

LITERATURA

Tartalom

XLVI. évf. 2020/2

Tanulmány

Susan Rubin SULEIMAN

Nyelv, rendszerváltás és személyes élet:

Édes Anna, Édes Emma

127

Róbert GÁFRIK

Problémák a világirodalom értelmezése körül

136

KAPPANYOS András

Hány lába van...?

– Helyünk az *Index Translationum*-ban

és a világirodalomban –

147

Műhely

SZOLLÁTH Dávid

A MaiMagyar Mesterkurzus

161

DECZKI Sarolta

„Bosszantó realizmuskényszer”

162

KÁLI Anita

A szociografikus indíttatású regények a kortárs magyar irodalomban

171

MELHARDT Gergő

A posztmodern alternatívái: a Térey-példa

– A referencialitás kérdései Térey János

verses regényeiben –

184

SCHÄFFER Anett

A kelet-közép-európai disztópia valósága

– Dragomán György: *A fehér király* –

196

Szemle

WIRÁGH András

Homogén–heterogén terek és térképek
– KUTASY Mercédesz. *Párduc márványlapon:
Barangolások a latin-amerikai irodalom és művészet
határterületein*. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2019 – 214

BALOGH Magdolna

Magyar–szlovák kulturális transzfer
– GÖRÖZDI Judit. *Dejiny v súčasných maďarských románoch*.
Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo SAV–Ústav svetovej
literatúry SAV, 2019 – 218

HORVÁTH Márta

Kognitív lírapoétikai kutatások Magyarországon
– DOMONKOSI Ágnes és SIMON Gábor, szerk. *Nyelv, poétika,
kogníció. Elmélet és módszer a poétikai kutatásban*.
Eger: Líceum, 2018 – 222

Summaries 227

Tanulmány

Susan Rubin Suleiman¹

NYELV, RENDSZERVÁLTÁS ÉS SZEMÉLYES ÉLET:

ÉDES ANNA, ÉDES EMMA²

„A mi korunkban olyasmi nem létezik, hogy valaki »távol tartsa magát a politikától«. Minden ügy politikai ügy”, írja George Orwell híres, *A politika és az angol nyelv* című esszéjében.³ Ezt az esszét Orwell 1946-ban, a világtörténelem valaha végbe ment egyik legnagyobb felfordulását követően vetette papírra. A második világháború nem csupán Hitler és Mussolini totalitárius rezsimjének vetett véget, de arra is előkészítette a terepet, hogy Sztálin uralma alá vonja Közép-Európát. A politika életében minden befejezés egyben kezdet is; ez pedig sehol sem látszik tisztábban, mint a radikális rezsimváltások korszakaiban, és abban, ahogyan az egyéni sorsok alakulnak az ilyen felfordulások során.

Orwell pontosan tisztában volt vele, hogy a diktatúrák miként használják a nyelvet a hatalom megtartásának alapvető eszközeként. *Az újbeszél alapelveiben*, amely az (1949-ben megjelent) *1984* függelékét alkotja, a narrátor azt írja: „Az újbeszél célja nemcsak az, hogy az Angszoc [a hatalmon lévő párt a regényben – SRS] híveinek megfelelő világnézet és észjárás kifejezési eszközeül szolgáljon, hanem az is, hogy minden más gondolkodási módot lehetetlenné tegyen. A szándék az, hogy ha egyszer az újbeszél véglegesen elsajátították és az óbeszél elfelejtették, eretnek – vagyis az Angszoc elveitől eltérő – gondolat szó szerint elgondolhatatlan legyen, legalábbis amennyire a gondolat szavaktól függ.”⁴ A szavak, és általánosabban a szimbólumok meghatározzák – vagy legalábbis megpróbálják meghatározni –, hogy a diktatúrában élő egyének mit mondhatnak, vagy akár mit gondolhatnak a világukról, a jelenről és a múltról. Az *1984*-ben a történelem képlékennyé válik, a jelen igényei szerinti folyamatos manipulációnak van kitéve. Ahogy Winston elmagyarazza a szeretőjének, Júliának „Minden emléket elpusztítottak vagy meghamisítottak, minden könyvet újraírtak, minden képet újrafestettek, minden szobrot, utcát és

¹ A szerző a Harvard University professor emeritusa.

² A Károli Gáspár Református Egyetem Közép-európai Regény Kutatócsoportja által 2019. november 14–15-én tartott konferencia plenáris előadásának szerkesztett változata.

³ George ORWELL, „A politika és az angol nyelv”, ford. SZILÁGYI Tibor, in George ORWELL, *Az irodalom főszerkesztése* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1990), 349–358, 354.

⁴ George ORWELL, *1984*, ford. SZÍJGYÁRTÓ László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2009), 329.

épületet újrakereszteltek, minden dátumot megváltoztattak. [...] Csak egy vég nélküli jelen létezik, amelyben mindig a pártnak van igaza.”⁵

Természetesen ma már rég túl vagyunk ezen, nyugtatgatjuk magunkat. De aki ma például az Egyesült Államokban él, mindennap szembesülhet azzal, hogy a hazugságok igazságként való tálalásához nincs szükség totalitárius rendszerre: ha a világ legnagyobb demokráciájának elnöke elég gyakran ismételteti, hogy az ő beiktatásán volt a legnagyobb tömeg a történelem során (minden videó azt mutatja, hogy viszonylag kevesen voltak), vagy nem volt *quid pro quo* az amerikai segítségtől függő idegen hatalommal folytatott tárgyalások során (Trump és Zelenszkij ukrán miniszterelnök beszélgetésének leirata ennek épp az ellentétét mutatja), akkor az amerikai népeesség jó része tényként fogja kezelni ezeket az állításokat, vagy úgy fog tenni, mintha tényként kezelné őket. Ez az, amit Orwell „duplagondol”-nak nevezett. Szerencsére az Egyesült Államok nem diktatúra, és erős intézményei vannak az ellentámadásra – de így is nyugtalanító ráébredni, hogy milyen törékeny és sebezhető lehet egy demokrácia. Tartok tőle, hogy ez legalább ennyire igaz más országokra is, köztük Magyarországra, mint az Egyesült Államokra. Egy időben a posztmodern teoretikusai, mint Jean-François Lyotard, olyan fényes jövőt vizionáltak, amelyben a számítógépek eljövetele révén létrejön a globális közösség, és az egyének világszerte szabadon kommunikálhatnak egymással. Az internet ezt az álmod valósággá változtatta, de azt is megmutatta, hogyan alakulhat rémálommá: a trollok, a hamis Facebook- és Twitter-fiókok világában a tények politikai manipulációja, a régi és új gyűlöletek kihasználása mindennapi jelenséggé vált.

Tanulmányom témája a nyelv szerepe a rendszerváltásban: miként manifesztálódik a hatalomváltás a nyelvben, és hogyan hat ez az egyének életére. Az írók és művészek, akik a nyelvvel vagy a szimbolikus kifejezésmóddal hivatásszerűen foglalkoznak, különösen érdekeltek ezeknek a kérdéseknek a végiggondolásában. A magyar irodalom egyik szembetűnő példája Kosztolányi Dezső klasszikus regényében, az *Édes Annában* található. A regény 1926-ban jelent meg, amikor a Horthy-rendszer már alaposan kiépült. De a pillanat, amely Kosztolányit érdekli, hét évvel korábbi, rögtön a Kun Béla által vezetett rövid életű kommunista rezsim bukása után, amely a sokkal hosszabb életű Habsburg Birodalom összeomlását követően jött létre. A regény cselekménye 1919. július 31-én kezdődik, azon a napon, amikor Kun elmenekül az országból a Szovjetunióba (az első, egyoldalas fejezet címe *Kún Béla elrepül*). Víz Kornélt, a magas rangú hivatalnokot a lakásában láthatjuk, a saját tulajdonában lévő épületben, ahogy Kun menekülésének hírére reagál. Úgy tűnik, hogy a kommün elbukott, de Víz még nem nyerte vissza biztonságát. Amikor kopogást hall, a legrosszabbtól tart – valójában csupán a házmaster az, aki „méltóságos úr”-ként szólítja meg, Víz pedig őt „Ficsor elvtárs”-ként, amit a narrátor

⁵ Uo., 172.

így kommentál: „Így társalogtak igazi világtörténelmi udvariassággal, mindketten bizonytalanul, kölcsönösen előnyt adva egymásnak.”⁶

Ez a mondat gyönyörűen foglalja össze azt a bizonytalanságot, amelyben az emberek az átmenet során találták magukat: Ficsor visszatér ahhoz, ahogyan a kommunizmus előtt szólították meg az úri osztály tagjait, míg Víz az azt a megszólítást használja, amely csupán egy nappal azelőtt még kötelező volt. De Ficsor éppen azért nem örül annak, hogy „elvtárs”-nak nevezik, mert a helyzet megváltozott, és számára az lenne a legjobb, ha elfelejtenék, hogy nemrég még a kommünt támogatta. A „zsidányok” megbuktak, tájékoztatja Víz az, és a Vár felett megint a régi jó piros-fehér-zöld nemzeti zászló lobog. Azért jött, hogy megjavítsa az elromlott csengettyűt, magyarázza. A csengettyű már hat hónapja elromlott, és várta, hogy megjavítsák, de Ficsor most szeretné elnyerni a gazdag tulajdonos rokonszenvét – ezt pedig Víz észreveszi. Ahogyan a felesége is, aki látni sem akarja a rémes „piszok” „bolsevik”-t, ahogy Ficsorra hivatkozik. De amikor a korábbi bolsevik felajánlja, hogy szerez neki egy remek új cselédlányt, az egyik vidéki rokonát, hirtelen megváltozik a hozzáállása: nehéz jó szobalányt találni, és még egyet sem tudott pár hónapnál tovább megtartani. Azáltal, hogy felajánl egy vidéki lányt, aki keményen fog dolgozni és nem lop, a „vörös” Ficsor elnyeri a méltóságos asszony kegyeit is.

A regény nyitóoldalai épp azt mutatják meg, hogy milyen összetetten kapcsolódik a nyelv és a képi szimbolika (zászló) a hatalomváltáshoz és annak személyes következményeihez. A történelmi változások, amelyek a Vízék és szomszédaik által lakott épület falain kívül mennek végbe, sosem játszanak központi szerepet, de a háttérben folyamatosan jelen vannak. Néhány hónapig román katonákat lehet látni az ablakból, amint az utcán parádézhatnak, azután a megszállásnak vége lesz, és elmennek. Víz Kornél, aki a kommün előtt magas pozíciót töltött be a minisztériumban, visszakapja a hivatalát, míg a felesége megkezdi a hadjárátát a legjobb szolgálólány megszerzéséért. Bár Kosztolányi egyértelműen mélyen elítéli a kommunizmust (ez nyilvánvaló abból, ahogy a regény kezdetén leírja Kun menekülését), Vízék iránt sem érez szánalmat. Egy szeretet nélküli pár, akik sem egymás, sem mások felé nem mutatnak szeretetet (egyetlen kislányuk egy hirtelen betegségben évekkel korábban meghalt). Víz elszántan szeretne magasabbra jutni a minisztériumban, a felesége pedig eltökélte, hogy megszerzi Édes Annát – a regény címében szereplő Édes ebben az esetben nem a kedveskedés kifejezése, hanem a lány vezetékneve.

Mikor Anna végre megérkezik, valódi kincsnek bizonyul: alig eszik, mindig dolgozik, csak ritkán beszél, és makulátlan rendben tartja a házat. Víz né alig hiszi el szerencséjét, de az nem is tart sokáig. A regény végén Anna szörnyű kettős gyilkosságot követ el, az éjszaka közepén leszúrja mind a két munkaadóját egy nagy vendégség után, amelyet azért rendeztek, hogy Víz előléptetését megünnepeljék. A regény narrátora hangsúlyozza, hogy a lány tette érthetetlen mind saját maga,

⁶ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Édes Anna*, szerk. VERES András, kiad. VERES András, JÓZAN Ildikó, PARÁDI Andrea et al., Kosztolányi Dezső összes művei (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2010), 25.

mind mások számára, beleértve a vizsgálóbíró is, aki értelmet próbál keresni benne. A gyilkosság után Anna meg sem próbál elmenekülni; várja a rendőrséget, hogy letartóztathassák, és beismeri a tettet, de egyszer sem képes (vagy hajlandó) arra, hogy elmagyarázza, miért tette.

A regény leghosszabb fejezete, amely egyszerűen a *Miért...?* címet viseli, a hozszadalmias tárgyalási jelenetet mutatja be. Maga Anna az első tanú, de amikor arra kéri, hogy mondja el történetét, néma marad, és végül az elnöklő bíró teszi meg azt helyette. A következő tanú, az épületben lakó ambiciózus ügyvéd az egészért a kommunistákat okolja, hiszen a lány Ficsor rokona (őket is letartóztatták, de szabadon is engedték, miután semmilyen bizonyíték nem volt ellenük, és saját ártatlanságuk bizonygatása érdekében mindent megtettek azért, hogy Anna nevét befeke-títsék). A rosszindulatú tanú véleménye szerint Anna Ficsor befolyása alatt, hidegvérrel tervezte meg a gyilkosságot; de az ugyanabban az épületben lakó orvos másként vélekedik erről: Annát dehumanizálták a munkaadói, gépként kezelték, nem pedig emberként. Végül azonban örökre magyarázat nélkül marad, miért vált képtessé Édes Anna erre az erőszakkitörésre.

Azt azonban tudjuk, hogy Anna legszembetűnőbb tulajdonsága a védtelensége. Bármilyen hatékony is cselédként, áldozat: szegény, iskolázatlan, képtelen kifejezni magát, egyáltalán nem tudatosítja a saját érdekeit, mintha természetes lenne, hogy mások döntenek a sorsáról. Szörnyű ironia, hogy végső soron öntudatlan, erőszakos tette az egyetlen, amelyet teljesen egyedül visz véghez, de még ekkor is aligha nevezhető cselekvőnek, hiszen mindez számára is homályos és érthetetlen.

Túl egyszerű lenne Kosztolányi regényének egyetlen ideológiai tézist tulajdonítani: a regény nem cáfolja (persze nem is támasztja alá) az ellenszenves ügyvéd tézisé, amely szerint mindenről a kommunisták tehetnek. Anna tette nem tulajdonítható egyetlen oknak vagy rendszernek, legyen az kommunista, kapitalista vagy kvázi-feudális (amely Magyarországon az 1920-as években, úgy tűnik, szintén jellemző volt). De Kosztolányi megmutatja, hogy a személyes életek hogyan ágyazódnak be a kollektív történelembe és a nyelvbe. Anna helyzete cselédlányként megnehezíti számára a kiteljesedett, önálló személyiség (*personhood*) elérését. A kérdés, amelyet a regény burkoltan feltesz: hogyan alakulhat ki egy közösség, hogyan teremthet meg az emberi fejlődés biztonságos tere egy hirtelen történelmi változás idején, amikor mindenki sebezhetőnek érzi magát és csak önmaga megóvása érdekében cselekszik.

Ezt a kérdést szem előtt tartva most szeretnék egy nagy lépést tenni, méghozzá egy másik rendszerváltás pillanatába, amikor az államszocializmust váltja fel az utána jövő rendszer, és egy másik fiatal nőhöz, akit „édes”-nek minősítenek: Szabó István 1992-es *Édes Emma, drága Böbe* című filmjének egyik főszereplőjére utalok. Szabó filmjének címe elkerülhetetlenül felidézi Kosztolányi regényét, legalábbis a magyar olvasók számára. Bár Szabó saját bevallása szerint nem gondolt Kosztolányira, nyilvánvalóan ismerte a regényt, és ami ennél is fontosabb, ismerte az általa szintén nagyra tartott Fábri Zoltán filmadaptációját. Fábri *Édes Annáját* – amelyben

az azóta ikonikussá vált Törőcsik Mari játssza egyik első nagyobb szerepét – 1958-ban mutatták be, amikor Szabó első filmjére készült a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Néhány évvel később éppen ez volt az egyik film, amelyről egy Fábrival készített hosszú interjúban beszélgetett.⁷

Az *Édes Annához* hasonlóan az *Édes Emma, drága Böbe* is egy radikális rendszer-váltás korát helyezi a középpontba, és ebben az esetben ez nem csupán a magyar történelmet, hanem a világtörténelmet is érinti. A berlini fal 1989-es leomlása szimbolizálta annak a világrendszernek a végét, amely a második világháború után jött létre: a hidegháború, a vasfüggöny, a közép-európai kommunizmus, a Szovjetunió olyan gyorsan szűnt meg, hogy visszatekintve szinte csak néhány napnak tűnik. Kosztolányihoz hasonlóan Szabó a változást a nyelvhasználat megváltozásával jelzi: nem az egyes szavak szintjén, mint ahogyan a házmester és a méltóságos úr beszélgetésében történik a regényben, hanem geopolitikai szinten, ahol különböző nemzeti nyelvek vannak játékban. Emma és Böbe fiatal vidéki nők, akik évekkorábban költöztek Budapestre, iskolai tanárnők lettek, és sovány fizetésükből nem engedhetnek meg maguknak más szállást, mint egy közös szobát a külvárosi pedagógusszálláson. Az első jelenetek egyike az iskolaudvaron játszódik, ahol egy csoport gyerek könyvet éget és gúnyos gyászénekként a *Volgai hajóvontatók dalát* énekli, oroszul. Az égő könyv egy orosz nyelvkönyv. Gyorsan megérthetjük, hogy 1990 körül járunk, és az orosz, amely eddig kötelező idegen nyelv volt, nem tanítják többé az iskolában.

Emma és Böbe történetesen orosztanárok, és speciális átképző órákon kell „átváltozniuk” angoltanárrá. Ennek a viszonylag egyszerű eszköznek a segítségével Szabó érzékeltetni tudja az óriási geopolitikai változás egészét, amely Magyarországot és a többi szovjet szatellitállamot összeköti a globális piacgazdasággal, ahol az angol a *lingua franca*. Ez a hirtelen váltás a komédia lehetőségét is magában foglalja, amit Szabó egy következő részben jelez, amelyben az egyik tanár oroszul és magyarul beszél, eltúlzott orosz akcentussal, kigúnyolva az egész jelenséget. De nemsokára mindennek a sötétebb oldalát is megismerjük. Két különböző jelenetben Emmát és Böbét más korábbi orosztanárokkal együtt láthatjuk angolórán ülve, amint nagy erőfeszítéssel próbálják elméjüket és testüket is az új nyelvhez alkalmazni. Az átképzés, ahogy Szabó bemutatja, magában foglalja a száj és a hangképző szervek merőben újfajta – foucault-i értelemben vett – fegyelmét is: testüket új pozíciókba kell kényszeríteniük, ami még akkor is büntetésnek tűnhet, ha nem annak szánják.

Az első jelenetben Emmát és Böbét láthatjuk, akik erőlködve igyekeznek helyesen kiejteni az angol szavakat, a tanárt utánozva. Néhány alapkifejezés után, mint például „Would you like some coffee?”, „No, thank you.”, a mondatok az identitásra vonatkozó tipikus amerikai kérdések felé fordulnak: „What do you do?”. Utóbbi egy olyan kérdés, amelyet csak ritkán hallhatunk idegenek között Európában, az Egyesült

⁷ SZABÓ István, „Egy gondolat igézetében: Szabó István beszélgetése Fábri Zoltánnal”, *Filmkultúra* 5, 3. sz. (1965): 5–25.

Államokban viszont gyakran az első dolog, amit az emberek megkérdeznek egymástól. „I’m a teacher.”; válaszolják kórusban a nők. „What do you teach?” „Literature.” – ironikus fordulat, hogy Emma botladozva ejti ki az angol „irodalom” szót, éppen azt, amely meghatározza szakmai öntudatát. Hivatalos minősítése szerint nyelvtanár, de a magyar iskolarendszer élesen különválasztja a nyelv és az irodalom tanítását. Ez esetben azonban ezeknek a nőknek az identitása egyértelműen az irodalomhoz kötődik, hiszen ezt a nyelvtanulási gyakorlatot kifejezetten rájuk tervezték. Az eredeti forgatókönyvben, amelyet a Nemzeti Filmarchívumban volt módom tanulmányozni, szerepel egy jelenet, amelyben Emma egy fegyelmetlen osztálynak Tatjana Anyeginhez írt levelét próbálja tanítani Puskin művéből. Azáltal, hogy fájdalmasan újraképi a testét, hogy az angol szavakat kiejthesse, bizonyos értelemben újraformálja a módot, ahogy a világban létezik.

Két egymást követő jelenet gyönyörűen példázza az ellentétet a „fegyelmetlen” – azaz erőltetett – nyelvelsajátítás és a saját nyelv belakásának „természetes” módja között. Az első jelenet egy angolórát mutat be: a „W” betű kihívása, amelynek helyes kiejtése a kelet-európaiak számára valóban nehézséget jelent, itt összekapcsolódik a „What are we waiting for?” (‘Mire várunk?’) kifejezés tragikomikus ismétlésével. Valóban, mire is várnak? Emma forgatja a szemét, ami ironikus elhatárolódásra utal, de a következő képben visszatérő rémálmát látjuk, amint meztelenül gurul le egy meredek hegyoldalon, és képtelen lefékezni magát – annak a diszorientációnak és tehetetlenségnek a metaforája ez, amelyet az új helyzet okoz az életében. Azonban a rögtön ezután következő jelenet Emmát és Böbét már vidám nevetgélés közben mutatja kolléganőikkel: már nem a tanteremben ülnek, hanem egy kávézóban. Testük és arcuk, mely a tanteremben merev volt az erőfeszítéstől, most nyugodt, mozgásuk könnyed. Egy elképzelt társkereső hirdetésről viccelődnek, nevetséges szójátékokat és *double entendre*-okat találnak ki („sportos pedagógusnő keresi...”; „jó nyelvérzékkel rendelkező”; „magas nyelvkultúrával” stb.), amit nyilvánvalóan nem tudnának megtenni angolul – egyébként feltehetően oroszul sem. Amikor először tanulták az orosz tanítását, valószínűleg ugyanilyen fájdalmas fegyelmzési fázison kellett átesniük. Most pedig arra kényszerülnek, hogy ismét átéljék ugyanazt, mert a szabályok megváltoztak: a globalizáció és a geopolitika új törvényei alapján vagy megtanulnak angolul tanítani, vagy elbocsátják őket.

Aligha szükséges elmondani, hogy az 1989 utáni gazdasági és politikai átszerveződés komoly szociális következményekkel járt Magyarországon és a többi közép-európai országban. Barátaim gyakran mondogatták nekem, mikor 1993-ban Budapesten éltem, hogy „a változások” előtt az emberek sok dologban hiányt szenvedtek, de legalább együtt szenvedték el ezt a hiányt. A változások után a gazdagok és a szegények közötti különbségek kirívóvá váltak. Az igazságtalanság azelőtt is létezett, a párttagok olyan privilégiumokat élveztek, amelyek elérhetetlenek voltak mások számára. Ám a durva gazdasági egyenlőtlenség egyszer csak mindenhol megjelent. Luxusüzletek tűntek fel, olyan termékeket árultak, amelyek korábban nem voltak elérhetőek, de miután elérhetővé váltak, a legtöbb ember mégsem engedhette meg

azokat magának. Az *Édes Emma, drága Böbe* nemcsak a jelenséget mutatja be, hanem a következményeit is: az új globális gazdaságban az emberek maguk is megvásárolható árucikké válhatnak.

Egy erőteljes jelenetben Emmát és Bőbét láthatjuk, amint a belvárosban, a nyugatiasabb arculatúvá vált Váci utcán sétálnak. Meg-megállnak és kirakatokat nézegetnek, tudva, hogy a bemutatott tárgyak egyikét sem engedhetik meg maguknak. Egy roma nő követi őket a gyerekeivel, és pénzt koldul tőlük – hozzá viszonyítva még ők is kiváltságosnak tűnnek. Végül egy turisták által kedvelt kávézóba ülnek be egy harmadik fiatal nővel. Két férfi lép be, Böbe pedig szemezni kezd velük. Ettől Emma nagyon kényelmetlenül érzi magát, főképp akkor, amikor a férfiak odaülnek hozzájuk, és beszélgetést kezdeményeznek. Az egyik férfi magyarul beszél: „Pardon, ön beszél magyar? [...] És hogy beszél még?”, kérdezi. Böbe felsorolja a lehetőségeket. A férfi német barátja tud oroszul, de sikertelenül próbál beszédbe elegyedni Emmával. Böbe azonban nevetni kezd: „Öregem, ez világnyelv!” A megjegyzés humoros volta mellett az új valóságot is jelzi: 1989 után Oroszország is a globális gazdaság része lett.

A férfiak felajánlják, hogy meghívják őket egy italra, és céloznak rá, hogy velük szeretnék tölteni az estét. Emma nem hajlandó részt venni ebben a csereüzletben (ingyen italok és vacsora a nő testéért cserébe), és távozik; Böbe azonban elfogadja az ajánlatot. Mindez egy korábbi jelenetre utal vissza, amelyben Emma és Böbe egy gondtalan hétvégét töltenek el egy barátjuktól kölcsönkapott vidéki házban, eléggé becsípnek, és hosszú párbeszédbe kezdenek arról, hogy mi számít az életben. Emma azt mondja, a legnagyobb érték a tudás, mert azt senki nem veheti el, ahogy a nagymamája mindig mondogatta neki. Böbe kigúnyolja ezt a gondolatot: „Egy szart nem lehet elvenni, csak megváltoznak kicsit a dolgok, és már semmit nem ér, amit megtanultál.” „Mi az, hogy jól élni?”, kérdezi Emma. Bőbének az jelenti a szabadságot, hogy elmehet és szórakozhat, szép ruhákat vehet anélkül, hogy garasoskodnia kellene. Emmának azt jelenti, hogy szereti, amit csinál, szeretve van, közösségben él, érzi a szolidaritást – ezekre a szavakra azonban Böbe hirtelen feldühödik, és boldognak nevezi Emmát. „Szolidaritás, áldozatosság, kollektivitás... Ezeket a szavakat felejtse el!” – mondja. „Lehet, hogy a szavaknak volt valami értékük régen, de most nincs, és nemcsak itt, sehol!” „Engem nem érdekelnek a szövegek a jövőről! Én jól akarok élni! [...] Ha másként nem megy, akkor majd fogok egy külföldit, és viszontlátásra!”

A kávézóban játszódó jelenetben láthatjuk, hogy Böbe ezen elhatározás alapján cselekszik, találni próbál egy külföldit, aki fizetni fog. De a dolgok nagyon rosszul végződnek számára, mert az új rendszer, amelytől azt reméli, hogy kihasználhatja, őt használja ki és pusztítja el: nemsokára letartóztatják valutaüzérkedés, kábítószerkereskedelem és prostitúció miatt, mint a nőkkel és más javakkal való általánosság való kereskedés újabb áldozatát. A női test áruvá válását már egy korábbi jelenet is tematizálja, amelyben dolgozó nők – többnyire tanárok – vároznak hosszú sorban, hogy próba felvételt készítsenek velük egy török hódoltságáról szóló történelmi

filmhez, a hárem fürdőjében játszódó jelenet meztelen statisztaszerepeire. Szabó erősen hangsúlyozza, hogy milyen megaláztatást kell kiállniuk soványka fizetségért – miközben természetesen ő maga is megmutatja a nézőnek a meztelen testeket, jelezve, hogy maga is része a tárgyiasító folyamatnak, amelyet kritizál. Kiszabadulása után Böbe visszatér a szállóra, és öngyilkosságot követ el, kiugrik egy ablakon. Emma kétségbeesve szalad le a haldokló lányhoz és azt suttogja neki elcsukló hangon: „Tudod, hogy nem ez a megoldás”. Bár Emma életben marad, ő sem talál megoldást: a film utolsó képkockáin azt láthatjuk, hogy a metrólaljáróban áll, és újságot árul. Teljesen reménytelennek tűnik, kiabálva ismétli az újság nevét: *Mai nap, Mai nap, Mai nap*, miközben elindul a stáblista. Nem éppen vidám befejezés.

Amikor az *Édes Emma, drága Böbe* 1992 tavaszán a mozikba került, döntően pozitív kritikákat és széleskörű sajtófigyelmet kapott (a következő évben elnyerte az Ezüst Medve-díjat a Berliini Filmfesztiválon és az Európai Filmdíjat – a Felixet – a legjobb forgatókönyvért). Jó ideje ez volt Szabó első filmje, amely nem nemzetközi koprodukcióként jött létre, igen alacsony költségvetésből valósult meg, és teljes egészében Magyarországon játszódik. (Az előző évtized során készítette el híres „német trilógiáját”, a *Mephistót*, a *Redl ezredest* és a *Hanussent*, valamint az angol nyelvű *Találkozás Vénusszal* című filmet is, amelyet rövidebb az *Édes Emma, drága Böbe* megkezdése előtt fejezett be.) „Ez a film rólunk szól. A rendszerváltás után fellelegző és elbizonytalanodó emberekről.” – írja a filmről egy kritikus, aki azt is megjegyzi, hogy Emma és Böbe „Édes Anna iskolázottabb unokái.”⁸ Szabó maga is számos interjút adott, amelyekben kifejtette saját értelmezését a filmről. Egyrésztől úgy gondolt rá, mint karaktertanulmányra. „Az emberek különbözőek; az egyikben van belső erő, meg tud kapaszkodni, a másikban nincs. Emmában van, Bőbében nincs.”⁹ Ebből a szempontból a személyes erő és akarat határozza meg, hogy valaki képes-e úrrá lenni az élet kihívásain. De az egyén szabadságának korlátozására egy kollektív, történelmi magyarázatot is felvetett: „Amióta én élek, itt hat-hét rendszerváltozás volt, ami alapvetően kicserélte a társadalmat, a vezető rétegeket. Fenn vagyok vagy lenni? Ez nagyon gyorsan változik ebben az országban. Itt mindig mindig újra kellett tanulni, itt gyakran szélvihar van, és nagyon nehéz az embereknek megállni a lábukon.”¹⁰ Bár ezekben az interjúkban fenntartja, hogy filmje nem kínál megoldást, csak megmutatni szeretné a problémát, azért hozzáteszi, hogy legalább egy dolgot biztosan tud: „a társadalom nem létezhet szolidaritás, együttérzés, segítőkészség nélkül azok iránt, akik valamilyen okból nehéz helyzetbe kerültek.”¹¹

De, mint a film is mutatja, éppen a közösség és a szolidaritás hajlamos eltűnni a „szélviharos” és bizonytalan időkben. Böbe nem téved teljesen, amikor azt állítja,

⁸ Bölcs István, „Édes Emma, drága Böbe”, *168 óra* 4, 12. sz. (1992): 25.

⁹ NIEDZIELSKY Katalin, „»Öreg, téged üldöztek két Kossuth-díjjal...« Az én dolgom szólni” (interjú Szabó Istvánnal), *Békés Megyei Hírlap* 47, 109. sz. (1992): 9.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo.

hogy ezek a szavak többé semmit sem jelentenek. Kétségtelen, hogy az államszocializmus idején sem jelentettek sokat. Habár a kommunista rendszer – Kádár és Rákosi idején egyaránt – ünnepelte a közösséget, az iskolások pedig dalokat énekeltek róla, a magyar emlékezetben ezek az évek szintén viharokkal és bizonytalansággal terhesek, amihez Rákosi alatt még a nyers elnyomás és a durva rendőrterror is hozzájárult. Szabó filmje nem utal olyasmire, hogy a kommunizmus „jobb” lett volna a piacgazdaságnál – ám az előbbi bűnei nem feltétlenül adnak felmentést az utóbbi bűneire.

Valójában az 1989-es rendszerváltás másik nagy szociális következménye Magyarországon és máshol is az volt, hogy miközben a bizonytalan jövővel kellett szembenézniük, az embereknek azzal is meg kellett küzdeni, hogy mit mondjanak vagy gondoljanak a múltjukról. Ez társadalmi léptékben éppúgy igaz volt, mint az iskola mikrokozmoszában. Ezt látjuk az egyik jelenetben, amely a két nő értékekről folytatott párbeszédét követi. A tanárban idősebb tanárok vitatkoznak a korábbi rendszerrel való együttműködésük mértékéről: „– Szeretném tudni milyen alapon mondd ezt, amikor évekig te voltál a kommunista párttitkár! – Csakhogy én időben levontam a konzekvenciákat, és kiléptem. – Az utolsó pillanatban, mielőtt elsüllyedt a hajó. [...] – Ami előny csak volt, azt te mind kihasználtad, nem én kaptam lakást a minisztériumtól.” Egy másik, idősebb tanárnő felbőszülve azt kérdezi, hogy miért kell az embereket mindig felcímkézni: kommunista, fasiszta, horthysta, sztálinista, polgár – ő mindet elveti, és a kérdése nyilvánvalóvá teszi, hogy ez a fajta civódás és a múltbeli cselekedetek számonkérése nemcsak az 1989-es rendszerváltás sajátja, hanem a korábbi politikai felfordulások idején is feltűnt.

Végül is úgy tűnhet, hogy a történelem maga teszi lehetetlenné a szolidaritást – bármilyen is a kor politikája –, legalábbis Közép-Európában. „A történelem talán soha, sehol másutt nem avatkozott annyira drasztikusan, permanensen, kikerülhetetlenül az emberek mindennapi életébe, sorsába, kapcsolataiba, jellemébe, mint a világnak ebben a szegletében”¹² jelentette ki Szabó egy interjúbán évekkal az 1989-es rendszerváltás előtt. Másrészt azonban éppen a szolidaritás, az egyének közti szeretet az – legyenek bár barátok, szerelmesek vagy családtagok –, amibe érdemes kapaszkodni, amikor a történelem viharai azzal fenyegetnek, hogy ellehetlenítik az életet.

Schäffer Anett fordítása

¹² SZEGŐ András, „»Ingerelnek a felfuvalkodott, gőgös emberek«: Szabó István nyilatkozata Szegő Andrásnak”, *Képes* 7 2, 23. sz. (1987): 36–39, 38.

PROBLÉMÁK A VILÁGIRODALOM ÉRTELMEZÉSE KÖRÜL

A „világirodalom” fogalom jelentése az ezredforduló óta az anglofón irodalomtudomány egyik legnagyobb hatású, ugyanakkor leginkább vitatott kérdése² (első sorban az anglofón irodalomtudománynak arról a szegmenséről van szó, amely „nemzetközinek” vagy „globálisnak” nevezi magát). A közép-európai komparatisták azonban jellemzően nem szólnak hozzá a fogalom körül kibontakozó globális vitához annak ellenére sem, hogy a 20. század második felében a szlovák komparatiztikának történetesen éppen ez volt az egyik legfontosabb elméleti fogalma, amely egyértelműen Dionýz Ďurišin nevével forrt össze (aki megalkotta a világirodalmi rendszerek átfogó elméletét – a ford.). A különböző nemzetközi fórumokon főként a sinológus Marián Gálik³ és César Domínguez spanyol irodalomtudós⁴ hivatkozik rá, amivel legalább annyit érnek, hogy a szlovák komparatista világirodalom-értelmezése valamelyest mégis jelen van ezekben a vitákban.

Itt egy bizonyos paradoxonba ütközünk. Ďurišin világirodalom-elméleti kutatásainak a szerző halála után nem akadtak igazán jelentős folytatói, noha ma éppen ez a téma áll a „globális” irodalomtudományi diskurzus középpontjában. Még ha olykor hivatkoznak is rá bizonyos szlovák vagy cseh irodalomtudósok, vagy egyáltalán nem, vagy nem kielégítően vizsgálják, hol a helye Ďurišin világirodalom-elméletének a mai irodalomtudományi diskurzusban. Bár a szlovák komparatiztika ma is a világirodalom fogalmához kapcsolódik – a legfontosabb akadémiai irodalomtudományi folyóirat nevében (*World Literature Studies*) és a szlovák komparatiztikai kutatások intézményi centrumának nevében (Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézete) is ez a fogalom szerepel –, a szlovák kutatók a világirodalom-fogalom kutatásának egyetlen projektjéhez sem csatlakoznak. A fogalmat rendkívül általános értelemben, mint a világ különféle nyelvein írott irodalmakat értelmezik.

¹ A szerző a Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézetének tudományos főmunkatársa, a nagyszombati egyetem docense.

² Theo DHAEN, *The Routledge Concise History of World Literature* (London–New York: Routledge, 2012), 1.

³ Marián GÁLIK, „Interliterariness as a Concept in Comparative Literature”, *CLCWeb: Comparative literature and culture* 2, 4. sz. (2000), hozzáférés: 2020.05.19, <https://doi.org/10.7771/14814374.1089>; GÁLIK, „The Slovak Comparativist, Dionýz Ďurišin, and His International Reception”, *World Literature Studies* 1, 1. sz. (2008): 6–13; GÁLIK, „Some Remarks on the Concept of World Literature After 2000”, in *Tensions in World Literature: Between the Local and the Universal*, ed. Weigui FANG (Singapore: Palgrave Macmillan, 2018), 147–170.

⁴ Cesar DOMÍNGUEZ, „Dionýz Ďurišin and a Systemic Approach to World Literature”, in *The Routledge Companion to World Literature*, eds. Theo D’HAEN, David DAMROSCH and Djelal KADIR (London–New York: Routledge, 2012), 99–107.

Az itt következő tanulmányban megkísérlem röviden összefoglalni azokat a vitákat, amelyeket a nemzetközi irodalomtudományban a világirodalomról folytatnak, és levonni belőlük az irodalomtudományi kutatás gyakorlatára vonatkozó következtetéseket. Elsősorban a kutatás tárgyát és a publikálás formáját illető következtetésekre összpontosítok, és ezen belül is csak néhány kiválasztott szempontra. Olyasféle alapkérdésekre, mint hogy „Mi is valójában az irodalomtudomány?” és „Mi értelme van az irodalomtudományi kutatásnak?”. Nem áll szándékomban megvizsgálni, hogy mennyire versenyképes a mai helyzetben Đurišin világirodalom-koncepciója.

Mi tehát a világirodalom, és hogyan jelenik meg az utóbbi két évtizedben világszerte folyó vitákban? A válasz keretei három irodalomtudós álláspontja alapján rajzolódnak ki: Pascale Casanova: *La République mondiale des Lettres*, (1999, angolul *The World Republic of Letters*, 2004), Franco Moretti: *Conjectures on World Literature* (a *New Left Review*-ban 2000-ben megjelent cikke), és David Damrosch: *What Is World Literature?* (2003) című munkái alapján. Ezek nyomán azt mondhatjuk, „világirodalom” az, amihez az irodalmi művek az úgynevezett nagy irodalmak közvetítése révén jutnak el. E meghatározásban nem az irodalomtudomány hagyományos kérdése a problematikus, hogy „Mi az irodalom?”, hanem a szókapcsolat (szlovákul két szó a világirodalom: *svetová literatúra* – a ford.) másik eleme: „Mi a világ?”.

Azaz nézzük, milyen és mi is valójában a „világ” ebben a szókapcsolatban. Moretti Immanuel Wallerstein történeti-makroszociológiai elméletéből indult ki. Wallerstein a világrendszerek elméletének elemzése során három csoportba, a centrum, a félperiféria és a periféria csoportjaiba sorolja a világ országait. A centrum országai domináns helyzetben vannak a világban, minthogy monopóliummal rendelkeznek bizonyos fajtájú termékek előállítására, amelyekkel ellátják a periféria és a félperiféria országait. A periféria és a félperiféria országai ugyan fokozatosan elsajátítják ezeknek a termékeknek a gyártását, a centrum országai azonban rendszerint szert tesznek más fontos termékek előállításának monopóliumára is, így azután a világrendszer egyensúlya viszonylag stabil marad. Moretti azt javasolja, hogy tekintsük az irodalmat is ilyen rendszernek, azaz fogjuk fel úgy, hogy bizonyos országok meghatározó szerepet játszanak az irodalmi termelésben, a periféria és a félperiféria országai pedig átveszik műveiket részben fordítások közvetítésével, részben utánzás révén követik mintáikat.

Hasonlóan gondolkodik Pascale Casanova is, aki Pierre Bourdieu szociológiai koncepcióját alkalmazza a világirodalmi rendszerre, amely szerint az irodalmi művek aszerint fontosak vagy nem fontosak, hogy elismerik-e őket a centrumban, Párizsban, a világ fővárosában. Ezt az elgondolását a szerző reprezentatív alkotók karrierjét elemezve kísérel meg igazolni.

Damrosch világirodalom-koncepciója a *circulation* fogalmára épül, eszerint a világirodalom mindazon műveknek az összessége, amelyek saját eredeti kultúrájuk határain kívül terjednek, akár eredeti nyelven, akár fordításban. Egyik írásában a világirodalmat „olvasásmód”-ként határozza meg, amely „egy bizonyos formája az

oldott és tárgyyszerű érintkezésnek saját terükön és idejükön túli világokkal”. Az is fontos állítása, hogy a világirodalom a „fordítások révén, amelyekkel kapcsolatban általában a veszteségekről esik szó, gazdagabbá válik”.⁵

Persze nincsen olyan világirodalom-modell, amely a világ valamennyi irodalmát képes lenne átfogni. Akadnak azonban teoretikusok, akik új távlatot nyitnak e probléma tárgyalása során. Moretti,⁶ akit ebben mások is követnek, két különböző világirodalomról beszél, amelyek közül az első a 18. század előtt keletkezett, a második pedig az ez utáni korszakban született. A 18. század előtti világirodalom lényegében lokális kultúrák valamiféle mozaikja, a második pedig az, amit Moretti világirodalmi rendszernek (*world literary system*) nevez, amely egybefogja a nemzetközi irodalmi piacot, és éppen ezt kell kutatnia az irodalomtudománynak. Nehéz lenne megmondani, mennyiben tekintették kutatási tárgynak a világirodalmat ennek a ma zajló vitának a kezdetén. John Pizer például a 2006-ban megjelent, *A világirodalom eszméje (The Idea of World Literature)* című könyvében elsősorban mint az amerikai egyetemeken tanított egyik tantárgyat említi. Amellett érvel, hogy a témának szentelt szemináriumokon reflektálni kell magára a fogalomra, és arra is figyelmeztet, hogy a téma egynyelvű megközelítése káros következményekkel jár. Az utóbbi évtizedben azonban lényegesen megváltozott a helyzet, s a világirodalom olyan nemzetközi kutatási témaként jelent meg, amelynek az angol a közvetítő nyelve. Ez utóbbi ténynek messzemenő következményei vannak, ezekre igyekszem rámutatni a továbbiakban.

Noha ez az új világirodalom-konceptió joggal kritizálható, jellemzően mégsem veszít a népszerűségéből. A posztkoloniális és a transznacionális elmélet számos kutatója, valamint a különböző iskolákat képviselő komparatisták is határozottan elutasítják a világrendszerek gazdasági elméletének, és az azt jellemző centrum/periféria dichotómiának az irodalomra alkalmazását. A világirodalom újkori teoretikusai és kritikusai egyvalamiben egyetértenek: nevezetesen úgy látják, hogy az említett világirodalom-konceptió az angol mint globális nyelv hegemoniájára, és az irodalom anglofón megközelítésére épül, mindenki mást is arra kényszerítve, hogy ezt a felfogást egyetemesnek ismerje el. E koncepció számos kritikus mutatót rá arra, hogy a világ, amelyet felkínál, rendkívül korlátozott mind nyelvi, mind kulturális, mind esztétikai stb. szempontból; ünnepli a sokféleséget és a különbözőséget, miközben asszimilálja azt, ami más/idegen, és fenntartja vagy egyenesen támogatja az egyenlőtlenséget. Miközben a világirodalom fogalma körül a 19. századdal kezdődő viták az egyes irodalmak különbözőségével foglalkoztak, ez az új

⁵ David DAMROSCH, *What Is World Literature?* (Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2003), 281.

⁶ Franco MORETTI, *Distant Reading* (London–New York: Verso, 2013), 134–135.

elgondolás az egyenlőtlenséget teszi meg a világirodalom terének elsődleges szerkezeti elvévé.⁷

Marko Juvan szlovén teoretikus szerint ezt a tény el kellene fogadnunk, az egyenlőtlenséget ugyanis nem tudjuk kiküszöbölni.⁸ E világirodalom-felfogás elutasítása a szlovén teoretikust a freudi tagadásra (*Verleugnung*) emlékezteti, ami véleménye szerint végső soron a világirodalommal kapcsolatos téves képzet (*deceptive view*) kialakulásához vezet. A szövegek ugyanis nem mozognak szabadon, és globális jelentőségre sem eredetüktől függetlenül, mi több, nem is a gazdasági és politikai rendszerek nyomására való tekintet nélkül tesznek szert, ráadásul a nemzetközi kulturális piac korlátaival is számolni kell.⁹ Juvan azt állítja, nincs más lehetőségünk, mint hogy megragadjuk azt az esélyt, amit ez a koncepció kínál. Akadémiai túlélésünkről van szó: az irodalomtudósok függenek a globális láthatóságot mérő nemzetközi akadémiai kiadóktól és szakmai szövetségektől; a karrierjük a „publish or perish” dicstelen szlogenjétől függ, a világirodalom új paradigmája a globalizáció következménye; s a tudás áruba bocsátása, ami ennek velejárója, Juvan szerint megköveteli magának a diszciplinának a változását, és azt is, hogy másként közelítsünk magához az irodalomhoz is.¹⁰

Azt, hogy a világirodalom ennyire fontossá vált a globalizáció korának irodalomtudományában, Juvan több tényezővel magyarázza: az észak-amerikai egyetemek és kiadók domináns szerepét biztosítja, hogy a jelenlegi világrendszer centrumában vannak; az ő műveiket idézik a legtöbbet, ez vonatkozik azoknak a szerzőknek a munkáira is, akik ugyan a perifériáról származnak, ám az anglofón világ nemzetközi kiadóiban publikálnak. Juvan azonban végső soron az ideológiai tényezők szerepét látja fontosabbnak: a világirodalom fogalma támogatja a globális nagy narratíva koncepcióját (*master-narrative of the global*). Ráadásul akkor, amikor mindent a gazdaságosságnak rendelnek alá, ez a világirodalom-felfogás „az utolsó kétségbeesett kísérlet” arra, hogy kimentse az irodalomtudományt válságos helyzetéből.¹¹

Node hogyan kellene viselkedniük ebben a helyzetben az úgynevezett periféria tudósainak? Juvan szerint el kell sajátítaniuk ezt a hegemon diskurzust, de egyszerűsind a centrumok számára releváns, ugyanakkor váratlan irányba kell terelniük.¹² Mivel a világirodalom fogalma, amely a globalizációs folyamat jelölője, Nyugaton, a romantikus nacionalizmus és a felvilágosult kozmopolitizmus hibridjeként jött létre, nyugati esztétikai diskurzusról van szó, így tehát joggal tart számot hegemon

⁷ Aamir MUFTI, *Forget English! Orientalisms and World Literatures* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016), 33.

⁸ Marko JUVAN, *Worldling a Peripheral Literature* (Singapore: Palgrave Macmillan, 2019), 5.

⁹ Uo., 18, 71.

¹⁰ Uo., 24.

¹¹ Uo., 25–26.

¹² Uo., 28.

pozícióra.¹³ A nyugati burzsoá geokultúra szabja meg/irányítja az egész diskurzust, maga ez a burzsoá geokultúra az, ami a 19. századtól kezdődően globalizálódott.¹⁴

Míg akadnak posztkoloniális teoretikusok, akik elutasítják,¹⁵ az irányzat más képviselői elfogadják a világirodalom fogalmát. A Warwick Research Collective műhelyében tömörülő marxista irányultságú posztkoloniális teoretikusok csoportja (Sharae Deckard, Nicholas Lawrence, Neil Lazarus, Graeme Macdonald, Upamanyu Pablo Mukherjee, Benita Parry, Stephen Shapiro) intenzíven kutatja a világirodalom kérdéskörét. Egy neoliberális világkultúra koncepciójából indulnak ki, és azt tételezik, hogy „létezik egy egységes, de radikálisan egyenlőtlen világrendszer; szinguláris, kombinált és egyenlőtlen modernitás; ezzel együtt egy olyan irodalom mellett érvelnek, amely különféle módokon regisztrálja ennek a kombinált egyenlőtenségnek a létezését mind formájában, mind tartalmában, azért, hogy ténylegesen világirodalomként jelenhessen meg”¹⁶

Érdekes, hogy ezt az elgondolást kínai kutatók is üdvözlik, az eurocentrikusság megszűnését látják benne, és úgy vélik, lehetőséget biztosít arra, hogy a kínai irodalmat közvetítsék a világ számára.¹⁷ Az AILC/ICLA korábbi elnöke, Zhang Longxi biztosít bennünket arról, hogy nem áll szándékukban az Európa-központú szemléletet Kína-centrikussággal vagy bármiféle más etnocentrikus szemlélettel felváltani.¹⁸ Longxi arra figyelmeztet, hogy „a világirodalommal való elméleti foglalkozás során olyan feltételeket kell teremteni, amelyek között a Nyugat és a Kelet egyenrangú felekként találkozhatnak, a világirodalom poétikájának pedig olyan kérdések köré kellene épülnie, mint a nyelv és a kifejezés sajátosságai, a jelentés és a megértés, az interpretáció, az esztétikai érték, a költészet és az irodalom keletkezése, a természet és a művészet kapcsolata stb.”¹⁹ Longxi nem látja problematikusnak, hogy az angol nyelv az irodalomtudomány és az irodalom közvetítő nyelve. Az angol nyelv szerinte ténylegesen globális nyelv, amely a világban eredeti hazája, Anglia határain kívül is meghonosodott, és a társadalmi, gazdasági és kulturális élet különböző területein

¹³ Uo., 36.

¹⁴ Uo., 56.

¹⁵ Graham HUGGAN, „The Trouble with World Literature”, in *A Companion to Comparative Literature*, eds. Ali BEHDAD and Dominik THOMAS (Oxford–West Sussex–Malden: Wiley–Blackwell, 2011), 409–506.

¹⁶ Warwick Research Collective (WReC) ed., *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature* (Liverpool: Liverpool University Press, 2015), 49; Sharae DECKARD and Stephen SHAPIRO, *World Literature, Neoliberalism, and the Culture of Discontent* (Cham: Palgrave Macmillan, 2019).

¹⁷ Weigui FANG, „Introduction: What Is World Literature?”, in *Tensions in World Literature: Between the Local and the Universal*, ed. Weigui FANG (Singapore: Palgrave Macmillan, 2018), 1–64, 32–38.

¹⁸ Zhang LONGXI, „World Literature, Canon, and Literary Criticism”, in *Tensions in World Literature*, 171–190, 187.

¹⁹ Zhang LONGXI, *From Comparison to World Literature* (Albany: State University of New York Press, 2015), 180.

is használják. Ugyanakkor a francia nyelvnek már nincs meg a hagyományos legitimitása. „Kétes koloniális implikációi vannak” Longxi szerint.²⁰

Milyen következményekkel jár az irodalomtudományra nézve, ha elfogadjuk ezt a világirodalom-fogalmat? Amennyiben elfogadjuk, alávétjük magunkat az úgynevezett anglofón tudományosság, a nemzetközi szervezetek és kiadók diktátumának. Talán akadnak, akik számára naivnak tűnik az a következtetésem, hogy innentől már nem a kíváncsiság és a társadalmi relevancia adja az impulzusokat a kutatáshoz, hanem a nemzetek feletti kiadók érdekei és egy, a piac által diktált követelményrendszer. Már nem arról van szó, hogy új ismereteket osszunk meg, hanem arról, hogy bizonyos anglofón kiadók és nemzetek feletti szervezetek nevéhez társítható presztízstre tegyünk szert, miközben a presztízsz maga kritikátlanul a minőség jegyének tűnik fel. Ily módon bizonyos mértékig az anglofón tudományosság és kiadók, a nemzetek feletti szervezetek döntenek arról is, mely kutatási témák kapnak hangsúlyt, mit érdemes publikálni és milyen formában (például vannak olyan folyóiratok, amelyek nem közölnek recenziókat, mert ezek nem számítanak kifizetődő tartalmaknak a korporációk számára).

További probléma, hogy a globális nagy narratíva elfogadásával együtt lemondunk mindarról, amit a nyugati irodalomtudomány az orientalizmus Edward Said által kezdeményezett kritikája révén elért. Aamir Mufti ezzel összefüggésben azt állítja, hogy a világirodalom a 19. században az orientalizmus szelleméből született, és azért bírálja az új világirodalom-koncepciót, mert az szerinte ugyancsak orientalista. Nemhogy nem lép túl az Európa-központúságon, hanem még inkább ráerősít. Mufti világirodalom-definíciója szerint „a fogalom a cserén alapul, vagyis visszavonhatatlanul a burzsoá társadalom fogalma – amely úgy kódolja újra a kisajátítás átláthatatlan és egyenlőtlen folyamatát, mintha az egy állítólag szabad és egyenrangú csere és kommunikáció átlátható folyamata volna”.²¹

Mufti szerint a kalkuttai orientalizmus²² aknázza ki először az angol nyelvet mint eszközt a felhalmozott ismeretek és tudás terjesztésére az euroatlanti világban. Ennek nyomán az angol nyelv mindinkább anyagot is és gyakorlatot is kínált a világ új, kozmopolita koncepciójának kialakításához. Ez a nyelvek és kultúrák együtteseként megjelenő új világtrend azt a kontinensen korábban érvényesülő neoklasszikus kulturális rendet váltotta fel, amelynek irodalmi normáit a francia nyelv és Franciaország állította fel. Ez a folyamat hozzájárult ahhoz, hogy Párizsnak az irodalmi központként betöltött szerepe megváltozzon, és – ahogyan arra már korábban Raymond Schwab és Edward Said rámutatott – az orientális műveltség terjesztésének,

²⁰ Uo., 177–178.

²¹ Aamir MUFTI, *Forget English! Orientalisms and World Literatures* (Cambridge: Harvard University Press, 2016), 145.

²² Az orientalizmus a filológiai Kelet-kutatás azon módszere/iránya, amely a 18. század végén, illetve a 19. sz. elején az indiai Calcuttában működő *The Asiatic Society*-ben és a *Fort William College*-ban alakult ki. Vö. MUFTI, *Forget English!*, 99.

intézményesítésének és rendszerezésének legfontosabb helyévé váljon.²³ Az angol nyelv Mufti számára nem valamiféle semleges médium, és arra is felhívja a figyelmet, hogy dominanciáját részben a gyarmati feltételekben kell keresnünk, részint pedig abban a körülményben, hogy ezek a feltételek a posztkoloniális korszakban újratermelődtek, illetve átalakultak.²⁴

Ha tehát a világirodalom itt leírt koncepcióját elfogadjuk, az anglofón világ újkori imperializmusát erősítjük. Főként azok kritizálják ezt az új koncepciót, akik kiállnak az úgynevezett perifériák mellett. Hiszen miért is kellene a „periféria” kutatóinak önként alárendelt pozícióba szorulniuk? Amennyiben így tennének, nem lenne az önkolonizációs aktus? Ahogyan Nicholas Onuf, a nemzetközi kapcsolatokkal foglalkozó teoretikus írja: „A centrum és a periféria fogalmának megkülönböztetése révén nemcsak e fogalmak koncipiáló erejét ismerjük el, hanem a két fogalom viszonyának aszimmetrikusságát is megerősítjük. Ez pedig a továbbiakban hozzájárul a periféria mint nemkívánatos állapot társadalmi konstrukciójának, és annak a kialakult munkamegosztásnak a fenntartásához, amelynek értelmében a centrum tudósai termelik az elméleteket, a periféria írástudói pedig fogyasztják azokat. Ez a felfogás nem pusztán néhány tudós, hanem milliárdnyi ember megélt tapasztalatát devalválja. Meg vagyok győződve arról, hogy ebből a zsákutcából van kiút, méghozzá éppen az, amit néhány évvel ezelőtt a *World of Our Making* (1989) című könyvemben ajánlottam.”²⁵

Az új világirodalom-koncepció felveti a mássághoz vagy az idegenséghez fűződő viszony fontos problémáját is. Dorothy Figueira szerint e kérdéskör az amerikai irodalom kánonjának '80-as évekbeli felülvizsgálata során bukkant fel, megjelenése az angol tanszékek működéséhez kapcsolható. Az amerikai komparatista úgy véli, hogy nem másról van szó, mint arról, hogy ez a világirodalom-koncepció könnyen fogyasztható formában hozná közel az amerikai egyetemistákhoz és kutatókhoz, mi is a másság: „Ahogyan korábban a multikulturalizmus vagy a posztkolonializmus, most a világirodalom olvasztja magába a komparatiztikát anélkül, hogy elvégezné a komparatiztika fárasztó előmunkálatait. A világirodalom [ebben az értelemben – a ford.] nem más, mint a fogyasztói pedagógia újabb formája, amelynek az a funkciója, hogy a másság kérdését egynyelvű kontextusban, az első világ tudósai, és az ő bennszülött [native] informátoraik segítségével oldja meg [...]”²⁶

A másságot természetesen különbözőképpen közelíthetjük meg elméleti szempontból, s az egész kérdéskör ezzel etikai dimenziót is nyer. Az új világirodalom-fogalom által felkínált elgondolás hegeliánus. Ahogyan Hegel magyarázza fő művé-

²³ Uo., 109.

²⁴ Uo., 94.

²⁵ Nicholas Greenwood ONUF, *Making Sense, Making Worlds: Constructivism in Social Theory and International Relations* (London–New York: Routledge, 2013), 195–196.

²⁶ Dorothy FIGUEIRA, „Comparative Literature and the Origins of World Literature in National Literatures”, *Interlitteraria* 17 (2012): 9–16, 16.

ben, *A szellem fenomenológiájában*, az önmaga viszonya a másikhoz „harc az elismerésért” (*Kampf um Anerkennung*), s e viszony az úr (Herr) és a szolga (Knecht) viszonyában mutatkozik meg. Nyilvánvaló, hogy a világrendszer úgynevezett perifériájának kutatói hol helyezkednek el ebben a felállásban. A Máságot/Másikat a 20. században különféle módokon kísérelték meg elméletileg elgondolni a Husserl és Heidegger által inspirált fenomenológiai gondolkodás, illetve a posztkoloniális elmélet kontextusában azzal, hogy igyekeztek a Más/Másik alárendelt pozícióját kiküszöbölni, egyszersmind elkerülni, hogy a Mást/Másikat egyszerűen azonosra redukálják vagy az idegent sajátként értelmezzék.

Mufti ebben az összefüggésben azzal érvel, hogy „amikor a történeti-orientalista gondolkodásmódok az emberként létezés módjainak sokféleségét kanonizálták, azért tettek így, hogy létrehozzák a másik létezésének ugyanazt a módját”.²⁷ Mufti könyve azt is bemutatja, hogy a saját irodalmi hagyományokkal rendelkező, önnön egyediségüket hagyományaik révén kifejező kultúrák és nemzetek sokféleségének hangsúlyozása hatással volt az Európán kívüli társadalmakra. A kialakuló európai történelemfelfogás főleg az ókori szövegekre épült, amelyeket úgy értelmeztek, mint egyedülálló hagyományokat vagy kultúrákat. Ezek azután a historizálódás nyomán egyik vagy másik nemzethez sorolódtak. Az új világirodalom-elmélet a máságot is azonos módon kényszeríti ki. Véleményem szerint jól illusztrálja ezt az a mód, ahogyan Damrosch a szanszkrit irodalmat olvassa. *How to Read World Literature* című, 2009-ben megjelent tankönyvének harmadik fejezetét, amely a „*Reading across Cultures*” (*A kultúrákon átívelő olvasás*) címet viseli, nagyrészt Szophoklész *Oidipusz királya* és Kálidásza *Sakuntala* című műve összehasonlításának szentelte. Damrosch azt ígéri, hogy az általa bemutatott hatékony stratégiák segítenek a távoli kultúrákhoz tartozó művek olvasásában.²⁸

A műfaj adja szerinte azt az alapvető síkot, amely lehetővé teszi az összehasonlítást. Kálidásza művét drámaként írja le. A továbbiakban a témák, a képesség, az alakok, a cselekményszövés, a társadalmi és kulturális élet formáinak bemutatásával folytatja az összevetést. Első pillantásra úgy tűnhet, hogy tökéletesen adekvát stratégiáról van itt szó, és sokunk járna el hasonló módon, hiszen egy dráma elemzéséhez rendszerint így fogunk hozzá. Ám Earl Miner arra figyelmeztet bennünket, hogy a nyugati irodalomértelmezés mimetikus, szemben azzal, ahogyan például Indiában vagy Kínában értik az irodalmat, ahol megvannak az irodalomról való gondolkodásnak a hagyományos formái. Korántsem csak arról van szó, hogy más módon elemzik és értelmezik az irodalmi műveket, hanem arról, hogy teljesen másként gondolkodnak arról, mi az irodalom, és milyen funkciói vannak.

²⁷ MUFTI, *Forget English!*, 77.

²⁸ David DAMROSCH, *How to Read World Literature* (Oxford–West Sussex–Malden: Wiley-Blackwell, 2009), 47.

„A legtöbb elméleti beállítódású nyugatos tagadná, hogy a mimézis örökös, hogy a nézeteit mimetikus megfontolások alakították. [...] Ha olyasmit hallunk, hogy ’reprezentáció’, ’fikció’, ’genezis’, eredetiség, irodalmiság, egység, cselekmény vagy jellem, az ember már tudja, hogy a mimézis ihlette beszéddel állunk szemben. [...] Persze lehet ellenvetést tenni, és azt állítani, hogy e fogalmak önmagukban nem mimetikusak, hanem egyszerűen csak mindenki által használt fogalmak. Ennél eurocentrikusabb kijelentést nem is tehetnénk. Ugyanis korántsem mindenki által használt fogalmakról van itt szó, csak azok használják e fogalmakat, akik továbbra is mimetikus előfeltevésekkel élnek”.²⁹

A 18–19. századi orientalistákhoz hasonlóan Damrosch sem a szanszkrit *mahákávja* vagy a szanszkrit poétika hagyománya kontextusában beszél a szanszkrit drámáról, nem tesz említést a *rasa* fogalmáról, azaz arról a sajátos emocionális élményről sem, amelyet az irodalmi mű befogadása kelt, nem tesz kísérletet a stimulusok (*vibháva*), szimptomák (*anubháva*) és átmeneti érzelmek (*vjabhcsáribháva*) elemzésére sem. Damrosch tud a szanszkrit irodalomtudomány létezéséről, az első fejezetben az egyik legkiemelkedőbb irodalomtudósról, Abhinavagtaról is beszél, amikor kommentálja az egyik szanszkrit slókat,³⁰ de mintha nem venne tudomást azokról a következményekről, amelyeket más irodalomkritikai hagyományok létezése von maga után. Alighanem számos indiai irodalomtudós opponálná Damrosch kijelentéseit. Az a véleményük, hogy az indiai irodalomkritikus „a szanszkrit hagyomány kritériumait alkalmazza, amikor a szanszkrit költészetet értékeli, de áttér más kritériumrendszer alkalmazására akkor, amikor az angol költészetet, vagy bármely másik indiai nyelven írt költészetet vizsgálja.”³¹

Ezzel nem akarom azt mondani, hogy nem vizsgálhatjuk a szanszkrit költészetet a nyugati irodalomtudomány optikájával. De ha nem tudatosítjuk, miféle kritériumokat alkalmazunk a szöveg elemzésekor, vagy a nyugati irodalmi kritériumokat úgy alkalmazzuk, mintha azok univerzálisak volnának, eurocentrikusak és arrogánsak vagyunk. A távoli kultúrák szövegeit olvashatjuk ezzel a módszerrel naiv olvasóként, de ha a világirodalom kutatása önazonos szeretne maradni, akkor nem közelíthet az irodalomhoz ilyen reflektálatlan módon.

Ahogy előttem már sokan megjegyezték,³² ez az új világirodalom-definíció a verseny, a rivalizálás, a dominancia és a hatalom istenítésén alapul. Csakhogy a

²⁹ Earl Roy MINER, *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1990), 25–26.

³⁰ DAMROSCH, *How to Read...*, 10–13.

³¹ G. B. Mohan THAMPI, „Point of View in Comparative Criticism”, in *East West Poetics at Work*, ed. C. D. NARASIMHAIAH (Delhi: Sahitya Akademi, 1994), 35–47, 35.

³² Például Christopher PRENDERGAST, „The World Republic of Letters”, in *Debating World Literature*, ed. Christopher PRENDERGAST (London–New York: Verso, 2004) 1–25, 8.

dominancia és a hatalom fogalmára épülő világirodalom-koncepció nem lehet az irodalomtudomány *telosza*. Azt gondolom, találhatunk alternatív koncepciókat is. Mihai Spariosu román–amerikai komparatista azt állítja, hogy a nyugati, azaz első-sorban az észak-amerikai, nyugat-európai mainstream tudományos paradigmában a megismerés a filozófiai és szaktudományos kritika ellenére a hatalomhoz kapcsolódik. A továbbiakban amellet érvel, hogy a mai globális helyzetben igyekeznünk kellene kiiktatni a megismerés és a hatalom közötti egyenlőségelet, és interkulturális távlatban szemlélni a megismerés folyamatát.³³

Csak így tehetünk szert globális intelligenciára, azaz „arra a képességre, hogy azt értsük meg, arra reagáljunk, azon dolgozzunk, ami minden embernek érdekében áll, minden emberi lénynek, és bolygónk minden más élőlényének a javára válik.” Majd hozzáfűzi: „az effajta érzékeny megértés és cselekvés csak a folyamatos interkulturális kutatás, dialógus, vita és együttműködés során alakulhat ki. Más szavakkal interaktív, és semmiféle nemzeti vagy nemzetek feletti intézmény vagy tekintély nem határozhatja meg előre az eredményét.”³⁴

Spariosu kritizál sok olyan, a globalizáció folyamatához vezető neoliberális elgondolást, amely a modernitás nyugati felfogását a középosztály kapitalista mentalitásának konstrukciójaként értelmezi, bírálja marxista és weberi kritikájukat, valamint azokat a posztmodern elméleteket is, amelyeket az a Nietzsche és az a Freud inspirált, akik szintén a középosztályt vették célba annak mentalitása, a hatalom akarása miatt. Alternatív megoldást javasol, amely nem zárja ki a többi megközelítést, hanem egy interkulturális referenciakeretbe foglalja valamennyit, átirányítva a globális intelligencia létrehozására.³⁵ Különbséget tesz globalitás (*globality*) és globalizmus között. A globalitást úgy értelmezi, mint „végtelen, rétegzett hálózatot, amely aktuális és lehetséges világokat vagy helyeket köt össze, a globalizmus pedig a globalításra irányuló helyesen van nem helyesen megfogalmazott aspirációkat jelenti”³⁶

Hogyan képzelhető el egy ilyen interkulturális kutatás? Spariosu azt mondja, hogy egy ilyen globális referenciakeretben a komparatistikai kutatás vizsgálhatja a mi lokális kultúrafelfogásunkat a világ egy másik pontján található, neki megfelelő másikkal lokális kultúrafelfogással összevetve. Vagy irányulhat az egyetemes konszenzus keresésére is, arra, hogyan is lehetne valójában létrehozni a globális kultúrát, vagy legalább lokális-globális kultúrákat, és miféle elveken kellene ezeknek nyugodniuk.³⁷

Lehet, hogy Spariosu víziója nem is különbözik olyan nagyon attól, ahogyan a közép-európai komparatisták értelmezik kutatásaikat. Mégsem gondolnám, hogy

³³ Mihai I. SPARIOSU, *Global Intelligence and Human Development: Toward an Ecology of Global Learning* (Cambridge: The MIT Press, 2004), 14–15.

³⁴ Uo., 6.

³⁵ Uo., 25–27.

³⁶ Uo., 18.

³⁷ Uo., 59.

be kellene csuknunk a szemünket, tudomást sem véve arról, hogyan írja le a világot a világirodalom új koncepciója. Marko Juvannak bizonyosan igaza van abban, hogy nincs értelme tagadni: az irodalom a világban pont úgy terjed, ahogyan azt Pascale Casanova, David Damrosch, Franco Moretti vagy újabban Rebecca Walkowitz leírta. Csakhogy ez az új világirodalom-definíció nemcsak deskriptív, hanem normatív is, és én éppen ebben látom a problémát, hiszen az egyes elméleti modellek nemcsak leírják, hanem teremtik is kutatási tárgyukat. Ahogyan Nicholas Onuf mondja: „A világot a természet által nyújtott nyersanyagokból teremtjük, méghozzá azzal, ahogyan egymással azt tesszük, amit teszünk, és azt mondjuk, amit mondunk. Beszélni annyit jelent, mint tenni: a beszéd kétségkívül a legfontosabb módja annak, amivel a világot azzá tesszük, ami”.³⁸ Nem szabadna erről megfeledkeznünk, amikor a világirodalom fogalmáról elmélkedünk. A világirodalom fogalma azzal a kérdéssel szembesít bennünket, miféle filozófiai és etikai kiindulópontból akarunk gondolkodni rajta. Az anglofón tudományos intézményrendszer mai avatárjaival, akik propagálják, szerintem éppen emiatt nem érthetünk egyet.

Hogyan birkózzunk meg akkor a világirodalom kutatásával, ha elvetjük ezt a koncepciót? Teljesen fel kellene adnunk? Vissza kellene térnünk régebbi definíciókhoz? Vagy alkossunk meg egy újat? Nincs válaszom ezekre a kérdésekre, de meg vagyok győződve róla, hogy a világirodalom mint kutatási tárgy fölöttébb ambíciózus projekt, amelynek kutatása során számos kérdéssel kell megbirkózni, annyi azonban bizonyos, hogy – mint Mihai Spariosu figyelmeztet rá – semmiképpen sem a „hatalmi mentalitás” jegyében.

Balogh Magdolna fordítása

³⁸ ONUF, *Making Sense...*, 4.

Kappanyos András¹

HÁNY LÁBA VAN...?

– Helyünk az *Index Translationum*ban és a világirodalomban –

Az 1920-ban alapított Népszövetség (az ENSZ elődje) a népek megbékélését tartotta fő feladatának. A kultúrák kölcsönös megértésében nyilvánvalóan döntő szerepet játszhat a fordítás, ezért 1932-ben létrehoztak egy projektet, az *Index Translationum*ot, amely a tagállamok által beküldött adatok alapján évente összesítette és vaskos kötetekben publikálta a megjelent fordításkiadványok listáját. 1945 után az ENSZ kulturális alszervezete, az UNESCO vette át a feladatot, és a kötetek tovább gyűltek a világ nagy könyvtáraiban. 1979-ben azután számítógépre vitték az *Indexet*, és harminc éven át szorgalmasan folytatták a gyűjtést, míg végül 2009-ben elfogyott a lendület vagy a pénz, esetleg úgy látták, hogy az internet és az e-book korában már nem követhetők a folyamatok az elvárt pontossággal. A három évtized alatt azonban létrejött egy hatalmas, 2,3 millió tételt tartalmazó adatbázis, amely, bár nem frissül tovább rendszeresen, továbbra is elérhető maradt (<http://www.unesco.org/xtrans/>). A rendszer – számos hibája ellenére – egy újabb évtized múltán is nélkülözhetetlen segédlet a világirodalmi folyamatok kvantitatív vizsgálatához. Az akár naponta frissülő Wikipédia e témába vágó oldalai mindmáig az *Index Translationum*ról veszik az adataikat. Nem azért, mert tökéletes adatforrás, hanem mert nem áll rendelkezésre nála jobb.

Ami a hiányosságokat illeti, a legszembeötlőbb a kimaradt évtized, a folytatás elmaradása. A keresési és rendszerezési lehetőségek a mai elvárásainkhoz képest kevésbé ergonomikusak; ezen felül nem sikerült kiküszöbölni az olyan banális adathibákat, mint hogy a legtöbbet fordított szerzők listáján az ötvenedik helyet az „et al.” (és sokan mások) nevű illető foglalja el. Ennél lényegibb, koncepcionális hiányosság, hogy az adatok semmit sem mondanak a könyvek terjedelméről. Egy kisbabának szóló nyolclapos leporelló a statisztikában ugyanannyit ér, mint egy ezer oldalas nagyregény. A sok rövid könyvet író szerzők látszólagos előnybe kerülnek azokkal szemben, akik kevesebb, de vaskosabb kötetel alkalmasint sokkal mélyebben befolyásolják az irodalom alakulását. Így került a legtöbbet fordított szerzők sorában a negyedik helyre (Agatha Christie, Jules Verne és William Shakespeare után) Enid Blyton, egy Magyarországon szinte ismeretlen brit ifjúsági lektűrszerző, aki a húszas és hatvanas évek között hatszáznál is több könyvet publikált. De az adatokban nemcsak a terjedelem, hanem a példányszám sem jelenik meg, így az egyedi szerzőkre vonatkozó következtetésekben mértéktartóan kell eljárni. A nyelvek, országok és régiók egymáshoz viszonyított fordítási teljesítményét azonban

¹ A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos tanácsadója, a Modern Magyar Irodalmi Osztály osztályvezetője.

nagy biztonsággal megítélhetjük, hiszen az adatok hatalmas mennyisége miatt vélhetően a hibák is egyenletesen oszlanak el, kölcsönösen kiegyenlítve egymást.

1.

Vessük össze elsőként a legnagyobb kibocsátó és befogadó nyelveket. Ha az adatbázis teljes anyagára, 2 302 042 tételére terjesztjük ki a kérdésünket, az alábbi táblázatokban olvasható eredményt kapjuk.

Top20 forrásnyelv			Top20 célnyelv		
1	angol	1 266 110	1	német	301 935
2	francia	226 123	2	francia	240 045
3	német	208 240	3	spanyol	228 559
4	orosz	103 624	4	angol	164 509
5	olasz	69 555	5	japán	130 649
6	spanyol	54 588	6	holland	111 270
7	svéd	39 984	7	orosz	100 806
8	japán	29 246	8	portugál	78 904
9	dán	21 252	9	lengyel	76 706
10	latin	19 972	10	svéd	71 209
11	holland	19 667	11	cseh	68 921
12	ógörög	18 077	12	dán	64 864
13	cseh	17 161	13	kínai	63 123
14	lengyel	14 663	14	olasz	61 087
15	norvég	14 276	15	magyar	55 214
16	kínai	14 071	16	finn	48 311
17	arab	12 410	17	norvég	35 161
18	portugál	11 583	18	görög	30 459
19	magyar	11 297	19	koreai	28 168
20	héber	10 279	20	bolgár	27 457
További 747 nyelv összesen:		119 864	További 775 nyelv összesen:		314 685

A latinon és az ógörögön kívül (amelyeket érthető okokból igen ritkán használnak célnyelvként) a kulturális kibocsátás csak az angol, az olasz és az orosz esetében haladja meg a befogadás mértékét; az előbbi kettőnél csak kis mértékben (az olasznál 14, az orosznál 3 százalékkal), az angolnál azonban az arány 7,7-szeres. A többi kultúrában az adatok a befelé irányuló transzfer túlsúlyát jelzik. Számunkra talán az a legtanulságosabb, ha az angol és a magyar részesedését vetjük össze. Tized százalékra kerekítve az adatokat az adatbázisban található tételek 55%-ának az angol, 0,5%-ának a magyar a forrásnyelve; a kettő közötti arány 112-szeres. Ugyanakkor a

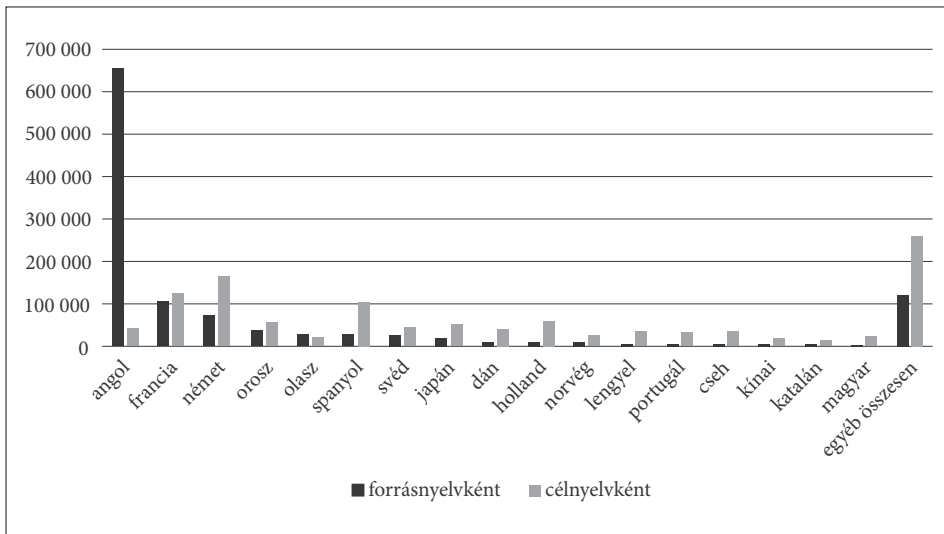
tételek 7,1%-át fordították angolra, míg 2,4%-át magyarra: itt az arány alig háromszoros. Angolul mintegy százszor annyian beszélnek a világon, mint magyarul, az anyanyelvi beszélők aránya mintegy harmincszoros.

Céljainknak jobban megfelel, ha a fenti adatokból csak a szépirodalmi fordításokat vesszük figyelembe. Nézzük meg a fenti adatokat ezzel a változtatással:

Top20 forrásnyelv (irodalom)		
1	angol	656 057
2	francia	107 526
3	német	75 474
4	orosz	38 129
5	olasz	29 038
6	spanyol	28 640
7	svéd	24 566
8	japán	16 586
9	dán	11 147
10	holland	9 325
11	norvég	9 196
12	lengyel	7 381
13	portugál	6 848
14	cseh	6 387
15	ógörög	5 910
16	kínai	5 209
17	arab	4 958
18	latin	4 822
19	katalán	4 268
20	magyar	4 165
További 400 nyelv összesen:		104 300

Top20 célnyelv (irodalom)		
1	német	164 398
2	francia	126 288
3	spanyol	105 687
4	holland	60 564
5	orosz	56 573
6	japán	51 978
7	svéd	44 406
8	angol	41 060
9	dán	40 063
10	cseh	38 334
11	lengyel	35 950
12	portugál	32 669
13	finn	28 322
14	magyar	26 193
15	norvég	23 984
16	olasz	23 482
17	kínai	16 409
18	bolgár	15 704
19	görög	14 794
20	katalán	12 790
További 612 nyelv összesen:		200 284

Ha csak az irodalmi jellegűként besorolt könyveket nézzük, az egyenlőtlenség még tovább nő. A lista elején a sorrend alig változik, de látványos, hogy az orosz forrásnyelvi adat a többenél jelentősebb mértékben csökkent: az összesített számban itt kisebb hányadot képviselt az irodalom. Mások mellett kiesett az orosz nyelv legtöbbet fordított szerzője, Vlagyimir Iljics Lenin, aki az összesített szerzői ranglista hetedik helyén állt. Az angol kulturális export aránya az irodalmi szövegek körében még jobban meghaladja az importot: 7,7-szeres helyett csaknem 16-szorosan. További érdekes tapasztalat, hogy másokat kiszorítva felkerült a húszas listára a katalán nyelv, amelynek termésében ezek szerint nagy súllyal szerepel a szépirodalom. A katalán az egyetlen olyan kultúra az élmezőnyben, amely nem rendelkezik önálló állami intézményrendszerrel. Az alábbi grafikon azokat a nyelveket tartalmazza,



1. ábra. Irodalmi tételek száma nyelvenként

amelyeknek irodalmi fordításai forrásnyelvként és célnyelvként egyaránt befértek az első húsz közé.

Az angol nyelvű kultúra nyomasztó globális fölényéről ennyiből is meggyőződhetünk, azonban jobban megérthetjük ennek a fölénynek a természetét, ha vetünk egy pillantást a vele járó fölényes viselkedésre. A legtöbb nem domináns helyzetű kultúra komoly erőfeszítéseket tesz azért, hogy a világban megismertesse a maga eredményeit: ennek érdekében a saját termékeiből maga is készít fordításokat. A magyarból készült 4165 fordításkötetből például 386-ot Magyarországon adtak ki (ennél csak Németországban készült több), és ehhez nyilvánvalóan még jó néhány olyan járul, amely a romániai, szlovákiai, szerbiai kisebbségi magyar kiadók munkája. A magyar nyelvből fordított köteteknek tehát legalább 10%-át maga a magyar kultúra állította elő nemzetközi láthatóságának növelésére. Hozzátehetjük, hogy a külföldön kiadott művek jelentős részét is komoly támogatással segítette a magyar kultúrpolitika fordítói és kiadói pályázatok formájában. Még jobb példa a kisebb lélekszámú, kisebb beágyazottságú, következésképp periférikusabb helyzetű észak nyelvi, amely 1566 tételt adott az adatbázisnak. Ebből 766 még a Szovjetunióban jelent meg, 240 kötet pedig 1991 után az önálló Észtországban, de az előbbieket közül is 430-nak Tallin a kiadási helye. Az észtből készült fordításoknak tehát mintegy 42%-át maguk az észtek kezdeményezték. Ha ezzel szemben megnézzük az angol fordításokat, akkor azt láthatjuk, hogy az ezeket előállító országok rangsorában csupán a 20. helyen jelenik meg az első olyan ország, Kanada, amelynek nemzeti nyelve az angol. Az Egyesült Királyság a 34., az Egyesült Államok a 36. helyen következik ebben a listában, amelynek Magyarország a 13. helyén áll. De az angol nyelvű országok még ezt a kevés fordítást sem a

külföld, hanem a saját kisebbségeik számára (illetve a kisebbségek a maguk számára) készítették: Kanadában túlnyomórészt franciára, az Egyesült Királyságban walesire és gael-skótra, az Egyesült Államokban spanyolra. Indiában hasonlóképpen a hindi, a malajalam és a tamil vezet, Dél-Afrikában az afrikaans, Új-Zélandon a maori. Az angol nyelvű kultúrának a fordítások szintjén úgyszólván semmit sem kell tennie a hegemoniájáért: a munkát a befogadó országok saját indíttatásból végzik el.

2.

Fordítsuk most figyelmünket az írók listájára. Ha csak a tíz legtöbbet fordított szerzőt tekintjük át, már némi fogalmat alkothatunk arról, mire számíthatunk a továbbiakban. (Csak az irodalmi szerzőkre kerestünk: ennek a megszorításnak a kihagyásával Lenin kerülne a hetedik helyre, kiszorítva az egyik Grimm fivért.) A lista tartalmazza minden idők legsikeresebb szerzőit a krimi, a sci-fi és a horror műfajában, a három leghíresebb meseíró, három kiemelkedően termékeny lektúrszerzőt (egy ifjúsági-kaland, kettő szerelmes-romantikus témákra specializálódott), valamint Shakespeare-t. Négy brit (pontosabban „óvilági angol”, hiszen Shakespeare még nem volt brit), két amerikai, két német, egy francia, egy dán származású. Öten a huszadik században fejtették ki munkásságuk javát (ketten közülük ma is alkotnak), négyen a tizenkilencedik század gyermekei, a tizedik (ezúttal is) Shakespeare. Az *Index Translationum* adatait kiegészítettük a szerzőkhöz tartozó Wikipédia-lapok számával, mivel ez viszonylag objektíven jelzi nemzetközi ismertségüket, kiküszöbölve azt a torzítást, amelyet némelyiküknél a művek hatalmas száma okoz. Látható, hogy Blyton, Cartland és Steel itt már távolról sincsenek az élvonalban. A táblázatba felvettük azt is, hogy az Országos Széchényi Könyvtár és a British Library katalógusában hány tétel kapcsolódik a nevekhez. Előbbi adat jól eligazít a magyarországi ismertség tekintetében, utóbbinál azonban figyelembe kell venni, hogy brit kiadványokra vonatkozóan kötelese példányos könyvtárról van szó, tehát törvényi kötelességük például Blyton összes művét minden kiadásban megőrizni.

	Név	IT	Wiki	OSZK	BL
1	Agatha CHRISTIE	7188	124	700	447
2	Jules VERNE	4721	114	1123	420
3	William SHAKESPEARE	4274	198	2000	5001
4	Enid BLYTON	3891	71	21	1740
5	Barbara CARTLAND	3651	37	17	621
6	Danielle STEEL	3611	40	376	157
7	Hans Christian ANDERSEN	3444	166	535	787
8	Stephen KING	3341	97	223	122
9	Jacob GRIMM	2786	54 (92)	755	789
10	Wilhelm GRIMM	2763	44 (92)	717	435

Ha megfigyeléseinket kiterjesztjük az első száz szerzőre, akkor az eddigiekkel összeegyeztethető, mégis más hangsúlyokat mutató következtetésekre juthatunk. Az első száz alkotó közel kétharmada (64) angolul írt. Melléjük 14 francia, 10 német és 5 orosz fért be: a százból 93 szerző a négy leggyakoribb nyelv egyikét használja. A száz között 17 olyat találni, akiről nem tartalmaz címszót az *Encyclopedia Britannica*: ők jellemzően „irodalom alatti” műfajok művelői, a Wiki-lapok száma alapján nemzetközi hatókörük is csekélyebb, ugyanakkor rendkívül termékeny, sok tételt előállító szerzők. Jellemző példa lehet közülük a romantikus szerelmesregények tömkelegét kibocsátó Hedwig Courths-Mahler, aki a két háború között rendkívüli népszerűségnek örvendett Magyarországon, majd a rendszerváltás után kultusza felújult: legtöbb fordítása (az 1006-ból 385) éppen nálunk készült, enélkül nem is került volna fel a százas listára. (1989 utáni kiadásai mind egyetlen kiadó sorozatában jelentek meg.)

Érdekes megfigyelni, hogy az egyes nyelveken belül hogyan alakul a klasszikus, kanonikus szerzők és a „népszerű irodalom” viszonya. A francia lista (a fordítások számának sorrendjében) így fest: Jules Verne, Alexandre Dumas, Georges Simenon, René Goscinny, Honoré de Balzac, Charles Perrault, Antoine de Saint-Exupéry, Victor Hugo, Hergé, Guy de Maupassant, Albert Uderzo, Gustave Flaubert, Albert Camus, Émile Zola. Jól látható, hogy az alacsonyabb regiszter jelenléteért itt elsősorban a saját klasszikusait is kitermelő belga-francia képregénykultúra a felelős (Goscinny, Hergé, Uderzo). Simenont senki sem nevezné lektűrírónak, de a fordítások sokaságáért minden bizonnyal Maigret-történetei felelősek elsősorban. A meseírókat (a képregényszerzők mellett) itt Perrault képviseli.

A német listában a két Grimm fivér után a Nobel-díjas Hermann Hesse, majd Franz Kafka és Johann Wolfgang Goethe következik, de a folytatás kevesebb okot ad a büszkeségre: az említett Courths-Mahler nyomán további, csekély irodalomtörténeti jelentőséggel rendelkező sikerszerzők sorakoznak (Patricia Vandenberg, Heinz Günther Konsalik és Thomas Brezina), majd Karl May javít valamit a helyzeten. Az orosz lista ezzel szemben makulátlan szupercsapatot alkot: Fjodor Dosztojevszkij, Lev Tolsztoj, Anton Csehov, Alekszandr Puskin, Makszim Gorkij. Ez nyilván annak is köszönhető, hogy a Szovjetunió létezésének idején nemigen volt mód modern értelemben vett lektűr kiadására orosz nyelven, legalábbis olyanra nem, amely a szocialista blokkon kívül is érdeklődésre tarthatott volna számot.

A két tételből álló olasz lista szintén remek: Umberto Eco és Italo Calvino; csakúgy, mint az egyetlen spanyolul író szereplő: Gabriel García Márquez. Az egyetlen portugál név, Paulo Coelho inkább a lektűr kategóriába tartozik, ugyanakkor Homérosz személyében az antikvitás egy képviselőjét is megtaláljuk a listán, ami annak fényében különösen kiemelkedő teljesítmény, hogy a művek nagy száma itt bizonyosan nem befolyásolja a besorolást. Kelet-Európát ketten képviselik, de az öröm egyik esetben sem zavartalan. Milan Kundera csehül alkotta művei többségét, de a franciául írt (majd franciából fordított) művek nélkül kiszorult volna a százas listáról. Isaac Bashevis Singer Lengyelországban született és minden munkáját jiddis

nyelven írta, de irodalmi pályája kezdetén már Amerikában élt, és világhírré is nyilvánvalóan az angol fordítások révén tett szert. Érdekesség egyébként, hogy az eddigi 116 irodalmi Nobel-díjas közül csupán hét került fel a fordítások száma szerinti százas listára: Ernest Hemingway, Gabriel García Márquez, Herman Hesse, Rudyard Kipling, Albert Camus, John Steinbeck és Isaac Bashevis Singer. Meglepő továbbá az elbeszélő művek elsöprő fölénye: még képregényszerző is több van, mint lírikus vagy drámaíró.

Az angol nyelvű szerzőket a pusztán mennyiség miatt sokkal nehezebb áttekinteni, és rendezésük mindenképpen önkényes lesz valamelyest. Kiindulhatunk abból, hogy a listában szereplő francia szerzők többségéről a francia gyerekek bizonyosan tanulnak az iskolában: Dumas, Balzac, Hugo, Maupassant, Flaubert, Camus, Zola mindenképpen ide tartozik. A német listában éppen ilyen megkerülhetetlen Hesse, Kafka és Goethe, továbbá az orosz lista öt tagjáról is elmondhatjuk ugyanezt. Az ilyen kanonikus ranggal rendelkező szerzők az angol (brit) listában sincsenek olyan sokan: William Shakespeare, Charles Dickens, Oscar Wilde, Daniel Defoe, Jane Austen, Joseph Conrad. Az amerikai „első vonal” még rövidebb listát alkot: Mark Twain, Ernest Hemingway, Edgar Allan Poe. Természetesen ez nem meríti ki a klasszikusok körét, de ahogy az angol gyerekek mind olvasnak Conan Doyle-t, Tolkien-t vagy Carrollt, úgy a franciák is mind olvasnak Vernét, Perrault-t és Saint-Exupéryt.

Mindebből az következik, hogy érdemes egy kicsit átállítani a szempontrendszerünket. Az érezhető egyenlőtlenség, ellentmondás, aszimmetria törésvonala nem az angol nyelvű kultúra és a világ más kultúrái között, hanem inkább a jelentős és maradandó értékeket létrehozó magaskultúra és a globális (mellesleg valóban az angol nyelv által uralt), mennyiségi termelésben érdekelt kommersz között húzódik. Ennek jegyében az eddigi tapasztalatok alapján megkísérelhetjük egy realiztikusabb világirodalmi lista összeállítását: az *Index Translationum* első száz szerzőjét rendezzük újra a Wikipédia-oldalak száma szerint. Íme a lista eleje:

	Név	IT (db)	Wiki	Nyelv
1.	William SHAKESPEARE	4274	198	angol
2.	Johann Wolfgang von GOETHE	1307	174	német
3.	HOMÉROSZ	1220	173	ógörög
4.	Lev Nikolajevics TOLSZTOJ	2052	167	orosz
5.	Hans Christian ANDERSEN	3444	166	dán
6.	Fjodor Mihajlovics DOSZTOJEVSZKIJ	2317	161	orosz
7.	Victor HUGO	1025	161	francia
8.	Franz KAFKA	1411	156	német
9.	Charles DICKENS	2080	150	angol

	Név	IT (db)	Wiki	Nyelv
10.	Alekszandr Szergejevics PUSKIN	1053	150	orosz
11.	Anton Pavlovics CSEHOV	1446	149	orosz
12.	Mark TWAIN	2382	147	angol
13.	Gabriel García MÁRQUEZ	1345	146	spanyol
14.	Ernest HEMINGWAY	1549	137	angol
15.	John Ronald Reuel TOLKIEN	1440	137	angol
16.	Edgar Allan POE	1423	131	angol
17.	Agatha CHRISTIE	7188	124	angol
18.	Albert CAMUS	930	121	francia
19.	Oscar WILDE	1745	117	angol
20.	Jules VERNE	4721	114	francia
21.	Jane AUSTEN	1079	112	angol
22.	Isaac ASIMOV	1523	110	angol
23.	Arthur Conan DOYLE	2462	108	angol
24.	Rudyard KIPLING	1406	108	angol
25.	Honoré de BALZAC	1579	106	francia
26.	Makszim GORKIJ	918	106	orosz
27.	Émile ZOLA	841	106	francia
28.	Hermann HESSE	1479	104	német
29.	Lewis CARROLL	1067	103	angol
30.	Umberto ECO	955	101	olasz
31.	Antoine de SAINT-EXUPÉRY	1183	100	francia

Ez a lista egyrészt jobban emlékeztet arra, amit világirodalmi kánonként elképzelnénk, másrészt sokkal kiegyenlítettebb is lett: 13 angol (ebből 4 amerikai), 6 francia, 5 orosz, 3 német, 1 ógörög, 1 dán, 1 spanyol, 1 olasz szerző. A listát itt száz Wikipédia-oldalnál vágtuk el, és rögtön szembesülnünk kell egy problémával: akad még jó néhány világirodalmi szerző, aki száznál több Wikipédia-oldallal rendelkezik, de nem fért be az *Index Translationum* első száz helyezettje közé. Ebbe a sorba jórészt olyan életművek kerültek, amelyekben egyetlen, magasan kiemelkedő főmű biztosítja az elvitathatatlan kanonikus pozíciót (Dante, Cervantes, Joyce), illetve drámaírók, akiknél a kiadási hagyomány valamilyen okból nem az egyenkénti, ha-

nem a gyűjteményes köteteket részesíti előnyben (Molière, Szophoklész). A lista természetesen nem teljes.

	Név	IT (db)	Wiki	Nyelv
...	Dante ALIGHIERI	755	176	olasz
...	Miguel de CERVANTES	666	165	spanyol
...	MOLIÈRE	776	146	francia
...	James JOYCE	590	142	angol
...	SZOPHOKLÉSZ	705	130	ógörög
...	Thomas MANN	823	109	német

Felmerülhet a kérdés, miért nem volna egyszerűbb és relevánsabb magában használni a Wikipédia-oldalak szerinti listát. Ennek az egyik oka gyakorlati: a Wikipédia nem olyan központosított szervezet, mint az UNESCO, a nemzeti oldalokról csak általános statisztikákat vezet, következésképp egyes személyek oldalainak számát csak úgy tudjuk megállapítani, ha egyesével felkeressük őket. Voltaképpen tehát csak akkor jutnánk biztos adatokhoz, ha módszeresen végigpróbálgatnánk egy világirodalmi lexikon címszavait. (Az itt használt adatok értelmezésében talán segít, hogy a legtöbb nyelven megírt – az Amerikai Egyesült Államokat ismertető – címszó 290 nyelvi verzióban létezik, és hozzávetőleg ennyi az aktív Wikipédiák száma is.) A másik ok azonban nyomósabb: a Wikipédia-címszavak mennyisége egyfajta elit norma elterjedtségét tükrözi, az *Index Translationum* adatai azonban a kulturális javak valós, konkrét *fogyasztását*. Nem az a célunk, hogy vizsgálatunkból kiiktassuk a kommersz dömping hatását, hanem hogy felmérjük a valós jelentőségét. Ezért a világirodalom természetéről alighanem a két lista ügyes egyesítésével nyerhetnénk tisztább képet.

3.

Az utolsó körben nézzük meg a magyar nyelv sajátos viszonyait a világirodalmon belül. Azt már korábban is láthattuk, hogy nagyságrendileg ötször annyi művet fordítunk más nyelvekből magyarra, mint amennyi magyar művet fordítanak más nyelvekre. Az eddigiek alapján azt gondolhatnánk, hogy ez az aszimmetria a globális angol dominanciának köszönhető. Ez részben igaz is, ám a valós kép árnyaltabb. Az alábbi táblázat azt mutatja, hogy egyes fordítási partnereinkkel szemben mekkora az export és import aránya (nyelvekről van szó, nem országokról).

	Forrásnyelvként (F)		Célnyelvként (C)		F/C
	db	%	db	%	
angol	28010	50,26	3289	28,32	8,52
bolgár	96	0,17	208	1,79	0,46
cseh	1356	2,43	298	2,57	4,55
észt	42	0,08	93	0,80	0,45
finn	167	0,30	107	0,92	1,56
francia	3948	7,08	790	6,80	5,00
holland	323	0,58	146	1,26	2,21
horvát	93	0,17	108	0,93	0,86
japán	129	0,23	98	0,84	1,32
kínai	129	0,23	64	0,55	2,02
lengyel	545	0,98	346	2,98	1,58
litván	20	0,04	66	0,57	0,30
német	10218	18,33	2836	24,42	3,60
olasz	1558	2,80	186	1,60	8,38
orosz	2528	4,54	973	8,38	2,60
román	659	1,18	218	1,88	3,02
spanyol	811	1,46	297	2,56	2,73
svéd	327	0,59	80	0,69	4,09
szerb	362	0,65	205	1,76	1,77
szerbhorvát	402	0,72	148	1,27	2,72
szlovák	1104	1,98	365	3,14	3,02
maradék:	2907	5,22	694	5,98	

A táblázat mindazokat a „partner” nyelveket tartalmazza, amelyeknek az összes forgalomból való részesedése bármelyik irányban meghaladja a 0,5%-ot. A holt nyelveket és a több nyelvre vagy több nyelvről fordított kiadványokat az áttekinthetőség érdekében kihagytuk. Az utolsó sorból látható, hogy ez a 21 nyelv mindkét irányban a forgalom 94–95%-áért felelős. Az utolsó oszlop tartalmazza ennek a vizsgálatnak a fő tanulságát: egyenlegünk a nyelvek többségével szemben negatív, azaz majdnem mindenkitől külön-külön is többet fordítunk, mint ők mitőlünk. Pozitív egyenleget (ez esetben 1 alatti értéket) csak a bolgár, az észt, a horvát és a litván nyelvvel szemben tudunk felmutatni, vagyis a magyarnál periférikusabb

helyzetű kultúrákkal szemben, amelyek együttesen is csak a magyar „behozatal” mintegy 4%-át adják.

Nézzük most meg, hogy milyen természetű a „behozatal” és a „kivitel”. A következő táblázat a magyarra legtöbbet fordított tíz szerzőt mutatja. Az első adatoszlopban az adott szerző magyarul megjelent könyveinek száma, a másodikban az összes megjelent (az *Index Translationum* által feldolgozott) művének száma látható, a harmadik oszlop pedig a magyar részesedés százalékos mértékét mutatja. A tájékozódás megkönnyítése érdekében a szerzők Wikipédia-oldalainak számát is megadjuk.

	Név	IT (hu)	IT(össz)	Hu (%)	Wiki
1.	Hedwig COURTHS-MAHLER	385	1006	38,2	13
2.	Agatha CHRISTIE	252	7188	3,5	124
3.	Danielle STEEL	188	3611	5,2	40
4.	Jules VERNE	150	4721	3,2	114
5.	William SHAKESPEARE	129	4274	3,0	198
6.	Nora ROBERTS	120	2597	4,6	35
7.	Paulo COELHO	113	1088	10,4	93
8.	Ysenda MAXTONE-GRAHAM	109	115	94,8	0
9.	Stephen KING	104	3341	2,1	97
10.	Robert MERLE	99	255	38,8	29

Jól látható, hogy a tízes lista felét olyan szerzők adják, akik a globális listán is az első tízben szerepeltek: Agatha Christie, Danielle Steel, Jules Verne, William Shakespeare és Stephen King, továbbá bátran ehhez a kategóriához csatolhatjuk Nora Robertset is, aki a globális lista 11. helyét foglalja el. Erre a hat szerzőre nézve a világméretű fogyasztásból való magyar részesedés nagyságrendileg egyenletes, 2,1 és 5,2 százalék közé esik: ezt tekinthetjük egyfajta „normatív” tartománynak. Ehhez képest Paulo Coelho a világlátnál látványosan nagyobb kedveltségnek örvend Magyarországon: a globális listán csak 56. helyezett.

Hedwig Courths-Mahler és Robert Merle kiváltságos magyarországi helyzete valóban különös. Mindkettő esetében Magyarországon készült a legtöbb fordítás; a magyar hozzájárulás nélkül Courths-Mahler kiszorulna a százas listából, amelybe Merle be sem került (rangszáma 570). Merle magyarországi népszerűsége (akárcsak Courths-Mahleré, amelyre korábban kitértünk) egy sajátos anomáliának köszönhető. Merle történelmi kalandregényeket, tehát népszerű, a lektúrral határos műfajt űzött, ugyanakkor nyilvánosan hangoztatott és könyveibe is átszűrődő baloldali állásfoglalásai miatt az egyik első olyan nyugati kortárs szerző lett, akit a Sztálin halála utáni óvatos enyhülés idején (már 1955-ben) fordítani lehetett. Bár a műfajon belül teljesítménye nem emelkedik ki, a magyarországi könyvpiacra jó darabig szinte vetélytárs nélkül lehetett jelen: ez az alapja hosszú távú népszerűségének.

Ysenda Maxtone-Graham inkább látszik statisztikai hibának, mint valódi szerzőnek. Minden könyvét ugyanaz a kiadó és ugyanaz a fordító házaspár jegyzi: Micimackó Disney-verziójának kalandjait elmesélő, 20–30 oldalas képekönnyvekről van szó, az OSZK-katalógus többet is tartalmaz belőlük, mint az *Index*, összesen 210 darabot. Ezeknek az állítólagos szerzője volna Ysenda Maxtone-Graham, aki létező író, de a British Library csupán hét, a Library of Congress három könyvről tud, amelyek közül egyik sem micimackós. Ha a világhálón keressük Ysenda Maxtone-Graham és Winnie-the-Pooh kapcsolatát, a valós találatok szinte kizárólag a magyar könyvekre mutatnak. Minden bizonnyal vagy tévedésről, vagy tudatos szerzői jogi manőverről van szó, amely egyben a statisztika sebezhetőségére is rámutat.

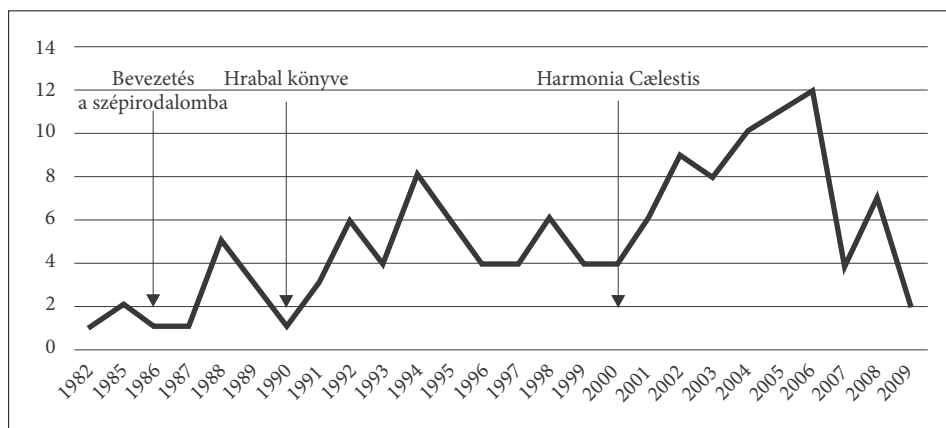
Most pedig kontrasztként nézzük meg a magyarról más nyelvekre fordított szerzők listájának első tíz helyezettjét (a Wikipédia-oldalak számát itt is feltüntettük).

	Név	IT(db)	Wiki
1.	KERTÉSZ Imre	231	82
2.	MÁRAI Sándor	219	43
3.	MOLNÁR Ferenc	129	35
4.	ESTERHÁZY Péter	125	32
5.	KONRÁD György	86	26
6.	NÁDAS Péter	76	26
7.	SZABÓ Magda	74	28
8.	KOSZTOLÁNYI Dezső	73	28
9.	JÓKAI Mór	56	31
10.	ÖRKÉNY István	52	24

A lista szemmel láthatóan minőségi irodalmat tartalmaz, és a próza erős fölényét mutatja. A drámát Molnár Ferenc és részben Örkény István képviseli, Kosztolányi fordításai között is a próza dominál. Az élmezőnyt a kortárs szerzők uralják: heten közülük az *Index* gyűjtési időszakának (1979–2009) a kortársai, bár ma már egyedül Nádas Péter él közülük. Hárman korábban hunytak el, de egyedül Jókai életműve huszadik század előtti.

Az egyes teljesítmények kínálnak némi további érdekességet. Kertész Imre vezető helyét joggal tulajdoníthatjuk a Nobel-díjnak: az elismerést követő első évben körülbelül ugyanannyi fordítást készítettek a munkáiból, mint addig összesen. Ugyanakkor a díj elnyerése időpontjában is már mintegy 50 fordítással rendelkezett, tehát a díj nélkül is mindenképp az élmezőnybe került volna. Márai Sándor fordítása csak évekkel a halála után, 1992-től kezdődött meg, majd az ezredfordulótól kezdve kapott komolyabb lendületet. A fordítás, a nemzetközi érdeklődés beindulásához, úgy tűnik, szükség van arra a mediális felületre, visszhangot verő környezetre, amelyet egy nemzeti kultúra intézményrendszere képes nyújtani: ennek hiányában az emigráns író nemcsak az ország, de a világ figyelmét sem képes magára irányítani.

Konrád György fordításaiban a rendszerváltást követő években látszik hirtelen megugrás: egyrészt az addig betiltott művek is megjelenhettek az első nyilvánosságban, másrészt megnyíltak az irántuk érdeklődő új piacok, Kelet-Európa többi, frissen demokratizálódott országai. A „hosszú távú” klasszikusok iránt viszonylag egyenletes az igény, a kortársak fogadtatásában viszont jól látszik a meg-megugró érdeklődés, amelyet egy jelentős új publikáció vált ki.



2. ábra. Esterházy-fordítások

A magyar „kivitel” és „behozatal” közötti különbség rendkívül tanulságos. „Behozatali” listánk nem rosszabb az átlagnál: a német listát például Agatha Christie, a franciát Barbara Cartland vezeti. „Kiviteli” listánk azonban szinte meglepően magas minőséget képvisel: nincs benne lektúr, nincsenek másodvonalbeli, megtúrt műfajok. Úgy látszik, magyar gyártmányú szórakoztató irodalomra nincs szüksége a világnak: tőlünk éppen a legjobbat várják el, amit adni tudunk – mármint amit valóban át lehet adni rendkívüli fordítói nehézségek nélkül. Ha ez valóban csereüzlet lenne, akkor nagyon rosszul járnánk: mint az indiánok, akik a megélhetésüket biztosító földet adták el üveggyöngyökért. De szerencsére mi valójában nem adjuk oda Esterházyt és Kosztolányit: ők megmaradnak nekünk, ráadásul olyan eredetiségben, olyan kulturális beágyazottságban, amely mindenki más számára hozzáférhetetlen marad.

Ha ebből a vizsgálatból bármiféle tanulság levonható, az semmiképp sem a bezárkózás felé mutat. A kulturális minőség megtartásában egyáltalán nem az angolszász kultúra az „ellenfél”, éppen ellenkezőleg, ez a minőséghez vezető kulturális minták egyik legfontosabb forrása. Az „ellenfél” a kommersz kulturális dömping, amelynek nincs igazi nemzetisége, hiszen nincs kulturális beágyazottsága sem. A határok persze nem élesek és nem örökre megszabottak, de az jó teszt lehet, hogy van-e kedvünk újraolvasni egy könyvet. A legjobb Agatha Christie-ket például alighanem van, de azért nem mindegyiket. Courths-Mahlerből azért kell ilyen sok,

mert újraolvasni őket nincs miért, viszont ugyanaz a séma más nevekkel, másik díszletben fenn tudja tartani az izgalom illúzióját. Azért csak az illúzióját, mert az elvárások beteljesülése valójában garantált, és ez üzleti modellnek legalább olyan jó, mint poétikai modellnek. Ismert sémák újrakombinálásából építkeznek, tökéletesen kiszámítható, sosem kényszerít újragondolni a világról alkotott elképzeléseinket, csak megerősíti fogyasztói szokásainkat. A sorozatgyártott egyedi mű eldobható, mert itt nem maga a mű az invenció, hanem a séma, az algoritmus. Az eldobhatóság mellett éppen arról lehet megismerni, hogy minden nehézség nélkül lefordítható: hiszen valójában nem tartozik sehová.

Műhely

Szolláth Dávid¹

A MAIMAGYAR MESTERKURZUS

A MaiMagyar Mesterkurzus a kortárs magyar prózáról szóló tudományos rendezvény volt, amely az ELKH BTK Irodalomtudományi Intézetében 2019. november 4–8. között zajlott le. A Mesterkurzus ötlete a 2018. novemberi, a *Kortárs magyar próza újabb fejleményei* című, szintén az Irodalomtudományi Intézetben szervezett konferencia után fogalmazódott meg. Háttérében az a felismerés áll, hogy a közelmúlt magyar prózájának a netes és a folyóirat-kritikánál elmélyültebb értelmezésében az Irodalomtudományi Intézet kutatói is hathatósan tudják segíteni az ezen a területen kutató doktori hallgatókat.

A Mesterkurzus paneljei olyan tematikai csoportokba rendeződtek, amelyek többé-kevésbé lefedték a kortárs magyar próza főbb tendenciáit és fontosabb kérdéseit. Többen adtak elő a huszadik századi traumatikus múlt emlékezetét formáló történelmi regényekről, a kortárs szegénység-irodalomról, a női szempontú narráció térnyeréséről, a fordítás és a kulturális transzferek kérdéséről. Az Irodalomtudományi Intézet munkatársain kívül (Deczki Sarolta, Földes Györgyi, Hites Sándor, Kappanyos András, Kálmán C. György, Márjánovics Diána, Szolláth Dávid, Z. Varga Zoltán) meghívottak is adtak elő. Bagi Zsolt (PTE), Károlyi Csaba (*Élet és Irodalom*), Vásári Melinda (ELTE, *Műút* folyóirat) vállalták, hogy pusztán ügyeseretetből részt vesznek a munkában.

A Mesterkurzus főszereplői mégsem ők, hanem azok a PhD-hallgatók voltak, akik előre elküldték készülő disszertációjuk egy-egy fejezetét és vállalták annak házi-védésszerű vitáját. Káli Anita (ME, BTK ITI), Melhardt Gergő (ELTE), Radics Rudolf (Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra), Rálik Alexandra (SZTE), Schäffer Anett (ME). A Mesterkurzus többet kínált egy átlagos tudományos konferenciánál. Elsősorban azért, mert itt a doktori iskolájuktól független kutatók is elolvasták, és másfél órás üléseken, kimerítően véleményezték a készülő disszertációfejezeteket.

A *Literatura* itt következő összeállítása Deczki Sarolta egyik vitaindító előadása mellett három olyan tanulmányt tartalmaz, amelynek korábbi változatait a Mesterkurzuson vitattunk meg. A rendezvény szervezői Deczki Sarolta, Márjánovics Diána és Szolláth Dávid voltak.

¹ A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet Irodalomelméleti Osztályának tudományos munkatársa.

Deczki Sarolta¹

„BOSSZANTÓ REALIZMUSKÉNYSZER”

Mindig megrendítő, ha valaki a nyilvánosság előtt kénytelen elismerni, hogy mindazok a stratégiák, melyek eddigi életvitelét, életfelfogását meghatározták, nem érvényesek többé. Annak a beismerése ez, hogy léteznek az embernél nagyobb erők, melynek ki vagyunk szolgáltatva, s melyek tapasztalatot jelentenek az ember számára. Ahogyan Tengelyi László megfogalmazta: „a tapasztalatban a valóság olyan esemény alakjában tűnik elénk, amelyet a szemünk előtt kirajzolódó lehetőségek fényében nem pillanthatunk meg, és éppen ezért a lehetőségekből kiindulva nem is vonhattunk uralmunk alá. Épp ez az előreláthatatlanság és uralhatatlanság adja meg – állíthatjuk – a valóság tapasztalati értelmét.”² Az újjal való találkozás megrendíti az identitás eladdig viszonylag szilárd struktúráját, bizonytalanságba, kétségekbe taszít. A filozófus továbbá arra is felhívja a figyelmet, hogy a radikálisan újjal való szembesülés, a tapasztalat a nyelvi artikuláció mikéntjében is jelentkezik: arra kényszerülünk, hogy új nyelvet, új kifejezést keressünk. Újra kell fogalmazni, újra kell konstruálni magunkat. A kortárs magyar irodalom mintha ennek az igyekezetnek a terepe lenne: új nyelvek, új megszólalási formák keresése jellemzi, melyeken új tapasztalatok próbálnak megfogalmazódni. Olyan tapasztalatok, melyek a valósággal való szembesülés következtében születtek.

Irodalomtörténeti esemény volt Esterházy Péter *Javított kiadás* című könyve, mely egészen másfajta tapasztalatokat fogalmazott meg az édesapáról, mint a *Harmonia Caelestis*. A nagyszabású posztmodern aparegény palinódiájaként fellépő könyv kénytelen volt pontról pontra lerombolni az apa mítoszt, visszavonni az előző regényt, ahogyan Adrian Leverkühn vonta vissza a IX. szimfóniát. Miként a narrátor kommentálja saját szövegalkotási technikáját: „ez a szöveg az igazi dekonstrukció”.³ Az akták előkerülése minden lehetséges művészi szándéknál mélyebb roncsolást végez a mitikus apa-narratíván, mely immár darabokra hasad. Maga az eddig zárójelbe tett valóság jelentkezik be, és dekonstruálja azt a narratívát, melyről végérvényesen kiderül, hogy pusztá fikció. Az apa-narratíva márpedig a fiú narratívája is, sőt, talán még jobban az övé. Az aparegény nem más, mint a fiú identitásregénye, identitásnarratívája, melynek megalkotása katartikus folyamat volt. Az ügynökhistoria napvilágra kerülése pedig szétzilálja az előző regényben megalkotott világot, az identitást, az égi harmóniát, s helyére az idegenség, az *Unheimlichkeit* kerül.

¹ A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos munkatársa. A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² TENGELYI László, *Tapasztalat és kifejezés* (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2007), 24.

³ ESTERHÁZY Péter, *Javított kiadás* (Budapest: Magvető Kiadó, 2002), 18.

Esterházy számára ez nem csupán morális, hanem poétikai kérdés is. Ahogyan írja: „eddig azt csináltam a tényekkel, dokumentumokkal, iratokkal, amit akartam. Amit a szöveg akart. Most nem lehet. Mindent le kell nyelnem. Eddig én nyomtam le az olvasó torkán azt, amit akartam, én voltam az úr, a valóság csak cifra szolgál.” (22). Vagyis nem csupán személyes identitása sérül, hanem írói identitása is: mindaz, ahogyan eddig a valósághoz és szövegekhez nyúlt, immár érvényét veszítette. Hasonló belátás és tapasztalat fogalmazódik meg a *Hasnyálmirigynapló*ban: „Idegesítően hasonlít a helyzet a Javítottéhoz, ott is, itt is ez a bosszantó realizmuskényszer. Hogy csak annak van, nemcsak legitimitása, nemcsak hogy az engedélyezhető, ami *valóságosan* van, hanem hogy csakis ez érdekes. A valóság mint esztétikai mérce – ki hallott már ilyet.”⁴ A magyar irodalmi posztmodern reprezentatív írója hüledezik ezen, holott ő maga is akkor kezdte a pályáját, amikor a valóság bizony valóban esztétikai mérce volt. És akkor fejezte be, amikor ismét az lett – legalábbis a kortárs irodalmi művek számottevő részében. Alig pár évtized leforgása alatt ismét megérkeztünk a valóságból a valóságba, bár közben minden teljesen átalakult.

Jó pár évvel ezelőtt még aligha lehetett volna a valóság szót leírni anélkül, hogy az ember ne kockáztassa azt, hogy a szerkesztő elutasítsa a kéziratot.⁵ A valóság szó hosszú időre idézőjelek közé került, és olyan körökben, ahol olvasták a huszadik század második felének kurrens elméleti szerzőit, nem volt ildomos egyáltalán beszélni sem róla. Tanulságos, hogy Nádas Péter a *Világló részletek* egyik bemutatóján⁶ is hangsúlyozta, hogy a „valóság” fogalmának használata helyett inkább a „realitás” fogalmát javasolja, mert az kevésbé kompromittált. Ahogyan Bíró-Balogh Tamás tömören megfogalmazta: „A valóságábrázolás ciki lett.”⁷

A nyolcvanas évek második felében jelent meg a magyar irodalomban az az új típusú elbeszélésmód, mely leváltotta azt, amit Kulcsár Szabó Ernő a *realizmus poétikájának, metonimikus elbeszélésnek* nevezett: „a metonímia, mint érintkezésen, okozatiságon alapuló szókép az epikában olyan történetmondó formaelvre utal, amelyik a fikció világát valóságanalóg módon elbeszélő poétikai szabályrendszerként érvényesít.”⁸ Azaz a világhoz, a valósághoz való viszony problémátlan, nyelvi megelőzöttségről szó sincs. Ezt szerinte egy olyan ismeretelméleti-ontológiai beállítottság jellemzi, mely nem kérdőjelezi meg azt, hogy a valóság létezik, arra sem kérdez rá, hogyan létezik, hogyan ismerhető meg, hogyan közvetíthető a nyelv által, és közvetíthető-e egyáltalán. Kulcsár Szabó szerint a magyar epikai hagyomány

⁴ ESTERHÁZY Péter, *Hasnyálmirigynapló* (Budapest: Magvető Kiadó, 2016), 6.

⁵ Bíró-Balogh Tamás számolt be arról, hogy jó húsz éve próbált adni egy kéziratot a szegedi *Pompeji* folyóiratnak, Szilasi László azonban visszautasította azzal, hogy ez túl realista, túl valóság.

⁶ 2017. június 10., Margó Fesztivál, beszélgetés Darabos Enikővel és Bagi Zsolttal a PIM-ben.

⁷ BÍRÓ-BALOGH Tamás, „Valótlan irodalom”, hozzáférés: 2017.01.23., <http://memoriaonline.hu/valotlan-irodalom>.

⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1993), 91.

ezen ága tartalom- és ábrázoláscentrikus, realizmusa a múlt század visszatükrözés-elvéig nyúlik vissza.

Ez a poétikai alapállás számos olyan művet eredményezett, melyek megjelenésük idején nagyon népszerűek voltak, aztán egy időben valóban keveset olvasták őket, keveset hivatkoztak rájuk, de manapság mintha újra kezdenének bekerülni a köztudatba. Ezek többek között: Fejes Endre: *A rozsdatemető* (1962); Sánta Ferenc: *Húsz óra* (1964), *Az ötödik pecsét* (1963); Kertész Ákos: *Makra* (1971); Cseres Tibor: *Hideg napok* (1964), valamint Galgóczi Erzsébet elbeszéléskötetei. Kétségtelen, hogy egyik regény sem új prózapoétikai megoldásaival, hanem kérdésfelvetéseinek újszerűségével tett szert népszerűsége a maga korában, hiszen olyan társadalmi problémákat, konfliktusos szerepmodelleket mutattak be, melyek összhangban voltak azokkal a benyomásokkal, véleményekkel és indulatokkal, melyeket a szocialista rendszerbe vetett kisember érzett és gondolt. Ha nem is radikálisan, de kritikát gyakoroltak a társadalmi berendezkedés felett, felmutatták annak visszásságait: konfliktusait az ideológia és a valóság között. Ennek is köszönhetőek népszerűségüket, és azt, hogy megjelenésük idején hatalmas szellemi izgalmat váltottak ki, társadalmi viták alakultak ki körülöttük. Dérczy Kulcsár Szabó nyomán *funkcióeltolódásnak*⁹ nevezi azt, amikor műalkotásoknak „azért tulajdonítanak esztétikai többletértéket, mert ideológiai, politikai, szociális célzatosságot észlelnek mögöttük.”¹⁰ (Ebben a meghatározásban persze benne rejlik, hogy a funkció *valamihez képest* tolódik el, vagyis annak a feltételezése, hogy a műalkotásnak van valamilyen más, eredendőbb funkciója.) S azzal alapvetően ő is egyetért, hogy a hatvanas évek prózáját a társadalmi-közösségi szerepvállalás jellemezte, melyhez olykor küldetésstudat is társult, s mindehhez a nyelv inkább eszközül szolgált. Kulcsár Szabó azt írja, hogy a hetvenes évek végére fulladtak ki végleg a metonimikus elbeszélésmód tartalékai, és jelentek meg egy másfajta poétika jelei.

Balassa Péter pedig *nominalizmusnak* nevezte azt az észjárásbeli változást, mely az 1968 utáni nemzedékeket jellemezte. Ezen természetesen nem a középkori univerzália-vita felújítását értette, hanem egy olyan, mélyen megélt történelmi, filozófiai belátást, mely székszisszel viseltetik minden iránt, ami általános érvényre tör, átfogó magyarázati modellt kínál, abszolút értékekre apellál. Ehelyett „le kell mondani az általános kijelentések és általános fogalmak nyelvéről, ragaszkodni kell ahhoz, hogy a fogalmak: nevek, csupán önmagukkal azonos megnevezések, melyek kiiktatják értelmezési tartományukból a »jelenség-lényeg« dialektikáját stb. Eszerint általános kijelentéseinknek, fogalmainknak valóságot tulajdonítani helytelen, adott esetben etikátlan eljárás...”¹¹ Azért etikátlan, mert a 20. század több ízben fel-

⁹ DÉRCZY Péter, „Megszakítottság és folytonosság”, *Bárka* 9, 5. sz. (2001): 43–53, 43.

¹⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Irodalomértés és magyar epikai hagyomány”, *Valóság* 25, 10. sz. (1982): 53–68, 59.

¹¹ BALASSA Péter, „A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma. Mészöly Miklós: *Megbocsátás*”, in BALASSA Péter, *Észjárások és formák: Elemzések és kritikák újabb prózáinkról 1978–1984* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1990), 105–128, 107.

mutatta, hogy az általános kijelentések hajlamosak totálissá válni, valamilyen eredendő, kollektív egységre hivatkozva represszív erők szolgálatába állni, mely erők megsemmisítéssel fenyegetik a mindenkori konkrétot, egyedit, megismételhetlent. A nominalizmus ebben a felfogásban az egyszerűre figyel, kiragadva azt az előre konstruált összefüggésrendszerből, mely értelmezési keretként nem a megértést segíti, hanem sémákat mozgósít. Márpedig a valahai egész vagy egység már csupán sémák, ideológémák, frázisok segítségével rekonstruálható. Mind az egység feltételezése mind pedig a rá apelláló nyelv elveszítette igazságértékét, és megpróbált visszateretni oda, ahol a szavak jelentésének érvényét az általuk felmutatható tapasztalat szavatolja, és ezt a közvetlen, egyszerű és konkrét tapasztalatot akarja megragadni.

Balassa szerint ez az ismeretelméleti-nyelvfilozófiai álláspont a szövegkonstrukcióban is érvényesül: „a nyelvi nominalizmus és a tematikai személyesség – »csak arról beszélek, amit személyesen tudok, tapasztalatok« stb. szorosan összefügg”¹² Az epikai hitelért az egyes szám első személyű narráció felel, és az ily módon korlátozott elbeszélő természetszerűleg mond le a mindentudói perspektíváról. Ám nemcsak, hogy lemond erről, hanem egyáltalán mindenféle tudás, a tudás elérhetősége, kifejezhetősége problematikussá válik számára (vö. „az elbeszélés nehézségei”), és ez az általános érvényű bizonytalanság és bizalmatlanság szövegszerűen is megjelenik művekben. Kulcsár Szabó Ernő azt állítja, hogy ezt az episztemológiai konstellációt a nyelv általi megelőzöttség belátása határozza meg, vagyis az, hogy „nem a szubjektum alkotja valamilyenné a nyelvet, hanem éppen fordítva, a nyelv használhatóságának módjai konstituálják a szubjektum történeti formáit”¹³ A nyelv uralhatatlanságának tézise egybecseng a pszichoanalízis freudi és lacani változatával: ki vagyunk szolgáltatva a nyelvnek, a benne megnyilvánuló szimbolikus rendnek, de Nietzsche belátásai is visszaköszönnék benne arról, hogy amikor azt hisszük, hogy megismerjük a világot, voltaképpen nem mást teszünk, mint a fogalmi azonosítás mechanikus műveleteit végezzük. A nyelv által konstituálódó szubjektum koncepciója teljesen inkompatibilis az irodalom (vagy a közbeszéd) azon megszólalásmódjaival, melyek valamilyen kollektív igazságra, a valóságra apelláltak, vagy éppen ideológiákat közvetítenek.

A Kulcsár Szabó Ernő által diagnosztizált nyelvválságnak vagy Balassa által nominalizmusnak nevezett jelenségnek nem csupán tematikai, hanem komoly poétikai, prozódiai következményei is vannak. Amikor ugyanis megszűnik a jelölő és a jelölt közötti viszony magától értetődősége, akkor voltaképpen mindenfajta nyelviség alapviszonya válik kérdésessé, az irodalmi, és egyáltalán a kommunikáció legalapvetőbb funkciója. „Durván és nyersen maga az elbeszélés módja vált témává.”¹⁴ Vagyis megszűnik az elbeszélésnek, egyáltalán az elbeszélhetőségnek az evidenciája, és a szöveg elkezd önmagáról szólni; a saját létrejövéséről, ennek bizonytalanságairól

¹² Uo., 108.

¹³ KULCSÁR SZABÓ, *A magyar irodalom története*, 165.

¹⁴ BALASSA Péter, „Észjárás és forma. Megújuló prózánkról”, *Mozgó Világ* 6, 5. sz. (1980): 60–71, 65.

és lehetőségfeltételeiről. Az irodalmi mű *öntükrözővé* válik, és a szövegbe olyan effektusok épülnek be, melyek elbizonytalanítanak a történet és a történetmesélő kompetenciái felől. Az irodalmi szöveg, valamint az elbeszélői pozíció reflektálttá válik, saját magára vonatkozó reflexiók épülnek bele, vagyis olyan metafikciós eljárásokkal operál az elbeszélő, melyek magára az elbeszélés hogyanjára vonatkoznak. A szöveg megalkotottsága, s ennek a mikéntje fontosabbá válik, mint maga a történet (vagy az anekdota), s ebből a mikéntből konkrét, a világra, a világ megismerhetőségére vonatkozó állásfoglalást lehet kiolvasni. A történet visszaszorul, töredezetté válik, s mindenképpen veszít a jelentőségéből, ami általában megnehezíti a befogadást is.

A metonimikus beszédmód leváltása azzal, amit Kulcsár Szabó Ernő metaforikusnak nevez, kapcsolatban van a referencialitás háttérbe szorulásával. A metonimikus írás a valóságra hivatkozik, vagyis arra a hallgatólagos tudásra, mely szerint a leírt szöveg és a valóság között valamilyen analógia van, az irodalom a valóságról szól, azt választja anyagául. Ez azért is nehéz kérdés, mert a huszadik századi filozófiákban Nietzsche-től kezdve számos gondolkodó számos erős érvet hozott fel azzal szemben, hogy a valóság megismerhető-e, avagy létezik-e egyáltalán, és ha igen, hogyan. Kelet-Európában pedig különösen bonyolítja a helyzetet, hogy a valóság fogalmát kisajátította a szocialista realizmus doktrínája, és esztétikai mércévé tette. A valóság fogalmának gyanússá válása nem csupán az irodalom belső, autonóm alakulásainak a következménye, hanem ideológiai-politikai okai is vannak, és mindezeknek *együttesen* köszönhető a valóság iránti bizalom megrendülése. Vagyis a referencialitás kezdett kikopni a szövegek mögül, és maradtak az immár szövegeként írt és olvasott irodalmi alkotások – legalábbis az irodalom fősodrában, míg azok a szövegek, melyek többé-kevésbé a realista kódok szerint íródtak, jobbra kiszorultak a kánonból.

Holott – ahogyan számos kritikus, irodalomtörténész is megállapítja – a formabontó, új törekvésekkel párhuzamosan jelentek meg olyan művek, melyek hagyományosabb szövegalkotási eljárásokat követtek. Ahogyan Csuhai írja: „[...] hadd utaljak arra, hogy az újabb próza történetében a nagy rendhagyó vagy formabontónak számító kísérletek mellett mindig ott voltak a jelentős, tradicionálisabb formát birtokló vagy valamilyen hagyományosabb koncepció keretében fogant művek [...] anélkül, hogy ez különösebb ellentmondást vagy fennakadást okozott volna a nagy egész működésében”.¹⁵ Ezek között a művek között említi Nádasztól az *Egy család-regény végét*, az *Emlékiratok könyvét*, Spirótól *Az Ikszeket*, Lengyel Péter *Macskakövét*, Krasznahorkai regényeit, Németh Gábor rövidebb lélegzetű prózáit, Kemény István első regényét, Kukorelly Endre és Darvasi László szövegeit, Solymosi Bálint „absztrakt realizmusát”. Németh Zoltán pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a referencialitás kategóriájának számúzése az irodalommal foglalkozó metanyelvből sajátos vakfoltot jelent az értelmezők számára, melynek következményeképpen számos

¹⁵ CSUHAI István, „Fordulat és egyenműség”, *Jelenkor* 43, 2. sz. (2001): 184–191, 188.

értékes mű egyszerűen kiszorul a diskurzusból, hiszen a kurrens elméletek szerint „a referencialitás mint inadekvát konkretizáció tételeződik, amely lezárja a jelszóródás, illetve az esztétikai horizont megteremtődésének lehetőségét”.¹⁶ Tar Sándor mellett Hazai Attilát említi, akiknek a szövegei olvashatók referenciálisan is, valamint a referenciális dimenzió figyelembe vételét mellőzve is, anélkül, hogy a „jelszóródás lehetősége” vagy az „esztétikai horizont megteremtődésének a lehetősége” lezárulna az olvasó előtt. Hasonlóképpen vélekedik Tar műveiről Dérczy is, aki szerint „szövegei így egyszerre tűnnek fel áttetszőnek (ennyiben egy konvencionális poétikai és epikai értelemben folytonosnak), ugyanakkor mélyebb rétegeikben metaforikusnak és ontológiai állapotot kifejezőnek”.¹⁷

Az utóbbi évek irodalmában pedig azt tapasztalhatjuk, hogy ismét megváltoztak az arányok, egyre több „tradicionálisabb formát birtokló vagy valamilyen hagyományosabb koncepció keretében fogant mű” jelenik meg, míg a formabontó kísérletek valamelyest háttérbe szorultak. A realista ábrázolásmód a kétezres években tűnt fel újra az irodalom főáramában. Többek között Bódis Kriszta: *Kemény vaj* (2003), Barnás Ferenc: *A kilencedik* (2006) és Oravecz Imre: *Ondrok gödre* (2007) című regényeit említhetjük ebből az időszakból, majd a 2010-es években pedig már valóságos trendről lehet beszélni a realista ábrázolásmódot alkalmazó, a valóságra apelláló, nem ritkán szociográfiai elemekkel operáló regények, novellák, sőt versek kapcsán, melyek minden további nélkül a *mainstream* irodalom részeivé váltak, kritikák sokasága jelent meg róluk.

Ezzel kapcsolatban érdemes idézni Szilasi Lászlót, aki egy vele készített interjúban azt mondja, hogy „A *harmadik híd* megírásával például a hajléktalanság körülményei között élő embereket próbáltam közelebből tanulmányozni. Ezt pedig úgy éltem meg, mint a *felejtés ellen történő munkát*. Teljesen egyetértek György Péterrel abban, hogy mindig rettenetes traumáink keletkeztek abból, amikor megpróbáltuk magunkat felejtésre ítélni. Úgy látom, hogy nemcsak elmúlt dolgokat, hanem olyanokat is megpróbálunk elfelejteni, amelyek most történnek, például a hajléktalanságot. Szerintem az ember fontos munkát végez a közösségének, amikor megpróbál egy-két ilyen dolgot föltárni, visszaemelni a felejtésből, nem ritkán a szándékos elfelejtésből, mesterséges megfeledkezésből” [kiemelések tőlem D. S.].¹⁸

Olyan fogalmak kerülnek itt elő, melyek a metonimikus elbeszélésre jellemzők, s melyekben az irodalom „funkcióeltolódása” érhető tetten: „munka”, „közösség”, „feladat”, „föltárni”, „visszaemelni a felejtésből”, melyek mind a felelősség fogalmkörébe tartoznak. A kétezres évek vége felé és a kétezertizes években újra annak az

¹⁶ NÉMETH Zoltán, „A próza lázadása? Korrekciók a ’90-es évek magyar prózájában: fordulat a referencialitás felé”, *Bárka* 9, 5. sz. (2001): 72–78, 73.

¹⁷ DÉRCZY, „Megszakítottság és folytonosság”, 49.

¹⁸ HERCSEL Adél, „»Mindenki gyűlöl mindenkit, aki veszélyes a tb-jére« – interjú Szilasi Lászlóval”, hozzáférés: 2020.03.16., https://hvg.hu/kultura/20140305_Mindenki_gyulol_mindenkit_aki_veszelyes.

éthosznak, írói szerepfelfogásnak az előtérbe kerülése figyelhető meg, mely szerint az irodalomnak feladata, sőt, küldetése van, még hozzá az, hogy általa szembenézünk a minket körülvevő társadalmi valósággal, a lecsúszottak, perifériára szorultak világával, valamint megismerjük a múltat, mely ezt a jelent eredményezte. Az irodalomnak ezen irányára többféle megnevezés is használatos: emancipációs irodalom, új komolyság, új őszinteség, új realizmus. Nem lehet nem felfigyelni az „új” jelző használatára, mely azt jelzi, hogy olyan belátásokról van szó, melyek egyszer már a *mainstream*ben voltak.

Adódik a kérdés, hogy miért éppen most erősödött meg ennyire ez a trend. Erre a választ alighanem irodalmon kívüli tényezőkben találjuk, és ez sokkal hosszabb elemzést igényelne, mint amennyire itt lehetőségünk van. Ám már az a tény, hogy az irodalom kívüli faktorok egyáltalán számításba jöhetnek, alapvető változást jelent a kilencvenes-kétezres évek irodalomszemléletéhez képest, mely csakis irodalom-immanens folyamatokról volt hajlandó tudomást venni. Talán megkockáztathatunk annyit, hogy a kétezres évek második felére, a kétezertizes évek elejére derült ki végérvényesen, hogy a rendszerváltás projektje kudarcba fulladt, hiába volt az áldozat, és az új rendszer milliók számára nem kínált megoldást égető életproblémákra. Milliók maradtak az út szélén, a magyar vidékre pedig gyakorta a teljes kilátástalanság, a reménytelenség lett a jellemző. Ennek a belátása pedig elemi erejű tapasztalatot jelenthetett a társadalom egésze, így az írók számára is, melyet ki így, ki úgy dolgoz fel. S szintén eddigre vált világossá az is, hogy a magyar társadalom képtelen feldolgozni a múltját, s ismét romantikus-délibábos mítoszokba menekül, melyekkel csak súlyosbodik a válság – ahogyan erről azon művek sokasága tanúsodik, melyek a magyar közelmúlt egy-egy elhallgatott, kellően ki nem beszélt, feledésbe merült traumáját próbálják feldolgozni.

Ebből következően ezekre a regényekre – ha egyáltalán – csupán mérsékelten jellemzők a posztmodern prózapoétika sajátosságai. Nem elbizonytalanítani akarnak a narrátor kompetenciája tekintetében, hanem meggyőzni. Hiszen nem ritkán olyan történetekről van szó, melyek vagy személyességük miatt vagy pedig emlékezetpolitikai okokból vagy teljesen kiszorultak a hivatalos emlékezetből, vagy pedig annak a perifériáján húzódnak meg, ezért a narrátornak el kell hitetnie az olvasóval, hogy bízhat benne, mert igazat mond. A történet igazságát pedig vagy a személyesség, a személyes átéltség vagy kiterjedt kutatások szavatolják – vagy pedig egyszerre mindkettő, ahogyan Nadas Péter *Világló részletek* című memoárjának esetében is. A hitelesség kulcsszavává vált, az olvasók is nem ritkán éppen ezt értékeli bennük, s csupán másodsorban az esztétikai megformáltságot; maga a mondás, a kimondás performatív aktusa, a valódi, hiteles történet, az „így volt” felmutatása némely esetben fontosabbá válik, mint az esztétikai élmény. Fontos megszorítás ugyanakkor, hogy valóban csupán némely esetekről van szó. Hogy példát is mondjunk: Zoltán Gábor *Orgia* című regényének nem azért lett óriási visszhangja, mert esztétikailag annyira sikeres alkotás lenne, hanem azért, mert olyasmiről beszélt, amiről a széles közvéleménynek nem volt tudomása.

Mintha valamilyen gát szakadt volna át, mintha most jött volna el az ideje, hogy beszélni kell azon dolgokról, melyekről nem szokás, nem ildomos, vagy éppen tiltás alá esnek. Nem akar róluk tudomást venni a hivatalos emlékezetpolitika, nem férnek bele az uralkodó ideológia társadalomképebe, vagy éppen túl intímek, személyesek, riasztók. Elhallgatott, vagy kellően ki nem beszélt történelmi események, perifériára szorul emberek, a betegség mint alapvető egzisztenciális élmény, testi tapasztalatok, ezek között pedig a női tapasztalatok: mind-mind olyan témák, melyeknek hangsúlyozott valóságvonatkozásuk van, továbbá politikai, sőt, biopolitikai tétjük van. Felmutatnak valamit, és a felmutatás aktusa egyszersmind erkölcsi-politikai állásfoglalás is.

Az efféle regényeknek tehát igazságvonatkozásuk van, melyet dokumentumok, személyes emlékek, történetek hitelesítenek, s az írók is készségesen számolnak be arról, hogy mennyi kutatást végeztek.¹⁹ Vagyis nincs többé szó szövegimmanenciáról, a valóság zárójelbe tevéséről, az elbeszélőt illető bizonytalanságról, a jelölés folyamatának megbízhatatlanságáról – a narráció éppen ezek ellentétéről akarja meggyőzni a befogadót. Hasonlóképpen a posztmodern szövegszerveződés sajátosságai is csak viszonylag ritkán, főként az időkezelésben érhetők tetten, de a dokumentumok vendégszöveggént való alkalmazása is sűrűn előfordul a történelmi regényekben. Az elbeszélés felfejthető és követhető, a narrációban nincsenek trükkök. Az elbeszélő kompetenciáját nem korlátozza semmi: általában mindent tud. Belelát a szereplők gondolataiba, érzelmeibe, ismeri a múltjukat. (Mindezt azonban nem mindig osztja meg az olvasóval.) A narrátor meg akarja győzni az olvasót arról, hogy igazat beszél, és az igazságát alá tudja támasztani, akár személyes élményei elmesélésével, akár dokumentumokkal. Nem csupán afelől kell meggyőznie az olvasót, hogy az igazat mondja, hanem afelől is, hogy ő mondja az igazat. Vagyis arról, hogy a forgalomban levő narratívák egy része hamis. Torzít, megszépít, elken, vagy éppen elhallgat valamit, akár politikai, akár családi tabukról, hamis mítoszokról van szó – s a kettő persze egymástól sem független. Az irodalmi szöveg tehát az igazságbeszéd performatív aktusává válik.

Míg a posztmodern filozófiák egyik alapszólama az igazság fogalmának a megkérdőjelezése, a valóság diszkreditálása volt, addig úgy tűnik, hogy a 2000-es évek végétől új tendenciák tapasztalhatók világszerte, melyet a valóság, az igazság iránti vágygal lehetne jellemezni. Felértékelődtek a valós, hiteles történetek, amit olyan szerzők sikerei is jeleznek, mint Herta Müller, Per Olov Enquist, Karl Ove Knausgård, Nádas Péter vagy Szvjetlana Alekszijejics. Ennek okait minden bizonnyal az irodalmon kívül kell keresnünk, abban a megváltozott kor- és közhangulatban, általános világerzékelésben, mely egyre szenvedélyesebben érdeklődik a (közel)múlt, és annak traumái iránt.

Alighanem joggal tehetjük fel a kérdést, hogy közben mi történt a valóság fogalmával? Amint láttuk, a nyolcvanas-kilencvenes évek narrációs technikává, poétikai

¹⁹ Lásd RADICS Viktória, „Dokumentumok írókézen”, *Helikon* 44, 3. sz. (2019): 374–392.

belátássá transzformálódott episztemológiai szkepszise mintha eltűnt, vagy legalábbis háttérbe szorult volna. A helyét pedig mintha átvette volna az az etikai magatartás, mely szerint az irodalomnak feladata van. Mindeközben a valóság megismerhetőségének, nyelvi kifejezhetőségének kérdése nem kapott választ. Mindazok a kérdések, melyeket a posztmodern gondolkodói felvetettek, továbbra is érvényesek. Továbbra is érvényes a tétel, mely szerint „az én nem úr a saját házában”, és az az unalomig ismételt szentencia is, hogy „nem én beszélem a nyelvet, hanem a nyelv beszél engem”. Érvényesek a történelemfilozófia aggályai a múlt elbeszélhetőségével kapcsolatban, és éppígy érvényesek a filozófusok kérdései a valóság mineműségéről és megismerhetőségéről. Érvényesek, de háttérbe szorultak, és a helyükre az etikai kérdések kerültek. Azok, melyek megválaszolásához nem a valóság problematizálására, hanem pontos diagnózisára van szükség. Továbbá arra, hogy rendelkezésünkre álljon az a nyelv, melyen számot tudunk adni a valóságról, melyen el tudjuk mondani azt, amiért morális felelősséget érzünk.

Látzólagos ellentmondás feszül tehát a kétféle megközelítésmód között – a könnyebbség kedvéért nevezzük az egyiket posztmodernnek, a másikat pedig etikainak (noha tudatában vagyunk annak, hogy ezek a megjelölések nem pontosak). A posztmodern elméletek alapján nem lehetséges az etikai cselekvés, hiszen annak hiányoznak az alapjai: a valóság felmérése és a cselekvő személy integritása. Az etikai készletések felől pedig háttérbe szorulnak, irrelevánssá válnak a posztmodern kérdései: nem az a dolgok tétje, hogy milyen módokon ismerhető meg a valóság, vagy egyáltalán megismerhető-e, hanem az, hogy szembenézzünk vele, felmérjük köz- és magánállapotainkat. Így született a kortárs irodalomban számos olyan könyv, mely történelmi traumákkal szembesít, a társadalom számkivetettjeiről tudósít, vagy éppen olyan tapasztalatokról számol be, melyekről eddig nem volt szokás beszélni.

Esterházy Péter példája talán a legszebb és legmegrendítőbb mind között: édesapja történetén keresztül egy egész korszak hazugsággépezetét kellett megismernie, saját halálos betegsége pedig az emberi tapasztalás határaihoz vezette. Oda, ahol már nem tudjuk uralni, kiszámítani azt, ami következik.

Káli Anita¹

A SZOCIOGRAFIKUS INDÍTTATÁSÚ REGÉNYEK A KORTÁRS MAGYAR IRODALOMBAN

A szegénység témája és poétikája a huszadik század magyar irodalmának visszatérő epikai tendenciája. Az ezredforduló óta a szegénység irodalmi reprezentációja ismét előtérbe került – sőt, talán nem túlzás azt állítani, hogy valóságos trendről beszélhetünk –, a kortárs próza a szegénységet számos változatában emelte témává, ezzel párhuzamosan a szegénységábrázolás újabb poétikáját teremtette meg. A szegénység megjelenítése a szépirodalmi művekben azonban több szempontból meglehetősen problematikus, artikulálhatóságának kérdését szinte minden értelmező kulcsproblémának tartja. A szegénység valamitől való megfosztottságként értelmezéséhez a nyelvi értelemben vett megfosztottság, a kifejezésre való képesség, valamint a szegénység mint tapasztalat formába öntésének hiánya is kapcsolódik. Így a szegénységről szóló kortárs magyar irodalom – mint például Barnás Ferenc *A kilencedik*, Borbély Szilárd *Nincstelenség*, Szilasi László *A harmadik híd*, Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene*, illetve Tar Sándor *A mi utcánk* című művei – egyik sajátos kérdésfeltevése: hogyan lehet, és egyáltalán lehet-e írni a témáról. Milyen az a prózanyelv és milyen az a forma, amelyen a művek képesek érvényesen szólni a szegénységről és képesek feloldani a szegénység irodalmi nyelvének paradoxonját? Ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódva írásom olyan kérdésekkel vet számot, mint a szövegek értelmezési kereteinek meghatározása, a témáról szóló értekező nyelv nehézségei, a szociografikus indíttatású irodalom világra utaltsága és a realizmus komplex problematikája, valamint a regényekben megjelenő formai megoldások a már említett nyelvi paradoxon perspektívájából.

Szegénységfogalom és fogalmi struktúrák

Az irodalomértelmezőket gyakran már a szegénységfogalom meghatározása és társadalomszemléletének mikéntje is kihívás elé állítja. A definíció heterogenitása ellenére a szegénységről szóló beszéd közös pontja a tágabban értett, nem csupán az anyagi javakra vonatkoztatott szegénység fogalma. Elsőként Oscar Lewis koncepcióját idézem fel, aki művében, a *Sanchez gyermekeiben* a szegénységet nem pusztán a mindenkori létminimum felől közelítette meg, hanem tágabb értelemben vett öröklődő, „nagyon is maradandó és állhatatos”² viselkedésmódként, életmódként definiálta. Elméletének egyik legfontosabb hozadéka, hogy a „szegénység kultúrája”

¹ A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa.

² Oscar LEWIS, *Sanchez gyermekei*, ford. BARTOS Tibor (Budapest: Európa Kiadó, 1968), 20.

fogalommal a szegénységnek a materiális javakat középpontba helyező elképzeléseknél jóval tágabb felfogását alakította ki. Bár Lewist többen bírálták, hozzá hasonlóan jártak el azok az értelmezések is, amelyek a hiányt egyéb kulturális szempontból fogalmazzák meg. Barbara Korte például monográfiájában és tanulmányaiban³ reflektál a szegénységre mint képvisellettől és lehetőségektől való megfosztottságra is. Gavin Jones *American Hungers* című könyvében szintén kitér a szegénységfogalom problematikusságára. Kortéhoz hasonlóan ő is az irodalomelmélet kihívásaként aposztrofálja a nincstelenséget. Fogalomhasználata a szegénységet olyan kategóriaként, sőt diskurzusként határozza meg, amely az anyagi és nem materiális (kulturális, diszkurzív területeket egyaránt értve ezalatt), objektív és szubjektív kritériumok „dialektikájaként”, összjátékaként határozható meg, illetve kiemeli a szegénységnek azt a tulajdonságát, hogy értelmezése függ a nyelvtől, nyelvhasználatától, amelyen leírják.⁴ Az itt felsorolt fogalmakból kiindulva az irodalom, a kultúra egyik szegmense felől nézve „a szegény elsősorban az, aki nem részesül a nyelvnek ebből a sajátos működéséből, aki ki van zárva a megértés kultúrájából, akinek nincs története, akinek ezen a nyelven nincs hangja, amely róla is beszél.”⁵ E megállapítás alapján a szegénység artikulálhatósága kulcsproblémává válik, a fogalom a nyelvtől, képvisellettől való megfosztottságként, narratívum-nélküliségként értelmeződik. Így kap jelentőséget az a probléma, amelyet a szegénység nyelvének paradoxonjaként nevezhetünk meg. Az alávettettek életének és nyelvének irodalmi megjelenítését a *Nincstelének* írója, Borbély Szilárd *Egy elveszett nyelv* című esszéjében a következőképpen fogalmazza meg: „egy idő után már nem éreztem az otthonosságot, és viselkedésemmel csak mímelni tudtam a közösség érzését. [...] Aki elhagyja a falu népét, az elárulja őket. Aki beszél róluk, az is. Aki kiszakad közülük, az pedig elveszíti a nyelvét. Aztán újra tanul beszélni. De egy nyelv közben elveszett. Ezt az utat jártam be én is.”⁶ E szöveg szerint a színrevitel megvalósíthatatlan, amikor ugyanis a reprezentációhoz szükséges nyelv még az elbeszélő birtokában lehet, hiányzik az ábrázolni kívánt világra való megfelelő rálátás és kívülállás, mire azonban az esetleges történet és tapasztalat kialakulna, a kilépés lehetetlenné teszi a hiteles elbeszélői nyelv újratereztetését. Ezek alapján tehát a szegénység transzparenciaképtelensége, a nincstelenség nyelvi paradoxonja a szegénységirodalom alkotásainak formai megoldásaiban, a nyelvi megformáltságában is visszatükröződik.

³ Barbara KORTE and George ZIPB, *Poverty in a Contemporary Literature: Themes and Figuration on the British Book Market* (Hampshire–New York: Palgrave Macmillan, 2014), 2.; Barbara KORTE, „Can the Indigent Speak? Poverty Studies, the Postcolonial and the Global Appeal of Q&A and the White Tiger”, *Connotations* 20, 2–3 sz. (2010): 293–312.

⁴ Gavin JONES, *American Hungers: The Problem of Poverty in U.S. Literature: 1840–1945* (Princeton: Princeton University Press, 2008), 3.

⁵ SCHEIN Gábor, „Amikor az irodalmárok a szegénységről beszélnek”, *Kalligram* 22, 10. sz. (2013): 62–67, 63.

⁶ BORBÉLY Szilárd, „Egy elveszett nyelv”, *Élet és Irodalom* 57, 27. sz. (2013): 13.

A megszólalások érvényessége és formai megoldásai mind a nemzetközi, mind pedig a magyar nyelvű szakirodalomban alapvető kérdés. Hasonló problémát vizsgál Gayatri Spivak *Szóra bírható-e az alárendelt?*⁷ című tanulmánya, illetve Spivak nyomán hasonlóképpen az alárendelt szubjektum megszólalásának témáját taglalja Korte *Can the Indigent Speak?* című szövege. Korte azt igyekszik tisztázni, hogy az irodalmi reprezentációkban milyen variációkat, nézőpontokat alkalmaznak a művek, illetve egyáltalán elbeszélhető-e a szegénység. Korte tanulmánya azt állítja, hogy „az irodalmi szövegek mint (többé vagy kevésbé) fikciós alkotások, amelyek reprezentálják – vagy bizonyos esetben elemzés tárgyává teszik – a szegény embereket, felruházzák a megszólaltatás lehetőségével és annak felelősségével az írókat, hogy valaki hangján és valakiért megszólaljanak”.⁸ Azaz a magyarországi, leginkább leíró jellegű tényirodalommal, szociográfiákkal ellentétben a szépirodalmi művekben ő is a szegényekért és a szegények hangján való beszéd prózapoétikai kérdéseire helyezi a hangsúlyt.

A témával kapcsolatos tanulmányokban általában a fogalmi és elemzési kereteket tekintve is erőteljesen jelen van a politikai, társadalomtörténeti és etikai kontextus, nem elhanyagolva azonban azt a tényt, hogy az elemzések elsősorban szépirodalmi szövegekről íródtak. Korte a posztkoloniális elméletek felől közelíti meg tárgyát, és az elemzett időszakhoz és közeghez köthető fogalmakat (underclass, working class, subaltern, indigent) és kontextusokat újragondolva alakítja ki elemzéseinek fogalmi hálóját.⁹ Felmerül azonban, hogy a magyar irodalomra, annak történeti és poétikai sajátosságait figyelembe véve, az elméletek milyen mértékben alkalmazhatóak. Az irodalom és politika, vagy akár társadalomkritika és irodalom kapcsolatában Sári B. László,¹⁰ illetve Horváth Györgyi¹¹ és Szolláth Dávid¹² is regisztrálja azt a jelenséget, hogy az irodalmi mezőben bizonyos mértékig észlelhető volt egy úgynevezett antipolitikai felfogás, ami igyekezett elkerülni a művek lehetséges politikai és társadalomkritikai aspektusának a hangsúlyozását és az ilyen irányú értelmezést. Egyrészt ez eredeztethető az elmúlt, leginkább a rendszerváltást megelőző évtizedekben a két terület – az irodalom és politika – együttállásának negatív konnotációiból, illetve ehhez kapcsolódva abból is, hogy a szépirodalomban a „társadalom ábrázolásának” milyen kívánalmi, sőt előírásai voltak és milyen értelmezési mezőben helyezték el ezeket a műveket. Szolláth így fogalmaz ezzel kapcsolatban:

⁷ Gayatri SPIVAK, „Szóra bírható-e az alárendelt”, ford. MÁNFAY Alice és TARNAY László, *Helikon* 42, 4. sz. (1996): 450–483.

⁸ KORTE, „Can the Indigent Speak?”, 295. Saját fordítás.

⁹ Lásd például Gavin Jones „underclass” fogalmát: JONES, *American Hungers...*, 1–20.

¹⁰ SÁRI B. László, *A hatyú és a görény* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2006).

¹¹ HORVÁTH Györgyi, *Utazó elméletek: Angolszász politikáló elméletek kelet-európai kontextusban* (Budapest: Balassi Kiadó, 2014).

¹² SZOLLÁTH Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája: A 20. századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása* (Budapest: Balassi Kiadó, 2011).

„A legfőbb különbség (a nagyságrendi után) a Nyugat hasonló vállalkozásához vagy a prózafordulat kritikai törekvéseihez képest az, hogy az autonómiaelv képviselője ezúttal professzionalizálódott, és az irodalom politikai elnyomásának hiányában, politikai defenzió helyett tudományos offenzívába kezdett. Feltett célja, hogy megvédi az oly sokáig elnyomott esztétizmust, ha nem a politika, hát a politizáló, kontextualista elméletek ellenében.”¹³

A huszadik század szociografikus témájú és poétikájú műveinek, valamint napjainkban is visszatérő szociografikus irodalomnak a vizsgálatában is megfigyelhető mindennek hatása: bizonyos fokú távolságtartás a társadalomkritikai elméletektől. A most elemzendő alkotások esetében azonban, úgy vélem, az elmúlt évtizedek irodalomelméleti és történeti belátásait figyelembe véve nem nélkülözhetőek ezek az elméletek. Az angolszász irodalomban néhány esetben a posztkoloniális diskurzus, illetve egyéb elméletek (például a *labour history*, a *cultural criticism*) nyújthatnak háttérrel, illetve sorvezetőt a szövegek vizsgálatához. Azonban a mai magyar szociografikus irodalommal kapcsolatban az elmúlt évtizedek irodalom- és történetírásának értékszempontjait figyelembe véve nehezen alakíthatók ki az értelmezés ilyen hátterei és fogalmai. A fogalmi struktúrák és elemzési utak megteremtésének nehézségéhez hozzájárul – az önmagában is rendkívül problematikus terület – a realizmus szépirodalomban regisztrált „visszatérése”, a prózafordulat kérdése, illetve néhány esetben az úgynevezett tematikus irodalom pusztán tematikusként, tudósításként és így értelmezve realistiként való, a szövegek prózapoétikáját mellőző elgondolása. Kálmán C. György már Tar Sándor írásaival kapcsolatban megjegyezte, hogy a kritikákban két megközelítést lehet elkülöníteni: az egyik a szegények és elhagyatottak közegeinek ábrázolását, társadalmi hatását hangsúlyozza, a másik pedig a narráció, a beszédmód, a metaforika szempontjait, tehát prózapoétika felől értelmezi a műveket, vagyis a kritika az ábrázolt tárgy és az ábrázolás módja szerint osztályoz. A szociografikus indíttatású kortárs irodalom szövegeinek esetében ugyan megjelenik a társadalomkritika, az értelmezői nyelv kijelöléséhez mégis úgy vélem, szükségesnek mutatkozik a politizáló, illetve etikai kritikai elméletek hasznosítása, továbbá az etikai kérdések megvitatása is. Egyrészt azért, mert a kétezres évek után megjelent szociológikus próza esetében a textualizmusra kidolgozott értekező nyelv önmagában elégtelennek látszik, nem minden elemében képes lefedni a művek jellemzőit. Ugyanakkor e szempont totalizálása – értem ez alatt ennek a trendnek azt a jelenségét, hogy a tematikai prioritású kritikákban az esztétikai teljesítmény olykor háttérbe szorul – sem szerencsés, mert észrevétlenül maradnak a regények kortárs prózanyelvi sajátosságokról tanúskodó jellegzetességei.

¹³ Uo., 11–12.

Realizmus és „cifra nyomorúság”

A szegénységet témájául választó szociografikus irodalom recepciójában gyakran felmerül a realizmus fogalma. Ez nemcsak a tizenkilencedik és huszadik századi művekre, de a kortárs, az ezredforduló környékén született alkotásokra is érvényes lehet. Takáts József a kétezres évek prózája kapcsán jegyzi meg: „valamifajta újrealista vagy új realista irodalom felé mozdultak el az írói gyakorlatok és a profi olvasói elvárások.”¹⁴ Szilasi László az *Élet és Irodalom*ban megjelent *Ex Libris* című írásának bevezetőjében pedig a következőket állítja: „úgy tűnik, a jelenben történő irodalom, ez a különös megismerésmód, úgy foglal el bizonyos új tereket és megközelítésmódokat, hogy eközben korábbi megközelítésmódokat és tereket odahagy – megnyílnak előtte friss (korábban talán nem is létezett) ajtók, de cserében korábbiakat (talán nem végérvényesen, de mégiscsak) elveszít.”¹⁵ Szilasi az úgynevezett szövegirodalom és világszerű (vagy realiztikus) irodalom dominanciájának váltakozására mutat rá, tézisében megállapítja, hogy az irodalmi folyamatokban természetesen hol az elsődlegesen szövegszerű, hol pedig a világszerű irodalom válik uralkodó tendenciává. Takáts József két másik írásában is foglalkozik ugyanezzel a jelenséggel: a *Várákozás a realizmusra*,¹⁶ valamint a *Távoli tükör*¹⁷ című tanulmányaiban. Az előbbiben Takáts Szilasi állításaira reagálva fogalmazza meg saját álláspontját. Takáts egyrészt megkérdőjelezi azt, hogy az ezredvégi és mai magyar próza pusztán két prózamodellből volna levezethető, másrészt az irodalmat a „metafikciós-kombinatorikus”, valamint a realista próza dominanciájának váltakozásaként írja le. A *Várákozás a realizmusra* című tanulmányában pedig a realista jellegű prózafelfogás felfutásának hátterét, illetve a realizmussal kapcsolatos attitűdöt a következőképpen fogalmazza meg:

„Az inga, amely mostanában visszaleng, nem Kosztolányi–Móricz inga tehát, hanem a metafikciós-kombinatorikus próza és a realista próza ingája. A realizmus iránti írói-kritikusi várákozásban, azt hiszem, többféle igény találkozik össze. A »prózaforradulat« terhetől való szabadulás vágya. A társadalom állapota feltárásának kíváncsága. A történetmondás rehabilitálásának szándéka. Az irodalomnak mint politikai cselekvésnek az újraértelmezése.”¹⁸

¹⁴ TAKÁTS József, „Az inga visszaleng – Elbeszélő próza a kétezres években”, *Helikon* 59, 3 sz. (2018): 336–347, 336.

¹⁵ SZILASI László, „Ex Libris”, *Élet és Irodalom* 59, 50. sz. (2015): 19.

¹⁶ TAKÁTS József, „Várákozás a realizmusra”, *Élet és Irodalom* 60, 4. sz. (2016): 13.

¹⁷ TAKÁTS József, „Távoli tükör”, *Jelenkor* 58, 7–8. sz. (2015): 827–836.

¹⁸ TAKÁTS, „Várákozás a realizmusra...”, 13.

Az utóbbi évek egyik fő irodalmi irányának, melyet nevezhetnek újrealizmusnak, új történetességnek, világszerűségnek, életszerűségnek vagy akár az életesség programjának,¹⁹ esetleg új egyszerűségnek, valóban jellemzője a múlt- és jelenbeli társadalmi problémák iránti érzékenység. A kortárs regények esetében a realizmust érintő, valamelyest a prózafordulat értékeléséhez is köthető fogalmi tisztázatlanság ellenére is úgy vélem, hogy ez nem jelenti a teljes elfordulást az esztétizmustól vagy – éppen a szövegek tárgyánál fogva – a szöveggel kapcsolatos transzparencia kérdésétől. Takáts tanulmányának egyik állítása, hogy az utóbbi évtizedek prózájában a metafikciós irodalom és a szövegirodalom nem vált oly mértékig kizárólagos érvényűvé, hogy a próza más válfajai ne lennének ugyanolyan jelentősek. A kortárs művek és a kilencvenes évek irodalma felől visszatekintve tehát a prózafordulat és az azt követő időszak nem kétirányú teleologikus rendszer, hiszen „nem lineáris, mint inkább kiterjedésszerű, nem ellentételvű logikus kibontakozás, mint inkább rizomatikus burjánzás, újabb és újabb viszonylatokat létesítő hálózat.”²⁰ Takáts is idézi²¹ Sipos Balázst:

„A magyar próza utóbbi évtizedeiben lezajlott egy csöndes forradalom, egy kisebbfajta fordulat. Majdhogynem közmegegyezéssé vált, hogy az irodalomnak *feladata* van, nevezetesen, hogy történeti-szociológiai vizsgálódásokat folytasson, hogy a tudományos (túlontúl objektív) és politikai (túlontúl érdekezérelt) társadalomszemlélettel szemben afféle »ellendiskurzust« kínáljon [...]. Az elhallgat(tat)ott társadalmi csoportok megszólaltatását, traumáik feldolgozását, valamiféle autentikus valóság rögzítését célul kitűző dokumentarista irodalom jellemzője, hogy szükségképp leértékeli a *szerző* személyét, korlátozza az irodalmi alkotás *műalkotás*-jellegét, visszavonja az irodalom (a »haladó modernitás« irodalma számára elsődleges) produktív, *teremtő* jellegét. Gyanakvással tekint mindenféle artistikumra, ennél fogva magára a kanonikus irodalmi hagyományra.”²² [Kiemelés az eredetiben.]

Takáts helyzetértékelésével egyetértve a prózafolyamatok jelenségének leírása érvényesnek tűnik a kortárs szociografikus irodalomra nézve is; a szövegek artistikumára vonatkozó, a leértékelt szerzőt és a korlátozott műalkotást érintő megállapítások azonban nem feltétlenül fedik le azokat a prózapoétikai sajátosságokat, amelyek a szegénységet tárgyaló regényeket jellemezhetik. A szociografikus regényeket lehet

¹⁹ BODOR Béla, „Húsz darab történet: Maros András: Neveket akarok hallani”, in BODOR Béla *Mítoszcserepek: Tanulmányok, esszék, kritikák a jelen és félmúlt magyar prózairodalmának köréből* (Budapest: Cédrus Művészeti Alapítvány–Napkút Kiadó, 2012), 418–420.

²⁰ SZIRÁK Péter, „Szóval nehéz: A magyar prózáról 2001 júliusában”, *Bárka* 9, 5. sz. (2001): 53–71.

²¹ TAKÁTS, „Az inga visszaleng...”, 337.

²² SÍPOS Balázs, *Gátá: Tompa Andrea: Omerta*, hozzáférés: 2019.09.27, https://revizoronline.com/hu/cikk/6799/tompa-andrea-omerta/?cat_id=&first=0#_ftn1.

tematikus irodalomként értelmezni, és e szövegek, egészen korai megvalósulásuktól kezdve rendelkeznek vagy rendelkezhetnek tudósító, képviseleti, figyelemfelhívó, sőt esetenként dokumentáló funkcióval. Vagy akár az 1960-as és 1970-es éveket tekintve a szegénységről szóló tudományos diskurzus szűkre szabott keretei miatt ellenbeszédként, politikai funkciót sem mellőző ellendiskurzusként is értelmezhető. Feltehető azonban a kérdés, hogy ezeket a tényezőket számba véve is valóban korlátozódik-e a szövegek műalkotás jellege. Megkockáztathatjuk-e azt, hogy e tematikus jelleg magával hordoz bizonyos prózajellemzőket, pontosabban, hogy a szegénység irodalma, a szociografikusság, nemcsak tematikai megjelölés, hanem poétikai is egyben. E kérdés összekapcsolódik egy másik felvetéssel, nevezetesen a tartalom és forma együttállásával, amikor a „szegény” nem (csak) a témát, hanem a poétikát jellemzi mindenekelőtt. Elsőként érdemes megemlíteni, hogy a verbális jelenségek metaforikájában a „szegényes” szóhasználat, „pórias képzelet” fordulatot a kritikában kevésbé használják dicsérő értelemben. Ugyanakkor egyes művek felülírják, illetve alkotásmódjukban képesek átminősíteni ezt a jelentéstartalmat (például Grotowski: „szegénység színháza”, a minimalizmus, a népdal, illetve a képzőművészetben az *arte povera* irányzata), hasonlóképpen, ahogyan a kortárs magyar regények is éppen erre törekednek.

Szolláth Dávid József Attila külvárosi tájat leíró verseit elemző tanulmányában hívja fel a figyelmet a téma és forma sajátos viszonyára, a szocialista – mint tematikus, képviseleti – költészet egyes motívumai és József Attila külváros-versei közötti kapcsolatára. Röviden összefoglalva állításait, József Attila verseinek esetében nem a már létező konvenció megneveléséről, vagy a kapott forma felemeléséről van szó, hanem sokkal inkább egy sajátos József Attila-i elképzelésről, miszerint „a konvencionális képviseleti költészet tehertételeitől megszabadulni kívánó poétikai gondolkodás keresi az egyéni művészi kifejezőmód újfajta közösségi beágyazottságát.”²³ Szolláth az „én a proletárságot is formának látom” kijelentésre is hivatkozik és kifejti, hogy ebben az esetben nem a kapott forma magas irodalmi formává tételéről, nem a kapott formanyelv puszta felhasználásáról van szó, hanem sokkal inkább azt állapíthatjuk meg, hogy azok átértelmezésével kapnak többletjelentést a szövegek, illetve ez a konvencióktól való eltérés, a megszokottal ellentétes értelemben, a sivárság kifejezésére használja a szokott formát.²⁴

Több szempontból is érdemes figyelembe venni ezt a lehetséges analógiát. A kortárs szociografikus regényeket tekintve is éppoly kérdéses a tartalom és forma viszonya, azt is szem előtt tartva, hogy ez a regénytípus korántsem kizárólag az ezredvégi próza sajátja. Már a huszadik század fordulóján újabb vonulatként jelentkezett a szociológiai szempontú epika (például Tömörkény István és Thury Zoltán novellái), s ezekben a művekben nemcsak az addig kevésbé bemutatott társadalmi közegeket

²³ SZOLLÁTH Dávid, *Bábelt kövenként* (Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019), 122–123.

²⁴ Uo.

tették az elbeszélések tárgyává, hanem másfajta, az addigiaktól eltérő poétikát és narratív technikákat is alkalmaztak szövegeikben. Ennek ellenére még a mai szégyenségirodalom is – ugyan nem kizárólagosan, de – leginkább tematikus irodalomként vált népszerűvé. A kétezer-tízes években megjelent regények robbanásszerű gyarapodása és rendkívüli népszerűsége kölcsönhatásban áll a realizmus iránti várankozással, illetve az irodalom társadalmi érdeklődésének felértékelődésével. Ugyanakkor e tényezők azt eredményezték, hogy a téma újdonság ereje sokszor képes volt felülmúlni az esztétikai teljesítmény megítélésének mikéntjeit, illetve befolyásolni, egyirányúvá tenni az olvasásmódokat. Ebből a szempontból tanulságosnak látszik a *Nincstelének* kritikai fogadtatása. Kőríz Imre ennek egy fontos pontjára reflektál: „2000-beli kritikájában Margócsy István jogosnak tűnő értetlenséggel észrevételezi, hogy a regény kritikai fogadtatásában milyen erős a szociológiai fogékonyság, és hogy ezzel összefüggésben a kritikusok meglepődnek azon, hogy a világ olyan, amilyenek a könyv leírja. [...] A szociográfia azonban realista műfaj, vagyis ha egy ilyen könyv hitelesen mutatja be a világot valamilyennek, holott az olvasó másmilyenek ismerté, akkor a meglepődés a minimum. De a *Nincstelének* azért, mert olyan világról szól, amelyet a városlakók többsége nem ismer, még nem realista, ezért Margócsynak a kritikusi meglepődés feletti meglepődése az igazán meglepő.”²⁵ Ebből a rövid részletből is kiderül, hogy milyen az, amikor a befogadói magatartásban elsősorban a szegénység mint tartalom lép színre, illetve fogalmazhatunk úgyis, hogy a szegénységregények, illetve a szociográfia műfaji hagyománya nem műfajként, illetve formaként működik, hanem a regényeket – legalábbis részben – szociográfiként olvassák. Az itt említett Margócsy-szövegben²⁶ is találhatunk ezt a témát röviden taglaló hozzászólást Szilágyi Ákostól, aki egyébként József Attilának ugyanarra a szöveghelyére hivatkozva fejt ki mondanivalóját, amelyikre Szolláth utalt. Szilágyi azt a problémát emeli ki, miszerint e regényekben: „a nincstelenség, a szegénység, a nyomorgás nem tartalom, hanem forma, az elbeszélő (az önéletrajzi gyermekhős nézőpontjába, gondolkodás- és beszédmódjába mintegy belehelyezkedő szerző) nem formál igényt a szociografikus tudósítás hitelességére.”²⁷ A Szilágyi által leírt jellemzők többnyire más kortárs szociografikus regényekre is illeszthetők. E művek a szegények életét, egy társadalmi közeget mutatnak be, ha azonban a regények tartalmának pusztán azt véljük, hogy mit írnak a szegénységről, hogyan tudósítanak erről „az idegen földrészről”, könnyen beleeshetünk abba a csapdába – mint Kőríz fogalmaz –, hogy meglepődünk azon, hogy a szegény: szegény. Fontosabbnak tűnik az, hogy a szövegek formájukat tekintve és beszédmódjukban hogyan kötődnek a szociográfiai művekhez, például a szegénység színtereinek leírásá-

²⁵ KŐRIZS Imre, „Mit csinál a ló? Borbély Szilárd: *Nincstelének*. Már elment a Mesijás?”, *Jelenkor* 61, 1. sz. (2018): 82–83.

²⁶ MARGÓCSY István, „Borbély Szilárd: *Nincstelének*: Már elment a Mesijás?”, 2000 25, 10. sz. (2013): 3–16.

²⁷ Uo., 3.

ban, illetve e kötődések mit fejeznek ki, és hogyan járulnak ezáltal többletjelentéssel a művek tartalmához.

A következőkben egyetlen szempontból, a terek leírásának mikéntje felől közelítem meg a szociográfia műfaji sajátosságainak regénypoétikai tényezővé válását. Elsőként Nagy Lajos *Kiskunhalom* című szociográfiájának kezdősorát idézném: „Kiskunhalom nagyközség Budapesttől délre a Duna mellett fekszik, a folyamtól körülbelül egy kilométerre.”²⁸ Szabó Zoltán *Cifra nyomorúság* című művében pedig így ír: „E táj ideje az este. A palócok vidéke, a mai ország északi szegélyén, az Ipolytól a Hegyaljáig, azokban az évszakokban és órákban mutatja meg magát, mikor lágyak lesznek a színek és elmosottak a határvonalak.”²⁹ Ehhez képest a szociografikus regényekben a következőket olvashatjuk. Elsőként Fejes Endre *Rozsdatemetője* a következőképpen indít: „A rozsdatemető kőfállal zárt udvar a raktárépület mögött. [...] Az udvar végén rácsos, magasra épített vaskapu engedi át a sínpárt a macskaköves utcára.”³⁰ Tar Sándor *A mi utcánk* kötete szintén a zártság, a kiúttalanság képével indul: „Az utca harminc-nygyven ház a falu szélén, az elején kocsmá és buszmegálló, lakóinak fele nyugdíjas vagy munkanélküli-segélyből él, azt se tudják, hogyan.”³¹ Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene* című művének kezdő sora így hangzik: „Nyílegyenes bekötőút vezetett a telepre. Az út szélén valamikor jegenyefák álltak. [...] Valahol a fűszálak között lapult Gulyás Feri műfogsora. Már a buszon is zavarta, nyomta az ínyét.”³² Barnás Ferenc *A kilencedikben* szintén reflektál a történések helyszínére: „A Kisházban van egy szoba és egy konyha. Ésapa alszik a konyhában, mi meg a szobában.”³³ Végül pedig Borbély Szilárd *Nincstelének* című műve így kapcsolódhat a fentiekhez: „A földhányáson megyünk. Mi úgy hívjuk, gorond. Az Ogmand goronda. Erre járunk, amikor az erdőre megyünk fáért. Néha a Szomoga-laposra felé megyünk, hogy a Kaboló-úton mehessünk.”³⁴

Számos azonos motívum, jelen esetben például a zártság, egy-egy adott vidék, település, hely, illetve társadalmának bemutatása akár tudósításként, szociografikusan is értelmezhető, azonban fontos különbség, hogy a regények nézőpontjában megjelenik a közösségi, egyéni tapasztalat irodalommal alakítása, ilyen módon kapcsolódva a szociográfia hagyományához, ugyanakkor alakzatszerűen felhasználva annak sajátosságait. A szövegek rendkívül sokféle módon igyekeznek közvetíteni az elbeszélhetőséget, a nyelvi paradoxont, például az egyes szám első személyű gyermek elbeszélővel (*A kilencedik*, *Nincstelének*), életútinterjú-formával (*Kilenc cigány*,

²⁸ NAGY Lajos, *Kiskunhalom* (Budapest: Móra Könyvkiadó, 1978), 7.

²⁹ SZABÓ Zoltán, *A tardi helyzet – Cifra nyomorúság* (Budapest: Akadémiai Kiadó–Kossuth Könyvkiadó–Magvető Kiadó, 1986), 10.

³⁰ FEJES Endre, *Rozsdatemető* (Budapest: Magvető Kiadó, 1965), 7.

³¹ TAR Sándor, *A mi utcánk* (Budapest: Magvető Kiadó, 2017), 5.

³² KISS Tibor Noé, *Aludnod kellene* (Budapest: Magvető Kiadó, 2014), 6.

³³ BARNÁS Ferenc, *A kilencedik* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2014), 10.

³⁴ BORBÉLY Szilárd, *Nincstelének: Már elment a Mesijás?* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2013), 9.

illetve alkalmanként *A mi utcánk*), így a szövegek egyik legfontosabb prózapoétikai kérdése az elbeszélő sajátossága, valamint az, hogy a különféle beszédmódnak mi a funkciója. Tehát itt sem egyszerűen arról van szó, hogy művészi formává emelik például az interjúformát és ezáltal a szegényekért és a szegények hangján szólnak, hanem valamelyest ezekkel a beszédmódokkal igyekeznek a szegénység poétikáját érvényes, ugyanakkor más-más kontextust előhívó formába helyezni.

Ennek a szövegeknek tehát alapvető tétje a szegénység megszólaltatásának mikéntje és formája, továbbá a szegénységábrázolás átvett hagyományainak feltöltése új jelentéstartalommal. Éppen abban rejthető ennek a prózának az artistikuma, hogy hogyan alkotják meg a szegénység valóságban létező témáját a művek formai és nyelvi, tehát poétikai szempontból, anélkül, hogy azokat pusztán tudósításként értelmeznénk. Az is elmondható, hogy a szövegekben létező alakzatok sokszor kettős meghatározottságúnak, kétarcúnak tűnnek fel, metaforikusan utalva a szegénység valós, szociográfiákban is bőszéggel szereplő problémáira. Gondolhatunk e tradíció olyan klasszikusaira, mint Móricz Zsigmond *Árvácskája* – amelyben Balassa Péter a szegénység kilátástalanságát és némaságba taszítottóságát, egyfajta átokszóltár-olvasatot felkínáló szöveget lát –, de a dokumentarizmust poétikaként felhasználó Csalog Zsoltra, Tar Sándor műveire is, vagy a kortárs szövegek közül Barnás Ferenc *A kilencedik* című regényére, amelyben a szegénység tabusítása egy gyermek elbeszélői narrációval párosul. De ugyanígy megfigyelhetjük a *Nincstelének* című regényt, amelyben egyfelől érvényesülhet az életrajzi olvasás – szintén kettős – értelmezhetősége, valamint a szegényes poétikának látszó, tömondatokkal dolgozó, ugyanakkor nagyon is artistikus módon az iteráció és monotónia köré is épülő regényszerkezet.

A kérdésnek megkerülhetetlen összetevője a realizmus poétikájának problémája és ezzel kapcsolatban a szövegek etikai aspektusa. A közelmúltban több olyan szöveg is megjelent, amely az etikai kritikával foglalkozik, illetve a magyar irodalom egyes műveit elemezte ebben a vonatkozásban. Z. Kovács Zoltán monográfiája például az etikai kritikai megközelítés pozitív és negatív meghatározását így írja le: „az etikai kritikához rendelhető művek arra a kérdésre keresik a választ, hogy történetek értelmezés[e] folyamán milyen formákban jelentkeznek az erkölcsi törvény faktora, milyen formái léteznek az olvasásban a felelősségnek, milyen döntéseket kényszerít ki a szöveg megértése”.³⁵ Illetve „az etikai kritika mint kortárs irodalomtudományos irányzat nem azonos sem az irodalmon pozitív erkölcsi tanokat számonkérő morális példázatosság szerinti értelmezéssel, sem pedig az irodalomnak a társadalmi küldetést tulajdonító liberális-humanista irodalomfelfogással”.³⁶ A szövegek vizsgálatához igazítva a metódus hasznosíthatóságát Z. Kovács abban látja, hogy annak „mozgósítása lehetővé teszi, hogy az etikai meghatározottságú kérdések [...]

³⁵ Z. KOVÁCS Zoltán, „Mert veszteni fog, bizony, ki nyer”: *Etikai narratívák a magyar romantikában (és a romantika után)* (Budapest: Ráció Kiadó, 2017), 46.

³⁶ Uo.

etikai jellegüket megőrizve ne »önmagukban«, a tematikus szinten kitüntetve, a szövegből, a narratív diskurzusból különböző prekonceptiók alapján kiemelve kerüljenek értelmezésre.”³⁷ Jelen tanulmányban nem célok ennek a témának teljes körű kifejtése, csupán a kortárs szociografikus regények és az etikai kritika egyik lehetséges metszéspontjára szeretnék rámutatni. Bár lehetségesnek tartom a kortárs szociografikus regények többféle etikai kritikai megközelítését, például a J. Hillis Miller-i olvasásetikán alapuló vizsgálatot, illetve a képviseleti modellt is, mely felveti ugyanezt a szempontot. A szociografikus irodalom képviseleti jellege miatt is látható ugyanis, hogy ebben a fajta irodalomban egyaránt jelen van az (akár a kulturális elit felőli) megszólalás lehetőségének és felelősségének kérdése, amely már önmagában etikai kérdésnek minősülhet. Mégis az tűnik számomra igazán izgalmas kérdésnek, hogy a regények hogyan igyekeznek esztétizálni azt a formai-tematikai problémát, amelyet a szegénység nyelvének paradoxonjaként értünk. Így jelen vizsgálatban azt az interpretációs pontot jelölöm ki, amely a – szociográfiákhoz és a regények sajátos poétikájához igazított – realizmushoz kötődve rámutat a szövegek poétikai sajátosságainak kettősségeire.

Szegénységregényeket nem csak ma írnak, tanulmányában Margócsy István sorra veszi a nincstelenséggel foglalkozó műveket és sajátosságait, a felvilágosodástól kezdve egészen napjainkig.³⁸ Írásában kiemeli, hogy a modernség a szegénység ábrázolásában változásokat hozott, amennyiben a „szegénységnek bármely idealizálása helyett a megalázottak és megszomorítottak iránti szolidaritást, sőt az értük való nyílt felszólamlási indulatot”³⁹ hangsúlyozta. A huszadik században írott prózában, szolidaritási és képviseleti jellegénél fogva is, a mai regényekéhez hasonló poétikai problémája az, hogy olyan témáról szól, amely általában ismeretlen, idegen az olvasók jelentős hányada számára. Másként fogalmazva: e szövegek fő autentikusságkérdése, hogy hogyan ábrázolják ezt az ismeretlen világot. Mindegyik a realitás vagy az arra való törekvés kérdésével küzd, amit jól példáznak azok a szövegek, amelyek a már említett interjú- vagy élettörténet-formát választják. Segítségül hívva Margócsy összefoglalását⁴⁰ elmondhatjuk azonban, hogy a kortárs irodalomban nem okvetlenül, illetve nem csak az írók társadalmi feladatai és szerepei elsőd-

³⁷ Uo., 47.

³⁸ MARGÓCSY István, „A szegénység a magyar irodalomban: Tártyörténeti vázlat”, *2000* 27, 11. sz. (2015): 51–59.

³⁹ Uo., 55.

⁴⁰ „S mindez úgy történt, a magyar irodalom eddigi történetében szinte példátlan módon, hogy az irodalom és a műveket létrehozó írók – akár örülünk ennek, akár nem – az utóbbi évtizedekben rögzült szerepeket nem cserélték fel a hosszú időn keresztül hagyományozódott politizáló, képviseleti írói szereppel: akkor sem politikusként vagy ideologikus ígérgetőként mutatják a súlyos társadalmi problémákat, ha szokatlanul éles képet festenek egyes társadalmi rétegek kilátástalannak látott helyzetéről – az hiányzik belőlük, amit a magyar irodalom oly sok régebbi (hasonló) gesztusában szinte természetesnek vettünk: a megoldásnak bármily lehetősége, a radikális változtatás bármily utópiája.” Uo., 51.

legesek a művekben. Ezért sem értek minden szempontból egyet a „társadalmi-monitorozó” funkciót előtérbe állító felfogással, hiszen amennyiben a művek tudósítanak ismeretlen, esetleg tabusított történekekről, felmerülhet egyfajta hangsúlyeltolódás, tudniillik az válik vagy válhat fő kérdéssé, hogy milyen témákat és történeteket mondanak el a szövegek és ezek mennyiben állják meg a helyüket a már említett funkció szempontjából. A szövegeknek természetesen jellemzője a társadalmi odafordulás és a szembenézés az elhallgatott problémákkal, az azokban szereplő alakzatok és beszédmódok sem zárkoznak el ettől az értelmezéstől. Ugyanakkor a regények retorizáltságukban és figurativitásukban reflektálnak a nincstelen-ség elmondásának poétikai nehézségeire, sőt alkalmanként a lehetetlenségére. Ahogy például *A kilencedik* című regényben, amelyben egyfelől a család kiteszítottsága és önmagába zártsága köre építkezik a regény, másfelől ennek közvetítésére Barnás egy levele kommunikációs nehézségekkel küzdő gyermek elbeszélőt választ, többszörösen is rámutatva az elbeszélhetőség megkérdőjelezésére.

A realitás és etika kérdésében végül visszakanyarodhatunk Móriczhoz, aki *A boldog ember* című regény bevezetésében azt az értelmezést erősíti, miszerint pusztán egy parasztember igaz élettörténete lejegyzésének lehetünk tanúi. A regény bevezetésében, illetve az első beszélgetés során a szerző mint az igazságra kíváncsi kérdező jelenik meg: „figyelmeztetek, hogy csak igazat mondj, mert én csak az igazságra vagyok kíváncsi. Én eddig soha hazugságot le nem írtam, hát ha hozzáfognál lódí-tani, akkor abba hagyjuk.”⁴¹ Ugyanez a Schein Gábor által „a bírósági eljárások nyelvét idéző figyelmeztetés”⁴² hangzik el a „Hát akkor beszélj”⁴³ illetve az „én nem teszek hozzá semmit, hanem te most elmégy, és mikor legközelebb eljössz, mindig elmondod újra egy-egy darabját az életednek. De részletesen, úgy, ahogy történt”⁴⁴ típusú szövegrészekben is. Ez a realitásra törekvés jelenik meg a kortárs művekben is, de felmerülhet az a szempont, hogy a közelmúlt alkotásai éppen ezt a fajta realizmusértelmezést és elbeszélhetőséget kérdőjelezzik meg társadalmi érdeklődésükkel együtt.

Szilasi László *Mintha-változatok* című tanulmánya az általa felsorolt írók (például Garaczi, Tar, Oravec) műveit a realizmushoz sorolva, a fogalmat újragondolva igyekszik értelmezni, és olyan alakzatokat elemez, amelyek képesek megteremteni a szövegekben a referencia illúzióját, az iseri „mintha” érzését. Szilasi megközelítésében a realizmus olyan „elbeszélésmódot jelöl – amely a semmiből nyelvileg létrehozott történeteket úgy alkotja meg, [...] hogy az ekként létrejövő szövegen túli világ utólag egybeessen az ismerős reáliákkal”. E gondolatkör mentén a hagyományos fikció–nem fikció szembeállítás elégtelennek látszik, így az iseri fiktív–valós–imagi-

⁴¹ MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember* (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1985), 9.

⁴² SCHEIN Gábor, „A semleges beszéd problémájának megjelenése Móricz Zsigmond *A boldog ember* című regényében”, in SCHEIN Gábor, *Traditio – folytatás és árulás* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2008), 76.

⁴³ MÓRICZ, *A boldog ember*, 9.

⁴⁴ Uo., 15.

nárius hármasság, valamint az erre a fogalmi triászra épülő „mintha”-konstrukció termékenyebb elemzési utakat ígérhet számára. Az iseri elmélet felhasználásával újraértelmezhető, módosítható a recepcióban megjelenő szövegirodalom–valóság-irodalom kategóriák szembeállítás, és a tézis rámutat arra, hogy ha kizárólag a szövegirodalom vagy világszerű irodalom fogalmai mentén értelmezik a szövegeket, fontos sajátosságaik felett siklik el az elemző. Szilasi egyik tézisével kapcsolatban azonban – az irodalom „a semmiből valóságot teremt” – kérdéses, hogy az menyiben lehet érvényes olyan tárgyra, mint a szegénységirodalom.

Ez alapján a szövegek egyik fő kérdése lehet, hogy milyen prózapoétika és realitásról szóló utalások, alakzatok jellemzik az alapvetően a szegénység életvilágát közegül választó kortárs regényeket, hogyan mutatkozik meg az egyes regényekben a valós és fiktív elemek sajátos összjátéka. Gondolok itt olyan jellemzőkre, itt Szilasitól kissé eltérve, mint a napi rutin leírása, vagy az alkohol, az éhség motivikus szerepeltetése. A regények gyakran igen részletesen leírják a tereket, amelyek azonban nem pusztán a cselekmény közegül szolgálnak, a térpoétika és egyéb alakzatok ugyanis alapvetően meghatározzák a mai szegénységről szóló művek nyelvi megalkotottságát, illetve sajátosságait. Ennél a példánál maradv a szövegekben sok esetben szerepelnek konkrét városnevek, például Szilasi Lászlónál Szeged, Barnásnál Pomáz, míg ugyan Borbély és Tar Sándor, illetve Kiss Tibor Noé regénye nem von párhuzamot létező hellyel, de egy nagyon tipikus telep vagy település képét jeleníti meg. Ezek a helyek, terek egyfajta referenciális illúzióként lépnek működésbe, és ennek során egyfajta visszautalásként kapcsolódnak a szegénységnek az érzékelhető, szemmel látható vonásaihoz, amelyek hitelességet kölcsönöznek a szövegeknek, illetve képesek megteremteni az érvényes megszólalásmód lehetőségét.

Melhardt Gergő¹

A POSZTMODERN ALTERNATÍVÁI: A TÉREY-PÉLDA

– A referencialitás kérdései Térey János verses regényeiben –

I.

Térey Jánost szokás volt a posztmodern jellemző szerzőjének nevezni, műveinek irodalomtörténeti helyét pedig értelmezői általában a – korszakként, stílusként vagy poétikaként értett – posztmodernben állapították meg.² Verses regényeinek hatástörténeti pozíciója ugyanakkor mai nézőpontból egyre inkább látszik a posztmodern teóriáktól átitatott szövegalkotási módok betetőzése és az azokat követő, posztmodern-utáni poétikák közötti folytonosságot mutatni. A Térey-regények sorát e folyamatnak egyszerre alakítójaként és ezen irodalmi irányváltás példájaként is felfoghatjuk. Szabadosabban fogalmazva: ha az első regényétől, a *Paulustól* (2001) az utolsóig, a *Káli holtakig* (2018) tartó hosszú utat megvizsgáljuk, nemcsak a – maga csonkaságában is lezártnak tekinthető – Térey-életműre, hanem a magyar irodalom elmúlt évtizedekbeli történetére tágabban is vonatkoztatható belátásokkal gazdagodhatunk. Ha mégoly vázlatosan is, ez a dolgozat erre törekszik, Térey János verses regényeire – azok közül is elsősorban a *Protokollra* (2010) és *A Legkisebb Jégkorszakra* (2015),³ tehát a regénykorpusz középső szakaszára – közelítve. Nem a teljes Térey-életműre vonatkoznak észrevételeim, noha úgy vélem, a szerző költészetének, mi több, drámai műveinek alapos poétikai és történeti vizsgálata is strukturálisan hasonló következményekhez vezethetne.

Feltevésem nem más, mint hogy a verses regények sora a magyar posztmodern poétikák átformálására és egy azokat felváltani kívánó, másfajta poétika kimunkálására tett kísérlet, amelynek a műnemek és stílusnemek közti határok újragondolása is előfeltétele volt. Dolgozatom ezt a kísérletet elsősorban a posztmodern és az annak alternatívájával kínáló Térey-szövegek történelem- és politikafelfogásának, valamint a művek referenciaviszonyainak vizsgálatán keresztül igyekszik bemutatni. Az irodalomtörténeti narratívaképzés bevett törés- vagy fordulatalapú és célelvű-

¹ A szerző a Petőfi Irodalmi Múzeum Digitális Irodalmi Akadémia szerkesztője.

² Csak egyetlen példát hozva a *Paulusról* szóló Margócsy-bírálat címét idézném: *A posztmodern Gesamtkunstwerk*. Érdekes adalék ugyanakkor, hogy Térey második kötetének egy kritikusa 1995-ben „az új érzékenység poszt-posztmodern poétái” közül kiemelkedő szerzőnek tartotta a költőt. MAGYAR Zoltán, „Térey János: A természetes arrogancia”, *Kritika*, 24, 1. sz. (1995): 42–43, 42.

³ TÉREY János, *Protokoll: regény versekben* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2010); TÉREY János, *A Legkisebb Jégkorszak* (Budapest: Jelenkor Könyvkiadó, 2015). A főszövegben zárójelbe tett idézetek a továbbiakban ezekre a kiadásokra vonatkoznak.

üdv történeti módjai helyett mindössze egy lehetséges megközelítést szeretnék vázolni, ha tetszik, esettanulmányként.

2.

Érdeemes távolabbi párhuzamokkal kezdeni. Az észak-amerikai regényirodalomban az utóbbi évtizedekben nagyon sok mű ambicionálta, hogy a posztmodern „ironikus cinizmusát”⁴ az úgynevezett „új őszinteség” (New Sincerity) eszközeivel helyettesítse. Ez utóbbi fogalom leginkább David Foster Wallace személyével, műveivel kapcsolódott össze, és nemcsak Wallace-t szokás a posztmodern-utáni prózáírás egyik alapító teoretikusának és szerzőjének tartani (esszéi mellett leginkább az 1996-ban megjelent *Végtelen tréfa* című regénye miatt), hanem már maga ez a terminus is sokszor a „poszt-posztmodern” megjelöléssel egyenértékű (például még az angol nyelvű Wikipédia *New Sincerity*-szócikkének bevezetőjében is), de nem korszak vagy mozgalom nevéként, hanem egy stílusirányzat vagy írásmód megjelöléseként.

Az „új őszinteség” fogalmának kiindulópontja a wallace-i elgondolásban az, hogy a posztmodern ironikus formajátékai, mindent állandóan megkérdőjelező cinizmusa és történelemtagadása – mondhatni – önmaga farkába harapott, vagyis addig-addig tett kérdőjeleket minden mögé, hogy az már a saját létét (mármint a művészetek létét) is veszélyezteti, vagyis az irónia nihilizmusba csapott át. És ami még ennél is fontosabb: ahogyan az lenni szokott, az a (konzervatív) fősodor, amelynek ellenében ezek az eljárások létrejöttek, teljesen magába olvasztotta az ellene irányuló törekvéseket, és azok létrehozói ellen irányította vissza őket.⁵ Elsősorban az iróniát sajátították ki maguknak a technikai médiumok, és ezt kihasználva könnyű volt már a teória alapkövévé vált „szupertrópus” kritikai élet letörve azt a „konzervatív értékek szolgálatába” állítani.⁶ (A „konzervatív” itt egyszerre jelöl politikai orientációt és az esztétikai ítéletalkotás teoretikus megalapozását, vagy az abból kiolvasható értékrendszer.) Vagyis – így Wallace – a posztmodern egykor innovatív eszközei már sem poétikai megújulásra, sem adekvát politikai cselekvésre nem válthatók. Az ezzel szembehelyezkedő (vagy ennek ellenében létrejövő), továbbra is a progressziónak elkötelezett, posztmodern-utáni irodalomnak tehát olyan alternatívát kell szerinte felmutatnia, amely kísérletet tesz az önkifejezés valamilyen eredeti és meggyőző beszédmódjának megtalálására. Ehhez a posztmodernből megtartja azt, ami felhasználható céljaira – elsősorban a nyelvkritikai attitűdöt –, de az irónia romboló hatása helyett empátiára, közösségiségre és őszinteségre igyekszik hangsúlyt helyezni. (Ehhez paradoxnak tűnő módon olykor

⁴ Alexander MANSHEL, „The Rise of the Recent Historical Novel”, *Post45*, 2017. szeptember 29., <http://post45.research.yale.edu/2017/09/the-rise-of-the-recent-historical-novel>.

⁵ SÁRI B. László, „A posztmodern után: A kortárs amerikai irodalom dilemmái”, *Helikon* 59, 3. sz. (2018): 249–267, 250–251.

⁶ Uo., 255.

épp az addikción, a spiritualitáson vagy az irracionálitáson át vezet az út, ahogy azt például a *Végtelen tréfa* is megmutatja.⁷⁾ Ez nem premodern vagy klasszikus modern regresszió, és nem is reakció a posztmodernre, hanem annak meghaladása kíván lenni: olyan írásmód, amely akár a korszerűtlenség vádját is felvállalva kíván a társadalom jobbá tételéért erőfeszítéseket hozni, magyarul: nem tesz úgy, mintha megszólalásai ne lennének eleve társadalmi és politikai kontextus részesei, hogy mindezzel felvértezve állhasson már ellen a leegyszerűsítésnek és a kirekesztésnek.

Az ironia ellenpontjaként értett őszinteség és közösségiség jó példáját adja Wallace regénye, a *Végtelen tréfa* is: például az anonim alkoholisták csoportjait bemutató jelenetekre gondolhatunk. Itt a szereplők úgy tudják magukra venni egy közösség rendjét, szokásait és hitét, hogy bármennyire is ellenkeznek vele vagy bármennyire is tisztában vannak a program ideologikusságával (amely tiszta „agymosás”, ahogy erre az egyik főszereplő, Don Gately is rámutat), a legszigorúbb vallási előírásoknál is erősebb dogmatizmusával, közösségformálásának szektás jellegével, a regény sugallata szerint a végén mégis jól jönnek ki belőle, a saját, a közösség, valamint a társadalom szemében is (tisztulási folyamatuk a megváltás és az áldozathozatal ősi teológiai fogalmai mentén értelmezhető). Az anonim alkoholisták és más, nem ideológiamentes kis közösségeket alkotó szervezetek (a regényben a teniszakadémia és a kémiszervezet világa is ilyen) „azt az űrt igyekeznek betölteni, melyet az értékek posztmodern tagadása hozott létre”,⁸ és ezek az intézmények azok, amelyek valóban teret engednek az őszinteségnek a történetmesélésekben. Ez utóbbi elsősorban azt jelenti, hogy igenis komolyan vehető az emberi érzelmekről és fizikai állapotokról való iróniamentes, őszinte – akár naiv – beszéd, amely képes (esztétikai hatásfogalomként is értett) részvétet és együttérzést kiváltani. De nemcsak cselekményében, hanem poétikailag is hasonlóra törekszik a Wallace-regény: extrém polifóniája, fraktálszerű és végtelen mellérendelő poétikai eljárásai is e célok szolgálatában állnak.

Az „új őszinte” regények vonulata egyébként épp az őszinteség naivitássá válása miatt lehet többek szerint is veszélyes, mert azáltal kiszolgáltatja magát a vallási fanatizmusnak és azoknak a (szélső)jobboldali ideológiáknak és mozgalmaknak, amelyek szintén az őszinteségre, egyszerűségekre és az ismerőség érzetére apellálva igyekeznek kirekesztést és konfliktust szítani, mindezzel rövidtávú céljaikat elérni. (Vagyis az új őszinteséget is az a veszély fenyegeti, ami a posztmodern értékrelativizáló iróniájával történt: visszapattan a céltábláról.) És persze maguk a regények is eshetnek az ideologikusság csapdájába, amikor pártos politikai vélekedésüket írják át például egyszerű történelmi allegóriává, vagy amikor narratíváikban az identitás-politikai célok felülírják az esztétikai értékeket.⁹

⁷ Uo., 256.

⁸ Jon DOYLE, „A poszt-posztmodern próza alakváltásai: ironia, őszinteség és populizmus”, ford. SÁRI B. László, *Helikon* 59, 3. sz. (2018): 283–301, 285, vö. 289–290.

⁹ Uo., 291–292.

Ahogy az amerikai irodalom Wallace utáni (nem csak az őt követő, és poszt-poszt-modernnek gyakran nevezett) alkotásaiban megfigyelhető a történelem felé fordulás az 1990-es és 2000-es évektől,¹⁰ úgy erősödött meg az elmúlt időszakban, 2010 után a magyar irodalomban is az ilyen irányú érdeklődés, amely a társadalmi kérdések iránti fogékonyság megnövekedésével járt együtt. Ez nemcsak az önéletrajzi és memoáirodalom egyre látványosabb felértékelődésében érhető tetten, hanem még inkább a fikciós művek azon nagy csoportjában, amelyek az egyéni vagy kollektív történelmi tapasztalatok és traumák és az azokra való emlékezés módozatainak nem iróniaalapú, hanem legtöbbször az empátiát aktiváló, a cinizmust, relativizálást és a példázatossgot egyként elvető, nagyobb referencialitás-igényű és többé vagy kevésbé politikai nehézkesedésű és bizonyos értékeknek elkötelezett elbeszélésében jelölik meg céljukat. E művek általában a múlt század történetéből veszik tárgyukat, gyakran az elmúlt egy-két évtizedből vagy a még közelebbi múltból. Külön nagy csoportot képeznek ezen belül a határon túli magyar közösségek közelmúltbeli történelmével (elsősorban a romániai forradalommal és a délszláv háborúval) foglalkozó fikciós művek, melyek természetes módon kapcsolódnak egyszerre a magyar irodalom irányaihoz és ágyazódnak tágabb, közép-európai kulturális térbe. Ezeket egészítik ki azok a regények is, amelyek a – történelmi regényekhez hasonlóan több évszázados hagyománnyal rendelkező – vallomások önéletrajzi elbeszéléseket oltják be a posztmodern és a posztmodern-utániság megfontolásaival és eszköztárával. Az önéletrajzi elbeszélések az én létrejöttének történetét emlékezetalapú szövegszervezéssel kívánják valamiképpen megfoghatóvá tenni. Ez utóbbi írásmódnak egyébként a történelmi regényként értett műveknél jóval tapinthatóbb a folyamatossága a 2000-es évektől a mai napig.¹¹

A legújabb magyar próza szinte mindegyik jelentős alkotásban háttérbe szorul a kilencvenes-kétezres évek magyar prózájában – kis túlzással – egyeduralgó meta-fikciós-kombinatorikus elbeszélésmód, és előtérbe kerülnek a realistának, újrealistának nevezhető történetmondás kódjai. A prózairodalom saját szövegszerűsége és ismeretelméleti előfeltevései helyett egyre inkább a társadalomra, pontosabban: a nyelvi megjelenítés és a társadalmi állapotok közötti viszony mibenlétére helyezik a hangsúlyt. (Takáts József megfogalmazásával: „az inga visszaleng” a nem-realista alkotások felől a realisták felé.¹²) Ezen írásokat szemügyre véve sokkal inkább feltelezhető a műveknek az esztétikai szférán kívül kifejtett hatásra irányuló szándéka is. Ez természetesen hol erőteljesebben, hol inkább bűvópatakként, de mindig is jelen volt az irodalom történetében, ám feltevésem szerint az utóbbi időszak politikai, társadalmi, valamint – még mindig nem kielégítően feltárt – felforgató mediális

¹⁰ Uo., 292.

¹¹ SIPOS Balázs, „Mégis, mit számít, ki beszél?": *Holmi (1989–2014) Antológia III. Bírálólatok, viták, nekrológok, Dülő* (a Műút melléklete), 28. sz. (2018): 5–70, 34.

¹² TAKÁTS József, „Az inga visszaleng – Elbeszélő próza a kétezres években”, *Helikon* 59, 3. sz. (2018): 337–347, 338.

és technológiai változásai okán ennek mechanizmusai a magyar irodalomban az elmúlt egy-két évtizedben radikálisan megváltoztak.¹³

A kortárs regényirodalom mindeme jelenségeinek feltáráshoz adekvát fogalmi keretnek látszik a posztmodern-utániség poétikája, ám itt és most érdemes ezt kizárólag poétikai terminusként (tehát nem korszak- és nem értékfogalomként) elgondolni. A „posztmodern-utáni” e felfogásban annyit tesz: a magyar prózairodalom ’70-es évekbeli „fordulatát” (amely inkább folyamat volt, mint törés) a rendszer-váltás után csúcsra járató önreferenciális, történelem- és értékrelativizáló, meta-fiktív, vagyis világképét és szövegszervező elveinek mindegyikét az ironia trópusa alá rendelő írásmód helyett felkínált, és azokat „megőrizve megújító”, vagyis teoretikus előfeltevéseiket nem elvető, de azokat is más prózapoétikák által megvalósítani igyekvő poétikák összessége.

3.

A verses regény hagyományait a magyar irodalmi közgondolkodás számára újra-aktíváló *Paulus*, Térey első alkotása e műfajban, Margócsy István meglátását idézve, két okból is a magyar posztmodern irodalom kiemelkedő teljesítményének tekinthető. Az első ok irodalomtörténeti (és részben irodalomszociológiai), külső: ez a verses regény Margócsy szerint Téreynek és nemzedékének költői törekvéseit, kollektív generációs ambícióit összegzi egy nagyszabású műben. A másik ok belső, a *Paulus* megalkotottságával és észjárásával függ össze: a mű ugyanis a puskinsi verses regény és annak magyar változatai eljárásait és hagyományait a dantei nagy szerkezetekkel (enciklopédikus igény, univerzalisztikus világkép, térképek, ábrák, körszerűség, számmisztika) egyeztette össze, tette mindezt ráadásul az Anyegin-strófa formai kötöttségével vagy annak esetenkénti felszámolásával együtt. Mindez kiegészíthető azzal a megfigyeléssel is, hogy a *Paulus* a nyelvi regiszterek nagyfokú keverése és a szöveg minden szintjét átható ironia – elsősorban ironikus történelem-szemlélete, valamint narrátor- és szereplőkezelése – miatt is paradigmaticusan posztmodern szövegnek tekinthető.

A szerző későbbi két verses regényében (*Protokoll; A Legkisebb Jégkorszak*) más-féleképp artikulálódik a hagyományhoz való viszony, az ironia pedig legnagyobb-részt visszavonódik, pontosabban másképp és a szöveg más szintjein jelentkezik. Az imént Dante nevével jelzett mitikus-történelmi, szintetizáló látásmód ezekben már nem figyelhető meg; míg a *Protokoll* szerkezete, szereplőkezelése, jellemábrázolása inkább egy drámai műre hasonlít, *A Legkisebb Jégkorszak* e szempontok alapján első ránézésre a 20. századi regényirodalom realista, társadalomábrázoló igényű

¹³ Azt hiszem, Mészöly Miklós szerepe megkerülhetetlen, akár a kombinatorikus-metafiktív, akár az „újrealista” írásmódok történetét kutatjuk. Megkockáztatom, hogy mindkettő Mészöly poétikájából származtatja magát, vagy annak továbbírásaként értelmezhető.

alkotásaival rokonítható.¹⁴ Ez utóbbi mű kevésbé tekinti feladatának a múlt megalkotását, megírását, vagyis megteremtését nyelvi eszközökkel, hanem ehelyett inkább a kortársi jelen bemutatására törekszik, a múltat pedig nem létrehozni, hanem bemutatni, feltárni kívánja. A *Paulus* a posztmodern történelmi (fikciós) elbeszélésekhez hasonló módon a történelmi múltat (egyéni és közösségi múltat egyaránt) a nyelvi megjeleníthetőség mérlegére tette fel, és szabadon alakíthatónak, megalkothatónak vélte. Ezen elgondolásnak előfeltevése az a linearitást elvető, jelenközpontú történetfilozófiai szkepszis, mely szerint a múlt és a jelen eseményei között nincsen feltétlenül ok-okozati összefüggés. A sztálingrádi csata (mely dokumentált történeti eseménysorozat) és a jelenkor Magyarországon játszódó cselekményszál viszonya is így írható le; Pál apostol alakja és mintája pedig mindkettőhöz így, figurálisan kapcsolódik. A két utóbbi verses regény ezzel ellenkező nézetet sugall (a *Protokoll* kevésbé, *A Legkisebb Jégkorszak* jóval inkább): jelenközpontúság helyett a múlt és a jelen összefüggéseit igyekszik kutatni, feltárni, a múltbeli események magyarázatul szolgálhatnak a jelen számára; a múltat a nyelv tehát nem alkothatja meg, hanem felkutathatja és bemutathatja. A kérdés a *Paulus* számára az, hogy hol húzódnak a szigorúan referenciális és a tisztán fiktív narratívák határai (ha egyáltalán léteznek ilyenek); a későbbi regények számára pedig az, hogy a referenciális és a fiktív narratívák között milyen viszony képzelhető el, szöveg- és társadalmi kontextusukat is figyelembe véve.¹⁵

Ami a szövegek nyelvi megalkotottságban megjelenő ironiáját illeti, az a *Protokoll*-ban és *A Legkisebb Jégkorszak*-ban csak az elbeszélők szólamában érvényesül valamennyire, a történetelemek elhelyezéséről, az események és jellemek ábrázolásáról és a művek történetfilozófiai megalapozottságáról nem állítható, hogy ironikus lenne. A *Paulus* narrátora – amint ez az *Anyegin*-ben és a 19. századi magyar verses regényekben szokásos¹⁶ – maga is főszereplővé lép elő, neve is van (Térey), hangsúlyos jellemvonásokkal rendelkezik, és szerepének fontos eleme, hogy ő az, aki a szöveget létrehozza. Ez a szöveg – amelyet olvasunk – pedig nincs oksági viszonyban rajta kívül eső létezőkkel, ezért még a történetileg hiteles szereplőket és eseményeket (Pál apostol, Friedrich Paulus, sztálingrádi csata stb.) is a narrátor hozza létre. A *Protokoll* elbeszélője ehhez képest teljesen arctalan, a háttérbe húzódó jegyzőkönyv-, azaz protokollvezetőként írható le, aki nemhogy nem főszereplő, de még neve sincs, nem szól ki az olvasóknak, hanem, ahogy Balajthy Ágnes írta, „inkább a gyűjtőhely metaforával illethető, beszéde nyelvhasználati formák, attitűdök folyamatosan alakulásban

¹⁴ MELHARDT Gergő, „Térey János verses regényei és az irodalmi hagyomány. Univerzum, versformák és elbeszélők”, *Bárka* 27, 3. sz. (2019): 72–78. E dolgozathoz egy-két mondatot – módosítva – a jelen szövegbe is átvettem.

¹⁵ Hasonló eltolódást írt le a kritika a *Harmonia caelestis* és a *Javított kiadás* tekintetében is.

¹⁶ SZILÁGYI Márton és VADERNA Gábor, „A verses regény (Petőfi Sándortól Ignatusig)”, in *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor (Budapest: Akadémiai Könyvkiadó, 2011), 529–535, 530.

lévő, heterogén terének bizonyul.¹⁷ A leglátványosabb dolog, amiben a *Protokoll* elbeszélőjének hatalma megnyilvánul, a regény kettős, egymásnak ellentmondó cselekményzárlatokat tartalmazó befejezése (*Pro domo*), amelyet az addig transzparensnek (hiszen protokollszerűnek) elgondolt cselekményalakításhoz képest csak az erős narrátori autoritás beavatkozásaként lehet értelmezni. A *Legkisebb Jégkorszak* elbeszélője pedig ennyire sem látszik a cselekményt irányítani, de ennek a regénynek a szerkezetétől idegen is lenne bármilyen megkettőző eljárás, mert itt a narrátor nem szereplőként elgondolt figurája és nem is nyelvi teremtő ereje okán, hanem mindentudása és a szövegfölötti narratológiai helyzete miatt kiemelt szereplő. E regény elbeszélője a tőle függetlenül létezőnek tételezett eseményeket mondja el, olykor elbeszélői kommentárral vagy kiszólással kiegészítve. De ezeknél is szívesebben él műnemi, formai, metrikai és tipográfiai határsértésekkel.

A három verses regényről történelemfelfogásukat és narrátorkezelésüket tekintve tehát összefoglalva megállapítható, hogy az inkább ironikus, kombinatorikus, relativizáló előfeltevésektől és eljárásoktól fokozatosan mozdulnak el a transzparensebbnek látszó, erősebb referencialitás igényű – távolról az új őszinteség célkitűzései is érintkező – ésjárások és technikák felé.

4.

A posztmodern-utániség poétikáinak a kortárs amerikai irodalom kutatói szerint egyik jellemző regénytípusaként stabilizálódó közelmúlt-történeti regény¹⁸ ismérvei jól illenek a *Protokollra*. A regény cselekményének egyik csúcspontja például a komáromi hídnál a köztársasági elnökkel történő incidens, amely – még ha az egész társadalomban nem is olyan mélyen átélt esemény, vakuemlék, mint például egy államfő halála, egy merénylet vagy terrortámadás – politikatörténeti referenciaponttá vált. Az esemény ugyanakkor fikcionalizálva kerül be a regénybe, és egy névtelen elnökkel történik meg. Mivel a történelemkönyvek tanúsága szerint a magyar köztársasági elnök 2009 augusztusában volt része a komáromi hídon kicsúcsosodó diplomáciai afférnak, Térey regénye pedig 2010-ben jelent meg, feltehető, hogy a szöveg megszületése azzal egyidejű volt, és megjelenésekor vált – a néhány hónapos, egy éves – időbeli távolság miatt, ha tetszik, történeti elbeszéléssé.

¹⁷ BALAJTHY Ágnes, „Diplomata a hegyen: Térey János: *Protokoll*”, *Alföld* 63, 1. sz. (2012): 114–119, 116.

¹⁸ Az ebbe a típusba (műfajba?) tartozó regények a megjelenésük előtti egy-két évtized valamely széles körben ismert eseményét építik be cselekményükbe, és bár lehet, hogy megírásuk az adott eseménnyel vagy annak folyamatával egyidejű volt, a művek megjelenésekor – akár néhány évvel később – már óhatatlanul történelmi fikcióként váltak olvashatóvá. Ezen alkotások egyszerre nyitottak a napi sajtó és a történetírás, valamint a vallomások és a történelmi regények hagyományai és írásmódjai felé. Ezt a műcsoportot egyes kritikusok a posztmodern regénypoétikákat meghaladó törekvések valamifajta összegzéséeként írták le. Minderről lásd: MANSHEL, „The Rise...”

Ám nemcsak ennek az eseménynek a regénybe való beépítése jelzi a *Protokoll* cselekményidejét, hanem *A Legkisebb Jégkorszak* több utólagos utalása is. Ez utóbbi könyvről nem állítható, hogy közelmúlt-történeti regény volna, hiszen a megjelenése után három-négy évvel később, 2019–2020-ban játszatja cselekményét. Azonban – ahogyan például a sci-fi, az utópia és a szatíra is mindig csak a történelmi elbeszélések sémáit tudja használni – a szöveg narratív fikciója szerint az elbeszélés aktusa nem a cselekménnyel egyidejűleg, hanem utólagosan megy végbe, amit már csak a múlt idejű igealakok következetes használata is bizonyít. Az elképzelt jövő másrészt minden olvasó számára referencializálható múlt- és jelenbeli történéseken és állapotokon alapszik. Ahogy a múltba helyezett cselekményt mozgó történelmi regény is mindig megírásának jelenére vonatkozik az allegorikusság különböző fokzatain, éppúgy igaz ez a jövőben játszódó regényekre is. *A Legkisebb Jégkorszak* nem enciklopédikus igényű, de nagy kiterjedésű társadalmi tablója a kis időbeli távolság miatt nem annyira jövőkutató szcenárió-elbeszélésként, hanem a jelen közállapotokat a közeljövőbe szinte egy az egyben átvivő ábrázolásként működik. (Ismét: nem a demiurgoszi nyelvi teremtő erő, hanem a nyelv archiváriusi, kutató, kreatív munkája nyilvánul meg.) Így – az utólagos tudáshoz és a történetírói reflexióhoz társított bölcsesség sémáit kiaknázva – alkalma nyílik elbeszélőjének, hogy a regény keletkezési idejének közállapotairól nyilatkozhasson, akár tematikusan, mondjuk, egy szereplő szájába véleményt adva, akár esztétikai megfontolásokká fordítva ítéletét.

2010-ben a *Protokoll* kapcsán így nyilatkozott a szerző: „egyik fő késztetésem a mostani magyar (s nem mellesleg az európai) közérzet megjelenítése volt, ahogy az *Asztalizenében* is, de szigorúan pártpolitika nélkül.”¹⁹ *A Legkisebb Jégkorszakra* viszont ez nagyban megváltozott, mert ebben a műben a politikai mező már tematikusan is előtérbe kerül, a „pártpolitikának” hívott, helyesebben talán „aktuálpolitikának” vagy hivatásos politikának, és a „politika” szó tágabb (a társadalom tagjai és csoportjai együttélését szabályozó, állandó érdekegyeztetési folyamatokként leírható) jelentésével megnevezhető kontextussal együtt.²⁰ A 2015-ös verses regény története szerint ugyanis a harmadik Orbán-kormányt a Radák Zoltán vezette jobbközép-szociáldemokrata nagykoalíció váltotta le a 2018-as választáson, és mivel az új miniszterelnök a regény egyik főszereplője, nem egyszer kerülnek szóba elődei is, a 2010–2018 közötti időszakra vonatkozó más reáliákkal együtt.²¹ (Egyesek egyéb-

¹⁹ DARVASI Ferenc, „»Kétszer ugyanolyan könyvet még soha nem írtam« Beszélgetés Térey Jánossal”, *Bárka* 18, 4. sz. (2010): 72–77, 74.

²⁰ A regény értékeiről és politikumáról némiképp másként vélekedem, mint Sipos Balázs, de dolgozata számos meggyőző és megfontolásra érdemes felvetést tartalmaz. Lásd SIPOS Balázs, „Az önfelmentés retorikája: Imaginárius szögesdrótok Térey János *A Legkisebb Jégkorszak* című művében”, *Jelenkor* 59, 2. sz. (2016): 213–221.

²¹ Ezzel kapcsolatban jegyzi meg elég ironikusan Visy Beatrix, hogy „inkább tűnik kockázatmentes prognózisnak a 2010-es évek végének emberéről, életmódjáról, politikai-társadalmi közegeiről, mint merész disztópiának. Beválási esélye egyfelől nyolcvan százalék feletti, ami a puccos tizenkettedik kerület és mondjuk Lana Del Ray [sic!] popkultúrabeli 2019-es helyzetét illeti, de alig-

ként úgy vélik Radákról: „[...] a fejlemények azt mutatják, / Hogy nem határolódott el kellőképpen / A konzervatív-nacionalista fordulattól.” [121.] Nemcsak az Elvis-rajongó budapesti főpolgármester komikus színben beállított hóbortjai vagy a közösségi média pszichológiai és társadalmi hatásáról (136–137; 147–148), az igazságkritériumok korábban konszenzuális fogalmainak kétségbevonódásáról (374–377) vagy – a regény minden szintjén megjelenő – klímaváltozásról való gondolkodás tartozik ide, hanem például az ilyen politológiai fejtegetések is, mint Radák miniszterelnökei:

[...] A nyugati fejlődés főáramába visszatértünk.
A botránybaloldal és a vezérdemokrácia után
Visszaadtam a nemzetnek az öntudatát!
(390.)

[...] Azelőtt volt egyfelől az erőszakú állam,
A centrális erőtér meg a nemzeti karakter...
Másfelől a ballib megmondóemberek
Hisztije és laza, impotens pöcsölése...
Ezek között nem választani kell, hanem átlépni harcukat.
Elődeink ott követték el a hibát, hogy elfelejtettek
beagyazódni az európai térbe. Lázadásuk
előbb gazdasági, majd politikai csődbe vitte őket.
(540.)

A narrátor pedig így jellemzi a miniszterelnököt:

A miniszterelnökről, aki másfél éve kezdte ciklusát
[...] el kell mondanom, hú olvasóm,
Hogy megfelel a karizmatikus vezér
– A magyar néplélek számára oly kedves – képének.
Annyiban is, hogy vadzsenni, és hagyományosan
Szociopata elnök, hívek hátán gázoló;
[...]
És egyidejűleg sima modorú és spontán fickó.
Annyiban tér el a magyar eszménytől,
Hogy melankolikus alkat.
(120.)

alig valami, ha a szerző által felvázolt politikai víziót tekintjük.” Visy Beatrix, „A Legkisebb is számít?”, *Műút* 61, 56. sz. (2016): 89–91, 89.

Magától értetődőnek tűnik, hogy a végrehajtó hatalom fejének jellemét és tevékenységét politikatörténeti és eszmetörténeti narratívában helyezze el a regény elbeszélője és ő maga is. Radák figurája és a rá vonatkozó, imént idézett reflexiók mégis újítást jeleznek a Térey-életműben, hiszen *A Legkisebb Jégkorszakot* megelőző műveire még magas beosztású politikusok fontos szereplőként való megjelenítése sem volt jellemző.²² A *Paulus* tábornoka sem az, hiszen ő nem politikai, hanem katonai vezető, és hiába a náci Németország tisztviselője Sztálingrád alatt, ebbéli tevékenységének a regényben semmilyen politikai kontextusa nincsen; pálfordulása pedig szintén katonai és morális kontextusba ágyazódik, politikaiba nem. A *Protokoll* politikaközeli hősei pedig hivatalnokok, nem döntéshozók, és megjelenik ugyan a főhős hivatali főnökeként Skultéti, a külügyminiszter, de nem válik főszereplővé, sőt, a regény karakterei közül az ő ábrázolása leginkább karikatürisztikus, amely szintén a regénynek a „pártpolitikától” – a szerzői megfogalmazásban az imént idézett – való távolságtartására mutat rá.

Radák Zoltán az első és utolsó, vagyis az egyedüli tényleges politikai hatalommal bíró és előtérbe helyezett szereplő Térey életművében. Az ő szerepeltetése is arra mutat rá, hogy a politika megjeleníthetősége – a történeleméhez hasonlóan – az életműben másfél évtized alatt az elvont, magára az elmondhatóságra és a valóságreferenciáknak az irodalom autonómiájához fűződő viszonyára való rákérdezéstől az egyre referencializálhatóbb, kimunkáltabb válaszkísérletek felé mozdult. Ez a folyamat pedig párhuzamosan, egymást kölcsönösen erősítve ment végbe az ironikus beszédmódoknak és az irónia más szövegszinteken való megjelenésének háttérbe vonódásával. Az ironikus távolságtartás a későbbi művekben a formai keveredésre, időnkénti szatirikus-parodisztikus hangvételre és a kommentárok modalitására korlátozódik, de a mű történelem-, realitás- és politikafelfogásának nem alapvető jellemzője többé. A szatirikus hangvétel *A Legkisebb Jégkorszakban* elsősorban az ősmagyar-szélsőjobboldali („fundamentalista”) terrorszervezet megjelenítésében érhető tetten, amelynek szintén a műhöz társított politikai és társadalmi okait fedezhetjük fel.

A Legkisebb Jégkorszak politikaábrázolására azonban az is jellemző, hogy (hiába a rendkívül sok különböző társadalmi helyzetű szereplőt mozgató regényszerkezet) a politikusok döntéseinek következményeiről, támogatottságáról, egyáltalán: a természeti-klimatikus vészhelyzet – és egészen szerteágazó szövődményei – tágabb társadalmi összefüggéseiről és okozatairól nem értesít a regény. (Kivéve talán a terroristák kapcsán, az ő radikalizálódásuk ugyanis politikai és szociálpszichológiai magyarázatokkal is bír. Csoportba szerveződésük oka, hogy nem találták meg a számításukat „Radák Zoltán Magyarországon / (Igaz, már az előző kormányok idején sem), / Ám a kivándorlás gondolata idegen volt [tőlük]”. [590.]) A politika világa a

²² A könyvkiadó igyekezett is ezt az egyszerre tematikai és szemléleti újítást a kötet publicitásának szolgálatába állítani. A regény hátlapjára és fülszövegére is Radák figuráját és a regény politikumát kihangsúlyozó ajánlót helyeztek el.

jégbe fagyott Svábhegy metaforájának megfelelően olyan zárt területként mutatkozik meg, amellyel csak a társadalmi elitiek foglalkoznak, és amelyhez nem szükségszerűen kapcsolódik bármelyik másik, politikán kívüli szereplő élete és körülményei.²³ A narrátor nyelvi egységesítő munkálatai is a cselekményszálak mellérendelő összeillesztésében merülnek ki, vagyis általában ő sem igyekszik efféle politikai vagy társadalomelméleti összefüggéseket keresni a történetyszálak között. Az elit és az alárendelt rétegek képviselői természetes módon nem, hanem vagy véletlenül, vagy csak bűnös érdektől vezérelve találkozhatnak egymással (például amikor Labancz Győző a hajléktalanná lett Tompa Henrikkel fut össze a Duna jegén, és nem ismeri fel, vagy amikor a mentális betegként és piti bűnözőként egyszerre megjelenített utcaseprő, Franci elrabolja Labancz Győző lányát). Végeredményben a regény narrátora is az „irodalom” és „politika” fogalmait egymástól eltávolítani igyekvő hosszú hagyomány képviselőjének látszik.

5.

A *Legkisebb Jégkorszakban* a miniszterelnök figurájához hasonlóan gyakran az események megjelenítése is a referencializálhatóság hasonló eljárásaival, illetve a regényen kívüli eseményeknek a regényvilágba történő beolvasztásával, tehát a kívül/belül (avagy valóságreferencia/tiszta fikció) dichotómia lebontásával történik meg. Ez azt jelenti, hogy a szöveg úgy emel be magába a politikai sajtóból, publicisztikából, jelenkortörténet-írásból, politika- vagy eszmetörténetből ismerős, sokszor történetileg adatolható eseményeket és tényeket, hogy azok a kitalált elemekkel elbeszéléseleméleti szempontból egyenrangúan szerepelnek (tehát nem hoznak létre metalepsziszt és nem tagozódnak a narratori kiszólások közé).²⁴ Mégsem értékelhető ez a posztmodern ironikus történetfilozófiájához való visszatérésként, mert itt a két eltérő ismeretelméleti státuszú esemény- és adatállomány összekerülése mintha maguknak a megkülönböztetéseknek, éles szétválasztásoknak a megszüntetésére törekedne: úgy keverni adatolható a kitalálttal, hogy a szövegbeli jelenlétük, textuálitásuk alapján egyikről se legyen már felismerhető „valós” vagy „fiktív” eredete.²⁵ (Elképzelhető, hogy egy külföldi vagy a közelmúlt magyar történelmét nem ismerő, esetleg a jövőbeli olvasó mindent fiktívnek vagy mindent valósnak fogadna el,

²³ Vö. SIPOS, „Az önfelmentés retorikája...”, 213–215.

²⁴ Például: „Közben SMS-e jött a Belügyminisztériumból. / [...] miszerint ne hagyja el a gépjárművét / (Így írták, hülye szó), csak akkor, ha elfogyott / az üzemanyaga. Akkor viszont üljön át a máséba. / Nem adtak tanácsot arra vonatkozóan, / Hogy mégis, kinek a kocsijába üljön át?...” (417.)

²⁵ Ezt az eljárást csak részben magyarázza a verses regény műfajának általános aktualizáló-politizáló hagyománya. A Térey-művek referencialitás-kérdései szerintem sokkal inkább rokoníthatók Arany János „epikai hitel”-felfogásával. Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk: Arany János kritikusi öröksége* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1994), 165–183; MARGÓCSY István, „Mi is az az epikai hitel? Arany János koncepciójának »revíziója«”, in „Összel”: *Arany János és a hagyomány*, szerk. SZILÁGYI Márton (Budapest: Universitas Kiadó, 2018), 229–246.

hiszen nem volna képes a kettő között lengő inga mozgásait regisztrálni olvasási tapasztalatában.) A regénybe ráadásul nemcsak a szövegen kívüli magyar politikai élet referencializálható eseményei kerülnek be ilyen módon, hanem azokat kiegészítik az ugyanebben az univerzumban játszódó korábbi Térey-művek történései is.²⁶ Ezt a visszatérő szereplők mellett a művek sorozata által együttesen ambicionált történeti folytonosság is mutatja.

A *Protokoll*nak szentelt ÉS-kvartett résztvevői – köztük leginkább Radnóti Sándor, illetve valamivel árnyaltabban Takáts József – épp a politikum meghatározatlanságát kérték számon a verses regényen, azt róva fel neki, hogy annak ellenére hiányzik belőle a politikai mező, a politikai cselekvések ideológiai háttérrendszerének részletes leírása és az egyes szereplők politikai nézeteinek bemutatása, hogy főhőse, Mátrai Ágoston szakpolitikus, a Külügyminisztérium protokollfőnöke, és a cselekmény elég nagy részét a minisztériumi események leírása, a hivatalnokok mindennapi életének bemutatása teszi ki.²⁷ Így például az is csak később, *A Legkisebb Jégkorszak*-ból derült ki (a cselekményidőt tekintve tehát tíz évvel később), és csak áttételesen, bár épp a korábbi mű egyik hőiséhez kapcsolva, hogy a *Protokoll* idején milyen politikai oldalhoz sorolható kormány volt hatalmon: „Egy nagybetűs Valaki lépett be! / Skultéti volt ő, a kettővel korábbi, / Baloldali kabinet külügyminisztere.” (510.)

A *Protokoll* a cselekményéhez képest valóban talán meglepően apolitikus – pontosabban (szerintem) éppen annak a módjait kutatja, hogy hogyan lehet politikáról beszélni ideológiai állásfoglalás nélkül, hogyan lehet elkötelezetlennek, nem kívülről, hanem középen állónak lenni egy nagyon is átpolitizált és polarizált környezetben. Ennek az válik legfőbb eszközévé a regény számára, hogy a politika intézményrendszerében nem döntéshozóként dolgozó hivatalnokok életére koncentrál, és arra is úgy, hogy munka és magánélet körei lehetőleg ne érintkezzenek, ezért mutat nagyjából fele-fele arányt terjedelmileg is Mátrai szakmai és magánélete (család, szerelmi viszonyok).

Mint láttuk, *A Legkisebb Jégkorszak* lesz az a mű, ahol a magán- és közügyek szétválasztása a politikától való távolságtartás naivnak bizonyult vágyával együtt felszámolódik, mert az utolsó verses regény már strukturálisan, nagyepikai elbeszélésformájával is nagyobb teret biztosít különböző (vagyis eltérő ideológiai előjelű, valamint múltbeli és jelenbeli) politikai nézetek ütköztetésének, és ebből következően az egész mű állásfoglalására is teret nyit. Ez Térey verses regényeinek nagy fordulata.

²⁶ A Térey-művek nyelvi világától nem idegen popkulturális metaforikával ezt így foglalta össze egy kritikus: „a *Káli holtak A Legkisebb Jégkorszak* prequelje, amely viszont az *Asztalizene* és a *Protokoll* spin-offja”. BÁRÁNY Tibor, „Mintha. Szinte. Majdnem”, *Műút* 52, 4. sz. (2018): 59–63, 59.

²⁷ KÁROLYI Csaba, MARGÓCSY István, RADNÓTI Sándor és TAKÁTS József, „ÉS-kvartett Térey János *Protokoll* című kötetéről”, *Élet és Irodalom* 54, 14. sz. (2011): 20–21.

Schäffer Anett¹

A KELET-KÖZÉP-EURÓPAI DISZTÓPIA VALÓSÁGA

– Dragomán György: *A fehér király* –

Bevezetés

Dragomán György 2005-ben megjelent *A fehér király* című regényének közvetlen kritikai fogadtatása gyakorlatilag evidenciának tekintette, hogy a regény az 1980-as évek Romániájában játszódik. A jellemzően elismerő kritikai szövegekben az ön-életrajzi ihletettség, az aparegény, anyaregény, családregegy, nevelődési regény fogalmi is feltűntek. A hazai recepció alapvetően a valós Ceaușescu-diktatúra világát ábrázoló, vagy annak fiktív változatát megteremtő szöveggént kezeli a regényt. Ez az értelmezés az angol nyelvterületen megjelent kritikák egy részétől sem idegen, ott azonban némelyik recenzióban fel sem tűnik Románia vagy Ceaușescu neve, mások pedig sokkal lazább kapcsolatot feltételeznek a '80-as évek Romániája és a szöveg világa között.² A német kritikák – talán a földrajzi közelségből adódóan – inkább a '80-as évek Romániájához kötik a szöveget, és az internetes könyvruházak ismertető reklámszövegeire is ez a jellemző. De vajon lehet másként értelmezni ezt a könyvet? Létezik másfajta olvasásmód, lehetséges-e a múlt fikciós ábrázolása helyett jövőképként olvasni? A regényt 30 nyelvre fordították le, az angol és a német mellett például svédre, olaszra, törökre, kínaira. Hatástörténete már világirodalmi léptékűnek mondható, így sok olyan olvasóhoz juthatott el, aki nem ismeri mélységében a kelet-közép-európai történelmet, a magyar kultúrát. Vajon milyen olvasat alakulhat ki ezekben az befogadókban? Értelmezhető-e egyáltalán a szöveg másként, mint a Ceaușescu-diktatúra ábrázolásaként? Benne van-e a regényben egy másfajta olvasat lehetősége? És ha igen, miképp működik együtt ez az olvasat a regény világát a '80-as évek Romániájaként azonosító olvasattal?

¹ A szerző a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója.

² Tibor Fischer megemlíti, hogy a regény mintha a *Just William* könyvsorozat és az 1984 összekapcsolódása lenne, ám azt is írja, hogy nem érti, „mit nyer Dragomán azzal, hogy elbizonytalanítja a víziójának az eredetét”. Saját fordítás: Sch. A. Tibor FISCHER, „Tales of Lunacy from the end of the World”, *The Guardian*, 2007. december 22., hozzáférés: 2020.04.03, <https://www.theguardian.com/books/2007/dec/22/featuresreviews.guardianreview19>.; Rebecca A. SCHUETZ, „Violence Reigns Supreme in ‘White King’”, *The Harvard Crimson*, 2008. április 25., hozzáférés: 2020.04.03, <https://www.thecrimson.com/article/2008/4/25/violence-reigns-supreme-in-white-king/>. Benjamin Lytal csupán laza kapcsolatot tételez fel az 1980-as évek Romániája és a könyv világa között. Benjamin LYTAL, „Fiction of the Post-Communist Era”, *The New York Sun*, 2008. április 16., hozzáférés: 2020.04.03, <https://www.nysun.com/arts/fiction-of-the-post-communist-era/74784/>.

Önmagában az, hogy ennyiféle nyelvre lefordították, ennyiféle kultúrában megjelent, azt sejteti, hogy valamiképp a világirodalmi hagyomány és/vagy az általános emberi tapasztalat olyan szegmenséhez is kapcsolódik a szöveg, amely mindenki számára elérhető. A regény megjelenése után 11 évvel, 2016-ban mutatták be a mű alapján angol–német–svéd–magyar koprodukcióban készült filmet, amely egy fikatív disztópiát, egy természetközelségre és mezőgazdaságra épülő diktatúrát ábrázol, melynek szimbóluma a háromágú vasvilla. A film jórészt követi a regény cselekményét, a fő különbségnek tulajdonképpen az tekinthető, hogy a film a jövőben (mindenképpen az 1980-as évek után) játszódik, és egyértelműen disztópia, a regénynél jóval kevésbé értelmezhető referenciálisan. De vajon a disztópikus olvasat lehetősége már a szövegben is benne van? Tartalmaz disztópikus elemeket a regényszöveg maga?

Ha disztópiákról beszélünk, akkor alapvetően olyan művekre gondolunk, amelyek egy elképzelt negatív jövőt ábrázolnak. Balázs Zoltán meghatározása szerint: „Az utópia fogalmát rendszerint úgy értjük, mint a vágyott, áhított jövő képét vagy akár egyenesen tervrajzát. A disztópia ezzel szemben a félt, elkerülni vágyott jövő képét és megvalósítási lehetőségeinek a számbavételét jelenti. Az utópia a haladásba és felvilágosodásba vetett hithez tartozik inkább, míg a disztópiákat a haladásba vetett hitből való kiábrándulás vagy az iránta eleve meglévő szkepszis élteti.”³ Cziganyk Zsolt az ellenutópiák közös vonásainak a stabilitást és a természetes–mesterséges (az utóbbi győzelmével végződő) szembeállítását tekinti, továbbá ezekhez járulnak az Anthony Burgess ciklikus modelljének megfelelő politikai fázisok,⁴ a liturgikus események és az egyén konfliktusa a társadalommal.⁵ Ám a disztópiák jellemzésére használt elemek, mint „a haladásba vetett hitből való kiábrándulás”, vagy a szigorú társadalmi szabályoktól, a változtatás látszólagos lehetetlenségétől megdermedt, a társadalmi renddel konfliktusba került egyén – az irodalmi disztópiák mellett – a totalitárius rendszerek, a „megvalósult disztópiák” tapasztalati világára is jellemzők, és az azokat ábrázoló szövegekben is előfordulnak. Igen szoros kapcsolat van a disztópiák és a történelem sötét korszakai, a totalitárius rendszerek között, utóbbiak sokszor ihletet adnak az előbbiekhöz, vagy a disztópiák bizonyos

³ BALÁZS Zoltán, „Utópia és disztópia”, *Holmi* 18, 9. sz. (2006): 1167–1177, 1167.

⁴ Burgess fázisai a következők: ágostoni, pelagiánus, átmeneti. Az ágostoni fázist a pesszimizmus jellemzi, a politikai vezetők csalódtak az emberi természetben, nem is próbálják megváltoztatni az embereket (*laissez-faire*-módszer), a pelagiánus fázis optimistább, „amennyiben egy-egy konkrét személy nem felel meg az elvárásoknak, szelíd eszközökkel, különösebb erőszak nélkül igyekeznek jobb belátásra téríteni”, azonban mikor egyre több ember nem felel meg a hatalom birtokosai által kreált ideálnak, a korábban alkalmazott szelíd eszközök pedig nem működnek tovább, akkor az átmeneti korszakban a hatalom már terrort alkalmaz, amelyet később felvált a pesszimizmus, és visszatér az ágostoni korszak. CZIGÁNYIK Zsolt, *A szabadsághiány anatómiái: Az emberi szabadság XX. századi angol ellenutópiáiban*, Modern filológiai füzetek 61 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011), 47–48.

⁵ Uo., 42–54.

eseményei, szereplői tükröt tartanak a kor számára. Elég csak George Orwell *Állatfarmjára* gondolnunk, amely tulajdonképpen a sztálini Szovjetunió allegóriája; az 1984-ben is könnyedén találhatunk kapcsolatot a történelmi események és a fikció között (pl. történelemhamisítás, álhírek, pszichológiai terror); Aldous Huxley *Szép új világának* két főszereplője nevében is két, a kommunizmushoz köthető valós személyre utal: Bernard Marx és Lenina Crowne, de több valós név is feltűnik, például Henry Fordé. A Ray Bradbury *Fahrenheit 451*-ében megjelenő könyvégetés tágabb értelemben minden cenzúra allegóriája, amely a történelem több korszakából is ismerős lehet, s bár elsősorban a McCarthy-korszak történéseire adott reakcióként értelmezik, emellett a tömegmédiá elterjedésének veszélyeire hívhatja fel a figyelmet. Czigányik, aki a szabadság kérdése felől vizsgálja a disztópiákat, így ír erről: „Mindközben az a kép bontakozik ki, hogy az emberi szabadság mint az emberhez méltó élet feltétele középponti jelentőségű az ellenutópiákban, s a legtöbb művet tekinthetjük akár az emberi szabadság indirekt anatómiájának: a szerzők többnyire olyan világokat mutatnak be – melyek ezer szállal kapcsolódnak a megírás korának valóságához –, ahol a szabadság valamilyen fontos csorbát szenved, s ennek következtében az emberi élet torzzá vagy értelmetlenné válik.”⁶ Az etikai felelősségvállalás, a történelem igazságtalanságainak és a jelen problémáinak felvetése mindig is disztópiák jellemzője volt, de emellett is találhatunk közös pontokat ezekben a művekben.

Írásomban éppen ilyen sajátosságok megjelenését vizsgálom Dragomán regényében, mint a terek bezártsága, a külvilágtól szinte teljesen elzárt élettér, a rendszer erőszakossága és ennek a testekre gyakorolt hatása, illetve a személyes identitást megtörő szoros szabályrendszerek, melyek igen gyakran identitásválságot okoznak, továbbá a gyakran *everyman* típusú főszereplő (mint például az 1984-ben Winston Smith), aki nem látja át teljesen a rendszer működését, és akivel együtt ismerhetjük meg a disztópia világát. A terek bezártsága, a bezárt térből való kijutás sokszor válik a disztópiák egyik központi témájává, gondoljunk csak a klasszikus angolszász szövegekre (mint a már említett 1984, *Szép új világ* és a *Fahrenheit 451*), melyek egy-egy olyan zárt teret, tulajdonképpen országot mutatnak be, melynek vezetői a polgárokat a szigorú szabályrendszer megszegésének esetén súlyosan megbüntetik. Ezekből a terekből kijutni rendkívül nehéz (olykor lehetetlennek tűnik), de bejutni is épp olyan bonyolult (*Szép új világ*). Ez a bezártságélmény pedig együtt jár az identitásválsággal, a lehetséges identitások korlátozottságával. A kortárs anglofón disztópiák jó részére is jellemző a bezártságélmény és az identitásválság ábrázolása, ilyen például Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* vagy Kazuo Ishiguro *Ne engedj el* című regénye, melyekben a bizonyos célokra kiválasztott szereplők nem, vagy csak komoly felügyelet mellett léphetnek ki a számukra kiválasztott mikroterekből. Napjaink populáris, úgynevezett *young adult* disztópiáiban, mint Suzanne Collins *Éhezők viadala* és Veronica Roth *A beavatott* című regénysorozatában, Lois Lowry *Az emlékek őre* című regényében (és azt követő, ugyanebben a világban jät-

⁶ CZIGÁNYIK, *A szabadsághiány...*, 10.

szódó más műveiben) is rendkívül zárt térben és a térhez szorosan hozzátartozó társadalmi szabályrendszerben küszködnek a szereplők, akik kétségbeesetten próbálnak kitörni ezekből a terekből és megváltoztatni a működésüket.

A terek beszűkülése és az identitás megélésének rendkívül komoly korlátozása figyelhető meg *A fehér királyban* is, az *everyman*-típusú főszereplő pedig ebben az esetben egy kisfiú, aki nem ismeri a rendszer működését, és akinek csupán ködös elképzelései vannak a városon túli világról. Írásom azt járja körül, hogy miként jelennek meg a disztópikus motívumok ebben az alapvetően nem disztópiaként számon tartott magyar prózai műben. Fő kérdésem, hogy az eredetileg a – főként angolszász – disztópikus irodalomból származó megoldások, műfaji jellemzők miként értelmeződnek át a kelet-közép-európai kontextusban, és válnak a sötét jövő helyett a valós múltra hasonlító fiktív világ elbeszélésének eszközeivé. Ennek megválaszolásához a tér, a test, az identitás és a nyelvhasználat jelentőségét és alakulását vizsgálom Dragomán regényében.

Általánossá nővő diktatúra gyerekszemmel

A regény világának a '80-as évek Romániájával való azonosítását sok tekintetben elbizonytalanítja a szöveg: a tér- és időbeli referenciák szinte teljesen hiányoznak, vagy eltérnek a valóságban történetektől. Ahogy Bányai Éva írja, bár a csernobili katasztrófa körülbelül akkor történt, amikor az a könyvben is megjelenik, Romániában a regény feltételezett ideje előtt pár évvel nem volt polgárháború vagy partizánháború, ezek pedig a referenciális utalásokat is elbizonytalanítják.⁷ Bányai szerint „Dragomán is követi a Bodor által használt viszonylagosító prózapoétikai technikát: referencializálható, dekódolható, lefordítható elemeket kever prózaszövetébe, hogy aztán azoktól jól felismerhetően eltávolodjon, viszonylagosítva, relativizálva, olykor elbogatellizálva azokat.”⁸ Úgy véli, hogy „ez is erősíti azt a feltételezést, hogy ezek a kiszolgáltatottság-történetek elvonatkozathatók a szűk téridőtől: mindez bármikor és bárhol megtörténhetett (volna).”⁹ Valójában sem Csernobil neve, sem a cselekmény terét kijelölő város neve nem jelenik meg a műben, csupán saját ismereteinkből következtethetünk a helyre, a kevert magyar-román nevekből, illetve, ahogyan erről Csuha István is ír, a nyelvhasználatból és a Duna-csatorna többszöri említéséből.¹⁰ Azonban ezenkívül semmiféle konkrétum nincs a regényben, még a főszereplők nevét sem ismerjük, az egyes szám első személyű főszereplő-narrátor egy tizenegy éves kisfiú, akit végig a becenevén/gúnynevén –Dzsátá – szólítanak,

⁷ BÁNYAI ÉVA, *Térképzetek, névtérképek, határidentitások: A Bodor-próza tér- és névpoétikája, valamint hatása néhány kortárs magyar elbeszélő műben* (Szeged: SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2008), 123.

⁸ Uo., 122.

⁹ BÁNYAI ÉVA, „Torzóban maradt szobrok”, *Tiszatáj* 61, 5. sz. (2007): 102–106, 104.

¹⁰ CSUHAI ISTVÁN, „Kamaszkorom legszebb sakkfigurája”, *Élet és Irodalom* 49, 38. sz. (2005): 303.

illetve annyit tudunk meg, hogy ugyanúgy hívják, mint az apját és a nagypapját. A családtagjainak valódi nevééről sem értesülünk, illetve a további szereplők jó részét is csupán betöltött szerepük (pl. Bherckméri elvtárs titkára, nagykövet) vagy becenevük/gúnynevük (pl. Csákány, Gica bá) révén azonosíthatjuk.¹¹ A nevek és a helyszínek megnevezésének hiánya, a fiktív történelmi események valódiakkal való keverése általánossá tágítja a történéseket. A konkrét Ceaușescu-diktatúra helyett az önkényuralmi rendszerek általános hatásaira kerül a hangsúly. Annak ellenére, hogy – ahogyan ez több kritikában is megjelenik – pontosan és érzékenyen ábrázolja a kor valóságát.¹² Miklós Eszter Gerda úgy véli, hogy azért nem reflektál a narrátor „a regénybeli történelmi időre, politikai rendszerre vagy éppen földrajzi meghatározottságra”, mert „Dzsátá kamasz-daccal közelít az őt körülvevő világhoz, melynek működési mechanizmusait részint nem érti, részint gyermeki naivitással fogadja el.”¹³

Talán ennek az általánossá bővítésnek köszönhető az is, hogy a regény alapján készült film egyértelműen egy a közeljövőben játszódó disztópiát ábrázol. A disztópikus olvasat lehetősége azonban benne van a regényben is, még akkor is, ha a kelet-közép-európai történelem ismeretének segítségével minden elbizonytalanítás ellenére is ráismerhetünk a történelmi korra. Ha ettől a tudástól eltávolodunk, minden lehetőségünk adott arra, hogy disztópiaként olvassuk a szöveget, hiszen Dragomán sok esetben rájátszik a disztópikus irodalomból ismert mintákra, emellett pedig a disztópiák általánosságban is sokat merítenek a történelem önkényuralmi rendszereiből. A referenciális és a disztópikus olvasat is lehetséges a regénnyel kapcsolatban, hiszen egyrészt olvashatjuk úgy, hogy ezeknek az tárgyi bizonytalanságoknak kevés jelentőséget tulajdonítunk, és a miliőre, illetve a korra utaló kevés és bizonytalan konkrétumból kiindulva (a Duna-csatorna említése, a kevert magyar és román nyelv használata és az elvtárs megszólítás) teljes mértékben referenciálisan olvassuk, vagy az elbizonytalanító gesztusokra építve egy olyan történetként tekintünk rá, amely bármikor játszódhat, így a regény világán belül a valós eseményeknek nem megfelelő konkrétumokat is érvényesnek fogadjuk el, és olyan világot képzelünk a város köré, amely különbözik a '80-as évek Romániájától. Ez a két olvasat természetesen nem választható el teljes mértékben, sokkal inkább folyamatosan összekapcsolódik, együttműködik, olykor egyik kioltja a másikat. A Dragomán György első regényéről, *A pusztítás könyvéről* szóló diskurzusban már feltűnt az antiutópikus minták használata,¹⁴ és ez, úgy tűnik, tovább folytatódik ebben a regényben is. A Bródy Sándor-díj átadásakor Márton László így beszélt *A pusztítás*

¹¹ BÁNYAI, „Torzóban maradt...”, 104.

¹² Lásd TOMPA Andrea, *Háborús gyerekek nem babáznak: Dragomán György: A fehér király*, hozzáférés: 2019.08.30, http://medicalonline.hu/cikk/dragoman_gyorgy_a_feher_kiraly.

¹³ MIKLÓS Eszter Gerda, „Háborúsdí: Dragomán György: A fehér király”, *Alföld* 57, 9. sz. (2006): 98–101, 98.

¹⁴ M. NAGY Miklós, „Bildungs(?)roman(?): Dragomán György: *A fehér király*”, *Jelenkor* 49, 9. sz. (2006): 912–916, 912–913.

könyvről: „Ez a mű egy térregény, egy szoros értelemben vett negatív utópia, melyben a tér által meghatározott rend zsarnoki módon működik.”¹⁵

Ha visszatérünk az ellenutópiák Czigányik által meghatározott közös jellemzőire, akkor azt láthatjuk, hogy ezek mindegyike megjelenik a regényben. A rendszer rendkívül stabilnak, megváltoztathatatlanak tűnik, a rendszer megkérdőjelezésére irányuló legkisebb próbálkozást is komoly büntetés követi (ezt mutatja az apa elhurcolása is). A természetessel szemben a mesterséges favorizálására példa a fehér király figurája, amelyet a sakkautomatától vesz el Dzsátá, és amellyel ezután le tudja győzni az összes házilag eszkábált vezért a háborús játékban. Burgess ciklikus modellje szerint egyértelműen az átmeneti politikai korszakban van *A fehér király* világa, a rendszert terrorral védik, és szigorúan betartatják a törvényeket. Liturgikus eseménynek tekinthető a május elseje, amelyet bár nem ábrázol a szöveg, a rá való felkészülés az egyik novella fő témája (*Ugrás*). Az egyén és társadalom konfliktusa pedig az egész regényt áthatja.

Czigányik az utópiák és az ellenutópiák fontos jellemzőjének tartja az *elkülönítést*, amely azt jelenti, hogy „az irodalmi műben a létező tér és idő helyébe lép az alternatív, nem létező tér (pl. egy ismeretlen sziget) vagy a nem létező (pl. a jövő) idő, de olyan módon, hogy a fiktív valóság kritikai kapcsolatban marad a szövegen kívüli világgal.” A 19. századig a térbeli elkülönítés volt jellemző, míg a későbbiekben az időbeli elkülönítés vált uralkodóvá, azonban másféle változatok is létrejöhetnek, mint például nyelvi elkülönítés (Anthony Burgess: *Gépnarancs*).¹⁶ Az elkülönítés *A fehér király*ban alapvetően azért jön létre, hogy egy bizonytalan térben és időben játszódjék, amely bár hasonlít a közelmúltra, nem egyezik meg vele teljesen az eltérő referenciapontok (polgárháború) miatt. Ám az elkülönítés épp az elbizonytalanítás miatt nem lehet teljes, hiszen a fiktív referenciák valósakkal, azonosíthatókkal vegyülnek, ezáltal pedig az elkülönítés maga is bizonytalanává válik.

Körbezárva

A regénybeli, meg nem nevezett város fullasztó, klausztrófóbb tér. Dzsátá életkora miatt sem mozoghat teljesen szabadon a térben, de a felnőtt szereplők sem hagyhatják el azt engedély nélkül. Tulajdonképpen senki sem hagyja el a várost azokon kívül, akiket elhurcolnak, és akiknek a munkájuk miatt kell máshová utazniuk. De a városba való belépés is épp ennyire szabályozott. A terek közötti mozgás, a város elhagyása komoly hatással van a szereplők identitására, megingatja azt: az apa, aki kényszerből hagyja el várost, visszatértekor meg sem ismeri a családját. Csákány a hadseregbe való bevonulása kapcsán hagyta el szülővárosát (nem ebben a városban élt fiatalon), ezután pedig az arca és – ezzel összefüggésben – identitása is drasztikusan megváltozott.

¹⁵ MÁRTON László, „A regény tere”, *Jelenkor* 47, 1. sz. (2004): 82–83, 82.

¹⁶ CZIGÁNYIK, *A szabadsághiány...*, 14.

A város egy külön világ a diktatórikus országon belül is, saját vezetőkkel, felső osztállyal és alávetettekkel. Ez a diktatórikus berendezkedés pedig a városon belüli mikrovilágokba is beszivárog. A gyerekek között is háború dúl (*Háború*), melynek következményei is komolyak – leég a búzamező, ahol háborúsdit játszottak –, illetve a fiúk egyike valódi bajonettel megy a harcba, nem összeeszkábált fúvócsővel és pléhkéssel. A foci pályán és az öltözőben való kihágásokért, a parancs megsértéséért ájultra verés a büntetés (*Világvége*), az igazság pedig mindig az adott tekintélyszemélytől függ: „tudjuk meg, hogy a katonák csak azért jöttek, mert így akarják elérni, hogy kikapjunk, meg akarnak ijeszteni, hogy ne merjünk rendesen védeni [...] Gica bá hallgatott, és megrázta a fejét, értsük meg, hogy az ezredes hazudott, ha tényleg baleset lett volna abban a reaktorban, akkor már nem élnénk, és különben se engedné a párt, hogy meg legyen tartva a meccs, mert mindenki tudja, hogy az ország ifjúsága a jövő, az ország legnagyobb kincse, és ezt a kincset a párt semmiképp se tenné ki veszélynek.”¹⁷ A csernobili katasztrófához hasonló esemény után katonák érkeznek a foci pályára, ahol meccsre készül a gyerekek és a katonák csapata, ám nem fújják le a meccset, csupán a két kapust figyelmezteti az ezredes, hogy lehetőleg ne érintsék meg a labdát (ami természetesen lehetetlen egy meccs alatt), és egy-egy tablettát ad nekik. Ezt az információt azonban kíméletlenül felülírja az edző, Gica bá. A város zárt világán belül, és legfőképpen a foci pályája világában neki sokkal nagyobb a hatalma, mint az ezredesé. De a többi mikrotér és mikrovilág (például iskola, búzamező) is hasonlóan diktatórikusan működik.

A mikroterek pedig több esetben még tovább szűkülnek a regényben, például Dzsátá a moziteremből egy testszélességű átjárón keresztül jut át a titkos terembe, ahol tiltott filmeket szoktak vetíteni, a nagykövet lakásában egy szobába zárja, a háború során egy társával a búzában kell kúszniuk, nem dughatják ki a fejüket sem, az agyagbányánál Vászile bá lakókocsijából kell kipakolniuk. Az ábrázolt mikroterek azonban egyáltalán nem barátságosak, sőt inkább félelmetesek és bezártságérzetet keltenek. Ez az alapvetően zárt világ fokozatosan egyre zártabb lesz, és bár a regény végén, a két utolsó fejezetben a nagypapa tanácsa – „[N]agypapám akkor megint megszólalt, azt mondta, higgyem el, hogy ez a legszebb város az egész világon, még így, borús időben is gyönyörű, igen, ez a legszebb város a világon, de nekem azt tanácsolja, hogy ha megtehetem, azonnal menjek el innen, és ne jöjjenek vissza soha többet, de ne csak a városból, hanem az országból is, menjek el, hagyjam el a hazámat.”¹⁸ – és az apa hirtelen visszatérése kapcsán felmerül a város elhagyásának lehetősége, Dzsátát sosem láthatjuk a városon kívül, és a városból kilépés önszántából szinte lehetetlennek tűnik. A terekből való önkéntes kilépésről a nagypapán kívül felnőtt szereplők sem beszélnek lehetőségként, a kisfiú számára pedig a városon kívüli világ voltaképpen nem is létezik, a város maga a világ.

¹⁷ DRAGOMÁN György, *A fehér király* (Budapest: Magvető Kiadó, 2018), 34.

¹⁸ Uo., 230–231.

A saját lakásuk az egyetlen hely, amely biztonságosként tűnik fel Dzsátá számára, ám még ez is elszigetelődik, saját szobája, saját tárgyai is idegenként tűnnek fel, mikor anyja arra kéri, hogy keressen olyan tárgyakat, amelyeket eladhatnának:

„ahogy ott ültem az ágyamon és hallgattam, hogy anya pakolja a bőröndöt, megpróbáltam megint szép sorban végigvenni a dolgaimat, mert tudtam, hogy valamit mégiscsak muszáj lesz kiválasztani, de mindegyikről eszembe jutott, hogy mikor kaptam, vagy hogy honnan szereztem, és az is, hogy miket csináltam, vagy miket akartam csinálni vele, és tudtam, hogy ez így nem lesz jó, mert így megint nem fogok összeszedni semmit, semmit se fogok tudni kiválasztani, és akkor tisztán hallottam, hogy anya kinyitja az apa szekrényének az ajtaját, hallottam, hogy sóhajt egy nagyot, és hallottam, hogy suhognak az apa öltönyei, ahogy anya sorban a kanapéra dobja őket, és akkor felálltam, és megálltam a szobám közepén, és lassan körbenéztem, de úgy, mintha házkutatósdit játszanék, vagy mondjuk tolvaj lennék, mintha nem is az én szobám lenne, hanem valami idegené, minthogyha semmiről se tudnám, hogy micsoda, honnan van vagy mire való, hanem egyszerűen csak keresnék valamit, és minden egyéb csak útban lenne, a nagyszoba felől meg hallottam, hogy anya halkán szípig, és ebből már biztosan tudtam, hogy apa ruháit pakolja, és akkor lehajoltam és kihúztam az ágy alól az üres kartondobozt, amiből lovagpáncélt akartam kiszabni az álarcosbálhoz, és odamentem a polcomhoz, és egymás után kezdtem leszedni róla a dolgokat, és válogatás nélkül dobáltam be a dobozba a képregényeket, a repülőmodelleket, a kézzel festett ólomkatonáimat, még akkor sem álltam meg, mikor a régi bélyegalbumom került a kezembe, hanem bedobtam azt is a dobozba”.¹⁹

Az apa elhurcolása, a diktatúra működése megfosztja a tárgyakat a korábbi fontosságuktól, pusztá árucikké, fizetőeszközzé válnak. Az apa szekrényének kiürítése kényszeríti rá a kisleányt, hogy elidegenedjen a tárgyaktól és a tereiktől, tolvajnak képzelet magát a saját szobájában, többé már nem biztonságos és ismerős hely ez sem. Ez a terektől való elidegenedés figyelhető meg a klasszikus angolszász és a kortárs disztópikus művekben is, például az 1984-ben a saját otthonukban is megfigyelik az embereket, *A szolgálólány meséjében* pedig a szolgálólányok egy-egy család otthonában élnek egy meghatározott ideig, saját szobájukba bármikor beléphetnek a család tagjai, testük működését is folyamatosan figyelik.

¹⁹ Uo., 152.

Testek és erőszak

Dzsátá és a többi, a rendszerben alacsonyabb rangú szereplő teste folyamatosan erőszaknak van kitéve a regényben. M. Nagy Miklós szerint az erőszak és a diktatúra összekapcsolódik a regényben és az egészét átszövi.²⁰ Ahogy Bányai Éva is írja, az erőszak mindenkit érint, mindenki agresszív, akinek bármilyen kevés hatalma van,²¹ Dzsátát veri a tanára, az edző veri a sportolókat, az osztálytársát, Izát veri az őt nevelő nagybátyja, az erősebb gyerekek verik a gyengébbeket, a nagykövet meg akarja erőszakolni Dzsátá anyját, nagyapja a macskákra lövöldözik, a legnagyobb erőszak pedig apjának elhurcolása és kínzása, mely teste mellett elméjén is nyomot hagy, eleinte meg sem ismeri a családját. Dzsátá maga is sokszor vesz részt erőszakban. Az erőszaknak rengeteg formája jelenik meg a regényben, ám mindben azonos, hogy a magasabb rangúak megalázzák az alacsonyabb rangú szereplőket, az erősebbek a gyengébbeket, az idősebbek a fiatalabbakat. Csupán két szereplő nem vesz részt a testi erőszakban, Dzsátá anyja, aki mindenféle erőszakot elítél, fiát eltiltja a háborús játékoktól is, illetve Dzsátá nagymamája, aki hipochondriájával vonja ki magát a cselekvők közül, a világból, amely elvette a fiát. Azonban a burkoltabb, pszichés erőszak ezeket a szereplőket is megérinti, Dzsátá nagymamája képzelt betegségekkel bünteti férjét, és kényszeríti rá akarátát a külvilágra – ez abból is látható, hogy mikor a nagyapa meghal, betegségének nyoma sincs, az ő testét a diktatúra nem változtatja meg, csupán a lelkét. Dzsátá anyja az erőszakkal kapcsolatos minden ellenérzése ellenére valójában szinte élvezzi, mikor önzése miatt fiát azzal bünteti, hogy a születésnapjára készített sütemény jó részét előtte eteti meg egy szegényebb gyerekkel.²²

„Máriusz egyenesen a gesztenyés alagútra nézett, ott bent a hűtő polcán, egyik kezével még rá is mutatott, úgy kérdezte, hogy mi az, és akkor én nem bírtam ki, muszáj volt, hogy megszólaljak, és mondtam, hogy semmi, ne érdekelje, de mikor kimondtam, már egyből tudtam, hogy nem kellett volna, mert anya rám nézett, és rám mosolygott azzal a szigorú, hideg mosollyal, és azt mondta, hogy kisfiam, úgy látszik, vendéged jött”²³

Az anya, aki a regény egészében a jóságot, ártatlanságot testesíti meg, és a fia perspektívájából szinte idillikus alakként ábrázolódik, ebben a részben bár csupán

²⁰ M. NAGY, „Bildungs(?)roman(?)...”, 915.

²¹ BÁNYAI, „Torzóban maradt...”, 105.

²² M. Nagy Miklós kritikájában „angyali jóságú anyá”-nak nevezi, és úgy véli, hogy ő lehet az egyetlen kivétel ezalól, ám véleményem szerint ez az ábrázolás megbicsaklik ebben a jelenetben. M. NAGY, „Bildungs(?)roman(?)...”, 915.

²³ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 179.

leckét akar adni gyerekének az önzetlenségből, kissé túlzásba esik, a leckéztetés erőszakba fordul át.

Bányai Éva is ír arról, hogy a szereplők testét többnyire egyáltalán nem írja le a regény, nem tudhatjuk azt sem, hogyan fest a narrátor.²⁴ Gyakran csupán egy-egy jellemző mozdulatukat, gesztusukat, testük egy-egy részletét festi le, azonban két testet részletesebben is leír, Csákányét és az apáét, melyeket a politikai rendszer átformált és eltorzított: az apa lefogyott, borotvátlan és üres a tekintete, Csákány arca pedig felismerhetetlen a hegek alatt. Éppúgy csonkák, sérültek lesznek, ahogyan a félbemaradt, illetve törött szobrok a nagypapa kertjében. Csákányról az alábbiakat olvashatjuk:

„csak a hátát láttam, de a mozdulata tényleg hasonlított az apáméra, az, ahogy a fejét tartotta, [...] és akkor ő egyszerre felém fordult és rám nézett, és ledobta magáról a pokrócot, és akkor megláttam az arcát, és csupa himlőhely volt az egész, egyáltalán nem is látszottak a vonásai, mert a himlőhelyek nagyon mélyek voltak, és egymásba folytak, és be voltak kenve valami fehéres kenőccsel is, és ettől az egész arca zsírosan csillogott, és ahogy meglátta, hogy nézem, rám mosolygott, és én a szemét akartam csak látni és a száját, és akkor már tudtam, hogy nem az apám, nem az apám, nem lehet az apám, de mégis léptem egyet felé, és mégis megszólaltam, és azt mondtam, hogy édesapám!, pedig tudtam, hogy nem az apámat látom, és a munkások hazudtak, de mégis kimondtam, és attól, hogy ezt kimondtam, egy pillanatra azt éreztem, hogy lehet, hogy tévedek, hogy mégiscsak az apám az.”²⁵

A munkások elhítetik Dzsátával, hogy az apját visszaküldték dolgozni a városba, csak a fekete himlő eltorzította az arcát, és bár rájön a szeme alapján, hogy nem az apja az, elbizonytalanodik saját ítéletében. Csákány teste hordozná személyazonosságát, ám épp az változik meg visszafordíthatatlanul a diktatúra hatására. Sosem tudjuk meg, hogy pontosan mi történt vele, de azt igen, hogy „csúnya dolgok”²⁶, valószínűsíthetően megbüntethették valamilyen rendszerellenes cselekedet miatt. Ez a jelenet előrevetíti az apjával való találkozást, amikor valódi apja megváltozott arcát látja:

„és akkor odanéztem én is, ahová mindenki más, és láttam, hogy öten jöttek befele a tömegben keresztül, az egyik tényleg apa volt, rögtön megismertem, pedig az arcát nem is láttam, mert lehajtott fejjel lépkedett, ugyanabban a sűrű öltönyben volt, mint amelyikben elvitték, négy fekete egyenruhás férfi fogta közre, [...] az egyik őr megrántotta a láncot, és apa akkor lassan felemelte a fejét és felnézett, és akkor megláttam az arcát, és éreztem, hogy

²⁴ BÁNYAI, „Torzóban maradt...”, 106.

²⁵ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 49.

²⁶ Uo., 217.

összerándul a gyomrom, apa arca szürke volt a borostától, nagyon lesoványodott, de nem ettől ijedtem meg, hanem attól, ahogy nézett, egészen üres volt a tekintete, tudtam, hogy most látnia kell, látnia kell anyát is, és nagymamát is, és engem is, de az arca teljesen kifejezéstelen maradt, olyan, mintha egyáltalán nem is tudná, hogy hol van, a szemét néztem, úgy csillogott, mintha üvegből lett volna, és akkor az villant az eszembe, hogy ez nem apa, ez, akit látok, már nem apa, nem emlékszik már rám, és anyára se, és semmire se, és magáról se tudja már, hogy kicsoda”.²⁷

Bár az apa megváltozott teste felismerhető marad a fia számára, épp a szeme jelzi a végbement változást: a tekintete, amelynek alapján korábban Csákány esetében is megkísérelte az azonosítást.

A testek artistikus ábrázolására még egy példa van a regényben a nagypapa kertjében lévő csonka szobrok mellett, Csákány és az apa régi fényképe, ami szintén a két figura közti szoros kapcsolatot mutatja. Apja fényképét hordja magával talizmánként Dzsátá, és az apjához való hasonlóság, amelyet a fénykép bizonyít, saját identitását is meghatározza:

„aztán elővettem az apám fényképét, és megnéztem azt is, össze volt már piszkolódva a sok fogdosástól, de azért jól látszott még mindig az arca, régebb mindenki mondta, hogy mennyire hasonlítok apámra, egyszer sokáig néztem magam egy zsebtükörben, úgy, hogy mellé tettem az apám képét, és tényleg láttam, hogy az állam meg a szám pont olyan, mint az övé.”²⁸

Az apához való fizikai hasonlóság, illetve az apával és a nagypapával azonos név fontos szerepet játszik Dzsátá identitásának meghatározásában, ez bizonyítja az apa és a fiú közötti kapcsolatot, azt, hogy hasonlít az apjára, akit annyira tisztel, és akivel a regény bizonyos pontjain identifikálódik is, például akkor, amikor apjához hasonlóan tulipánt lop anyjának szülei házassági évfordulójára.²⁹ Csákány régi igazolványképe és az apa katonakönyvi fényképe is a múltat szimbolizálja, és korábbi identitásuknak állít emléket. Csákány nem látta a fényképet az arcával történtek óta, és Dzsátát kéri meg, hogy nézze meg azt, és vigye magával:

„Csákány akkor a borítékra mutatott, és azt mondta, hogy ebben a lezárt borítékban, ebben az ő régi személyigazolványa van, akkor kapta vissza, amikor kiengedték a hadikórházból, és ott, abban az igazolványban ott az egyetlen kép róla akkorról, amikor még ép volt az arca. Ő nem egy gyáva

²⁷ Uo., 248–249.

²⁸ Uo., 45.

²⁹ Az apával való azonosulásról Darvasi Ferenc kritikájában is olvashatunk. DARVASI Ferenc, „hol zsarnokság van...”, *Irodalmi Jelen* 6, 51. sz. (2006): 16.

ember, de tudjam meg, hogy azt a régi képet azóta se volt bátorsága megnézni, inkább azt hazudta, hogy elvesztette, és csináltatott egy másik igazolványt ezzel az új arcával. [...] na és akkor kinyitottam az igazolványt, és megnéztem a képet, ott volt az első oldalon, rossz, fehér-fekete kép volt, Csákány legfeljebb ha tizenhét éves lehetett, amikor készült, a haja oldalt szépen el volt választva, és mosolygott, kigombolt nyakú fehér ingben volt, látszott, hogy nagyon kiáll az ádámcsutkája, alatta meg cirill betűkkel oda volt gépelve a neve, nem tudtam elolvasni, de nem is akartam, hanem az arcát néztem, a száját, az orrát, a szemét, a vonásait, a sima, tiszta bőrét, hiába mosolygott, mégiscsak volt az arcában valami elszánt keménység, a szája élesen görbült felfelé, és akkor, úgy ahogy kérte, próbáltam elképzelni, hogy milyen lenne most, de nem nagyon sikerült. Ahogy azt a fiatal arcot néztem, valahogy az apám jutott eszembe, az apám és az apám fényképe, amit a régi katonakönyvből vettem ki.”³⁰

Csákány képét az iskoláskabátja belső zsebébe teszi Dzsátá, a fehér király mellé, ahol az apja képét is tartja. Csákány és az apa testét is megváltoztatja a diktatúra, a testükkel történtek pedig visszatükrözik azt, ahogyan egy új identitást próbál rájuk kényszeríteni a rendszer, és a testi erőszak eszköz korábbi identitásuk szétzúzására. Csákány elveszíti korábbi arcát és a régi nevét sem használja már senki, még Dzsátá sem tudja elolvasni a cirill betűket, az arca drasztikus megváltoztatása az identitását is végérvényesen megváltoztatja. Az apa is rendkívüli módon megváltozik a kínzások hatására, az átnevelés során – melynek valószínűsíthetően a testi bántalmazás is komoly része – azt akarják elérni, hogy végképp elfelejtse, hogy ki volt, és így új emberré váljon, Csákányhoz hasonlóan új identitással. A félelmetes külsejű, de jószágos férfit és az apát azonban nem csupán ez köti össze. Az apa elhurcolása után a nagyapa mellett Csákány funkcionál apafiguraként Dzsátá számára, ő védi meg a gyerekektől, akik meg akarják verni, illetve ő foltozza meg a kisfiú elszakadt ruháját, hogy megóvja anyja haragjától, emellett legnagyobb titkát is rábízza a kisfiúra.

Identitásválságok

Ahogy láthattuk, az identitás átalakulása gyakran a testek deformálásához és a tér elhagyásához kapcsolódik a regényben. A diktatórikus világ a vele szembeforduló identitásokat drasztikusan szeretné átalakítani, ám Dzsátá és a nagyapa identitását nem csupán a velük történtek, de az apa elhurcolása is alakítja. A nagyapát nyugdíjazzák a fia tette és a fiával megegyező neve miatt, a még mindig aktív férfit kizárják a térből és a szerepből, amelyben otthon érezte magát. Bár még mindig „titkár elvtársnak” szólítják, valójában a fia tette miatt elveszítette a helyét a világban, amelyet segített felépíteni. Dzsátát feltehetően azért nem szólítja senki a valódi nevén a

³⁰ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 217–219.

regényben, mert az megegyezik az apjával, saját nevét egy jelentés nélküli szó, a román nyíl szó rövidítése, a Dzsátá veszi át,³¹ míg nagyapját paradox módon a frissen elveszített státuszával azonosítják. Dzsátá becenevének jelentésnélkülisége mutatja azt, hogy ebben a világban nincs biztos helye, emellett arra is rávilágít, hogy apja elhurcolásával – nagyapjához hasonlóan – a társadalomban korábban elfoglalt helyét is elveszítette. A névtelenség természetesen poétikai eszköz is, amely része annak, ahogyan Dzsátá egyfajta *everymanné* válik, hiszen ami vele történik, bárkivel megtörténhetne. Emellett azonban a névtelenséggel, a korábbi név elvesztésével az önkényuralmi rendszer a korábbi identitásuktól is megfosztja ezeket a szereplőket, a név elvétele és a múlt érvénytelenítése több disztópiában is feltűnik (az 1984-ben átírják a múltat, *A szolgálólány meséjében* a szolgálólányok neve a parancsnokokéból jön létre egy birtokos képzővel).

A Frunza testvérek, akik a gyerekek között számítanak a hatalom fenntartóinak, a diktatúra felnőtt fenntartóinak gyermek alteregói, a háború alatt próbálják rávenni Dzsátát, hogy árvának nevezze magát, miközben egyikük kést mozzgat a fiú ujjai közt:

„Frunza Romulusz megszólalt, azt mondta, hogy jól van, nem hitte volna, hogy eddig kibírom, most már csak be kell valljam magamnak az igazat, hogy árva vagyok, hogy nekem sincsen apám, annyit kell csak mondjak, hogy tudom, hogy meghalt, és nem fog sose hazajönni, és akkor ő azonnal megmondja, hogy hol van a labda, de akkor én még mindig nem mondtam semmit, és akkor Romulusz megint megszólalt, és mondta, hogy higgyem el, nekem is jobb lesz, hogyha kimondom, meglátom, hogy megkönnyebbülök, és amikor becsukta a száját, abban a pillanatban kitaláltam, hogy hol a labda, csak azt nem értettem, hogy mért nem jutott előbb eszembe, és hangosan elkiáltottam magam, hogy nem, azért se, és dögöljenek meg mind a ketten”³²

Dzsátá többször szembesül azzal, hogy azt mondják neki, hogy az apja meghalt, vagy hogy felejtse el a férfit, ne beszéljen róla, ám a fiú ezt minden alkalommal elutasítja, nem csupán azért, mert ragaszkodik hozzá, hanem azért is, mert származása, az apjához tartozása, a hozzá való hasonlósága képezi identitásának alapját, így már eleve identitásválságot élne át, ha azt mondaná, hogy árva, vagy elfelejtené őt: akkor elfogadná korábbi identitásának teljes szétzúzását.

³¹ Dragomán György egyik gyerekkori beceneve volt a Dzsátá, melyet eredetileg Robert Louis Stevenson *A fekete nyíl* című művének filmváltozatáról kapott, melyért rajongott (Szödzsátá Neagrá), ám ez végül Dzsátára rövidült. Dragomán György a Budapesti Román Kulturális Intézet díjának átvételekor mondott beszéde, melynek szövege a szerzői honlapon is elérhető, hozzáférés: 2019.08.30, <http://gyorgydragoman.com/?p=261>.

³² DRAGOMÁN, *A fehér király*, 122.

A korábbi identitás destabilizálódása, az identitásválság az idealizált anyán kívül a főbb szereplők mindegyikét érinti, s ezzel mind másképp próbálnak megküzdeni. A nagyapa alkoholmámorba menekül a valóság elől, a nagymama képzelt betegségével vonja ki magát a rendszerből, míg Dzsátá a végletekig harcol és ellenkezik, a fénykép által hordja magával apját, majd pedig a fehér király mitikussá növő figurájából merít erőt. Tompa Andrea szerint a fehér király és az apa alakja összekapcsolódik, az apa pedig „lehetne isten alakváltozata is”,³³ Bányai Éva is megemlíti, hogy még az időt is az apa elhurcolásához képest méri Dzsátá,³⁴ M. Nagy az apa mellett a lázadás szimbólumának is tartja a figurát.³⁵ Mindezek mellett azonban a rendszert legyőző fehér királlyal mintegy azonosítja önmagát Dzsátá, ahogyan több esetben az apával is, ám a regény végén ő lesz az, aki a rendszer fenntartói ellen támad, mikor apja közelébe akar férkőzni, épp úgy kilép az öt megbéklyózó szabályok közül, mint amikor elveszi a fehér királyt a sakktabláról, ő maga lesz a fehér király.

A szabad beszéd

Nem tudjuk pontosan, hogy milyen nyelvet beszélnek a városban, hiszen a regényben mindig csupán Dzsátá által, az ő elmesélésében értesülünk arról, hogy más szereplők mit mondtak, így akár magában is fordíthatja a nyelveket. A nevek változóan magyar és román hangzásúak, ám a románokat a kiejtés szerint írja le. Ez a két nyelv közöttiség azonban egyáltalán nem okoz problémát a szereplőknek, így feltételezhetjük, hogy vagy kölcsönösen beszélnek egymás nyelvét,³⁶ vagy egy közvetítő nyelvet használnak, Bányai Éva szerint „a vegyes etnikumú helyszín vegyes, kevert nyelvezetet, megszólalást feltételez”.³⁷

A beszéd azonban – bár probléma nélkül megértik egymást a szereplők – egyáltalán nem szabad. Dzsátá pontosan tudja, hogy miről nem beszélhet mások előtt. A hallgatás az alapélménye a fiúnak:

„Anya a legtöbbször mindent meg szokott beszélni velem, sokszor el szokta mondani, hogy mi miért van, megmagyarázta nekem a dolgokat, és olyankor a kérdéseimre is válaszolni szokott, vagy ha nem, akkor tudtam, hogy azért nem, mert úgy gondolja, hogy jobb ha erről nem beszélünk, mert amit nem tudok, azt még véletlenül se tudnám elmondani másoknak, és ebben igazat is adtam neki, mert tudtam, hogy tényleg vannak olyan dol-

³³ TOMPA, *Háborús gyerekek...*

³⁴ BÁNYAI, „Torzóban maradt...”, 102.

³⁵ M. NAGY, „Bildungs(?)roman(?)...”, 915.

³⁶ Dragomán György említi a Budapesti Román Kulturális Intézet díjának átvételekor mondott beszédében, hogy így kommunikáltak gyermekkoruk Romániájában, hozzáférés: 2019.08.30, <http://gyorgydragoman.com/?p=261>.

³⁷ BÁNYAI, „Torzóban maradt...”, 104.

gok, amikről még beszélni is veszélyes, például hogy pontosan mi is történt a polgárháború alatt, vagy hogy ki mennyiért tud húst szerezni, vagy kávé, vagy hogy kit mennyivel lehet megvesztegetni, vagy hogy miért hazaáruló vadállat a párt főtitkára és a fegyveres erők főparancsnoka, vagy hogy kit vittek el az ismerőseink közül, vagy hogy kinél és miért volt házkutatás.”³⁸

A beszéd korlátok alá kerül, aki arról szól, amiről nem lehetne, az így vagy úgy, de megtorlásra számíthat. Ez a kikényszerített hallgatás pedig a kötet szövegében is tetten érhető, hiszen egyrészt Dzsátá monológját olvassuk, a narrátor perszónája mindent felülír, a többi szereplő hangja valójában nem jelenik meg, csak Dzsátá értelmezésén, tolmácsolásán keresztül értesülünk arról, hogy a többi szereplő mit tett és mondott, másrészt az olvasó inkább csak következtethet a rendszer működésére, de nem láthatja át, ahogyan Dzsátá sem látja át, és még magában sem beszél azokról a dolgokról, amelyeket tiltottként említ a fenti részletben. Így a beszéd korlátozása nem csupán a regény világában, de a regény szövegén is komoly nyomot hagy.

A beszéd szélsőséges korlátozása figyelhető meg az 1984-ben is, amikor az *újbeszél* bevezetését tervezik, vagy amikor mindenkit megfigyelnek. Emellett a valódi történelmi események eltussolása, átértelmezése („pontosan mi is történt a polgárháború alatt”³⁹) is ismerős lehet a már említett regényből, amelyben egy egész szervezet dolgozik a történelem átírásán, köztük a főszereplő, Winston Smith is.

Konklúzió

Dragomán György regénye úgy ábrázol egy valós diktatúrát, hogy mindeközben végig a disztópia műfajának megoldásait használja, és elbizonytalanítja az olvasót abban, hogy mikor és hol járunk a térben és az időben, így ebben a(z ál)disztópiában nem csupán az kerül előtérbe, hogy mi volt az 1980-as évek Romániájában, hanem az is, hogy mi lehet a jövőben. Egyszerre állít emléket a múltnak, mint a valóságon alapuló történelmi regény, és inti óva olvasóját a disztópiákhoz hasonlóan. A „történelmi regény” minősítés – amelynek tehát az eddigiek alapján feltétele, hogy a regény világát a ’80-as évek Romániájával azonosítsuk olvasatunkban – azért kérdéses némiképp, mert a mű egy korban hozzánk közelálló időszakot ábrázol: olyan eseményeket, amelyekről az olvasók egy része (a szerzőhöz hasonlóan) még személyes emlékekkel is rendelkezik, tehát a történelmi távlat, amely kétségkívül sorsfordító, korszakváltó eseményeket foglal magába, még nem absztrahálódott teljesen. Tulajdonképpen egyfajta mikrotörténelmi regényként értelmezhetjük, amelyben a nagyobb történelmi perspektíva hiányzik, ám a kisemberek világáról, a rendszer mikroterekbe és mikrokörnyezetekbe való beivódásáról részletes képet kapunk.

³⁸ DRAGOMÁN, *A fehér király*, 149.

³⁹ Uo.

A disztópikus motívumok felhasználása a disztópia hagyományához is kapcsolja a művet, így a magyar mellett a nemzetközi irodalmi kánonhoz is csatlakozik. Talán épp ez lehet az oka annak, hogy a nemzetközi könyvpiacra is sikeres regénnyé vált, a disztópikus irodalomhoz való kapcsolódás olyan olvasói tapasztalatokat, preconcepciókat hívhat be, melyek által közelebbinek tűnhet a könyv cselekménye azok számára is, akik nem ismerik a '80-as évek Romániáját és akár általában Kelet-Közép-Európát sem. Tulajdonképpen ha egyáltalán nem lépünk ki a regény saját fikciós világából, akkor a disztópikus olvasat az uralkodó, sőt az egyedül lehetséges, hiszen előismeretek nélkül (legyenek azok saját tapasztalataink, mások elmeséléseiből hallottak, a történelemkönyvekből tanultak vagy akár egy könyvajánlóban olvasottak) kevéssé lehet (mikro)történelmi regényként értelmezni a szöveget.

A többé-kevésbé azonosítható történelmi és földrajzi konkrétumoktól elvonatkoztatva a disztópikus irodalom kódjai a negatív jövőképek helyett az önkényuralmi rendszerek és a sajátosan közép-kelet európai terek leírására szolgálnak. Mintha ezek a terek és korok csupán eltávolításuk, meg nem nevezettségük által válnának elmondhatóvá, ami a regény traumairodalommal való rokoníthatóságára is utal. Mizser Attila disszertációjában (illetve később az azon alapuló könyvében) a huszadik század második felének prózai alkotásait vizsgálja az apokaliptikus írásmód felől.⁴⁰ Mizser Angyalosi Gergely apokaliptikus beszédmód definíciójára és azon elgondolására épít, mely szerint a posztmodern magyar próza szoros kapcsolatban áll az apokaliptikus hagyománnyal.⁴¹ Ha a posztmodern próza az apokaliptikus hagyománnyal kerül szoros kapcsolatba, talán a posztmodern utáni próza disztópikus írásmódhoz való viszonyát is innen érdemes értelmeznünk. Míg a posztmodern elvetette a világ teljes megismerésének, a nagy narratíváknak a lehetőségét, a posztmodern utáni próza amellett, hogy megtartja ezeket a kételyeket, visszatér a történetmeséléshez és a szélesebb körű társadalmi szemlélethez. Horváth Csaba a *Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl* című tanulmánykötetében elsősorban a referencialitás, illetve Emmanuel Bouju epimodern fogalma felől közelít a kortárs magyar irodalomhoz, mely szerint a modern, posztmodern és a posztmodern utáni irodalom egységes folyamatot alkot.⁴² Horváth szerint a '80-as évek végén induló írók egyszerre öröklik meg a posztmodern irodalom bizonyos sajátosságait és folytatói a posztmodern előtti irodalom bizonyos aspektusainak, mint a szövegirodalomból való kilépés, a történetmesélés újra-

⁴⁰ MIZSER Attila, *Apokalipszis poszt: Az apokaliptikus hagyomány a huszadik század második felének magyar prózairodalmában* (Miskolc: Miskolci Egyetem BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2012); MIZSER Attila, *Apokalipszis poszt: Az apokaliptikus hagyomány a huszadik század második felének magyar prózairodalmában* (Dunaszerdahely: Nap Kiadó, 2014).

⁴¹ ANGYALOSI Gergely, „Az apokalipszis víziója és a posztmodern magyar próza”, in ANGYALOSI Gergely, *A költő hét bordája* (Debrecen: Latin Betűk, 1996), 86–97.

⁴² HORVÁTH Csaba, *Megtalált szavak: Kortárs magyar irodalom posztmodernen innen, posztmodernen túl*, Károli Könyvek (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó, 2018), 73–76.

indítása, illetve az etikai alapú megszólalás.⁴³ Takáts József „új realizmus”-koncepciójában is megjelenik a társadalmi felelősségvállalás jelentősége, úgy véli, hogy a kortárs próza „tematikus ködfoltjai” közé tartozik például „a 20. századi magyar társadalom története traumatikus, elhallgatott eseményeinek feltárása”, „a sajátosan női tapasztalat megjelenítése” és „a szegénység különféle rétegeinek, helyzeteinek színre vitele.”⁴⁴ Ezeket figyelembe véve pedig talán természetesnek tűnhet, hogy a posztmodern utáni próza a disztópikus irodalom kódjaihoz, annak a műfajnak a sajátosságaihoz fordul, mely épp a társadalmi felelősségvállalást, a lehetséges sötét jövőre irányuló figyelemfelhívást tűzi zászlajára. A posztmodernben a nagy narratívák végképp működésképtelenné váltak, ezt pedig mi más mutathatná be jobban, mint a világok szétesése, az apokalipszis. A posztmodern utáni irodalom figyelem mindinkább a társadalom, a szociális problémák, s így a disztópia felé fordul, melyben ugyan benne lehet az apokalipszis lehetősége, de sokkal inkább az odáig vezető folyamatokra, a jelen és a múlt problematikus rendszereire hívja fel a figyelmet. Ez azonban nem önmagában jelenik meg Dragománnál, hanem beépül az újrealista írásmódba és párbeszédet folytat a (mikro)történelmi regénnyel.

A valóság disztópiává válik a regényben, a disztópikus irodalom kódjai pedig valósággá. A *fehér király* tekinthető olyan (mikro)történelmi regénynek, amelynek cselekménye a valóságban megtörténteken alapul, azaz a ’80-as évek Romániájának világán, így pedig a disztópikus irodalom megoldásai által a valóságban is megtörtént események a regényben disztópiaként is értelmezhetők lesznek, a referencialitás elbizonytalanítása által általánossá bővül a cselekmény, és így disztópiává (is) válik. Azonban mindeközben (a két olvasat együttes működése által) a disztópikus irodalomra jellemző megoldások egy valóságos önkényuralmi rendszer leírására szolgálnak.

Felvethető a kérdés, hogy más totalitárius rendszerekben játszódó regények vajon nem tekinthetők-e disztópikusnak ugyanezen szempontok alapján, ám úgy vélem, hogy a referenciák tudatos elbizonytalanítása és elhallgatása Dragomán művét elválasztja a többi hasonló regénytől. Természetesen a fiktív disztópiák és a valós totalitárius rendszerek számos alapvető mozzanata (mint az identitások kontrollálása, a mozgás és beszéd korlátozása stb.) egymásra vetíthető, a disztópikus művek gyakran épp figyelemfelkeltőként szolgálnak arra vonatkozóan, hogy egy-egy új felfedezés vagy társadalmi berendezkedés mivé válhat rossz kezekben: a disztópia műfaja épp ezen a *közvetett referencialitáson*, s az ebben rejlő satirikus lehetőségeken alapul. Olvasási stratégiáinkat azonban a fikcionalitás és referencialitás kódjai finomhangolják. Ám jelen esetben ez a kapcsolat sokkal szorosabb, mint általában, nem csupán ihletforrás a valóság, nem is az allegorikus olvasat lehetőségéről van szó, mint például az *Állatfarm* esetében, hanem arról, hogy a regény egyszere

⁴³ Uo., 43.

⁴⁴ TAKÁTS József, „Az inga visszaleng: Elbeszélő próza a kétezres években”, *Helikon* 59, 3. sz. (2018): 336–347, 342.

disztópia és (mikro)történelmi regény. Senkinek nem jutna eszébe memoárként olvasni az 1984-et, hiszen pontosan tudjuk, hogy ez a világ (miként a cím is jelzi) *egy-az-egyben* sohasem létezett; ez éppen olyan természetlen volna, mint pusztá allegóriaként olvasni a *Sorstalanságot* (amelyre egyébként a kritikák többször hivatkoznak Dragomán regényének bizonyos momentumai vagy a narrációja kapcsán),⁴⁵ hiszen Kertész regénye a földrajzi és történelmi adatok megadása révén eltéveszthetetlenül kijelöli azt a kort és teret, amelyben játszódik. Dragomán invenciója – és talán nemzetközi sikerének titka is – abban rejlik, hogy a referencialitás kérdését eldöntetlenül hagyja, és mindkétféle olvasatot lehetővé teszi.

⁴⁵ Lásd: M. NAGY, „Bildungs(?)roman(?)...”, 914.; MIKLÓS, „Háborúsdi...”, 100.; OROSZ Ildikó, „Dragomán György: A fehér király”, *Kritika* 35, 5. sz. (2006): 34–35, 34.

Szemle

Wirágh András¹

HOMOGEN–HETEROGEN TEREK ÉS TÉRKÉPEK²

– KUTASY Mercédesz. *Párduc márványlapon: Barangolások a latin-amerikai irodalom és művészet határterületein*. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2019, 247 lap –

Valamiféle euroatlanti gőg (vagy a tudatlanság?) tehet róla, hogy a latin-amerikai irodalmat a nemzeti irodalmak kategóriáján és keretein túl egyetlen megbonthatatlan tömbként kezeljük. Etikusan Miguel Ángel Asturiast, Alejo Carpentiert, Carlos Fuenteset, Juan Carlos Onettit vagy Juan Rulfót szimplán latin-amerikai szerzőként kezelünk, elfeledve, hogy ők elsősorban Guatemala, Kuba, Mexikó és Uruguay irodalmait gazdagították írásműveikkel? Vajon egy chilei olvasó számára a német, a lengyel és az orosz szerző hasonlóképpen „csak” európai szerzőként van számon tartva?

Tegyük hozzá: a latin-amerikai országok közel kétharmadában közös nyelv, a spanyol, európai mértékkel felfoghatatlan könnyedségeket okoz: Mario Vargas Llosát éppúgy megértik Chilében, mint Roberto Bolañót Peruban. Ez a relatíve korlátlan állapot eredményezheti, hogy egy, a térségből származó sztáriró latin-amerikaként címkézve toborozhat olvasókat a világ minden tájáról. Újabban a 2003-ban elhunyt Bolañóra igaz ez leginkább, aki – sok más szerzőhöz hasonlóan – halála után vált világhírű íróvá. Ebben elvülhetetlen érdeme volt az angol fordításoknak, amelyekre a kisebb nyelvi kultúrák is ráakaszkodtak. Magyarul 2020-ig hét Bolaño-könyv jelent meg, az utolsó három, köztük a főműnek tartott, lexikonméretű 2666, Kutasy Mercédesz fordításában.

Az ELTE Spanyol Nyelvi és Irodalmi Tanszékének oktatója a 2000-es évek közepétől rendszeresen fordít spanyolból, 2016-ban monográfiája jelent meg a Murciai Egyetem gondozásában, amely két kubai író, Virgilio Piñera és Guillermo Cabrera Infante kisprózájának nyelvi és képi aspektusaival foglalkozott (*Interrogando imágenes. Lo visual y lo verbal en la narrativa breve de Virgilio Piñera y Guillermo Cabrera Infante*). Első magyar nyelvű kötetével elnyerte a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Modern Magyar Irodalmi Osztálya által alapított Erdődy Edit-díjat.

A *Párduc márványlapon* című kötet, alcíme (*Barangolások a latin-amerikai irodalom és művészet határterületein*) alapján barangolásra hívja olvasóit. Ha ez nem is

¹ A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet Modern Magyar Irodalmi Osztályának posztdoktori ösztöndíjas tudományos munkatársa.

² A recenzió a koronavírus miatt elrendelt veszélyhelyzet napjaiban lelt végső formájára. Alapjait az Erdődy-díj 2020. február 18-ai kiosztásakor elmondott laudáció szövege adta.

számít újdonságnak egy esszékötet kapcsán, a megvalósítás, vagy ha úgy tetszik, a barangolás mikéntje, jobban mondva tere, újszerűnek hat.

A *Magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* bizonytalan eredetű szóként tünteti fel a 'barangol' igét. Mint olvasható, a szónak köze lehet a *ballagáshoz*, a *bandukolás*-hoz vagy a *csatangoláshoz*, miközben valahol mélyen a *borongás* nem éppen vidám és önfeledt tapasztalatát is hordozza. Az már a kötet első írásaiból kiviláglik, hogy a szerző ismert terepen jár, azaz nem csatangol, motiváltan teszi meg útját, azaz nem bandukol, és – talán saját maga, talán az olvasók szórakoztatására – gyakorta változtatja a tempót, azaz nem ballag az általa lekerekített intermedialis térben, hiperrealista képzőművészeti alkotások, kötetborítók, fiktív szövegek, térképek, kiállítási katalógusok, nem megvalósult (mert olykor nem megvalósítható) ötletekről szóló dokumentumok között. Ezzel együtt, ha nem is elsősorban a vidámságra vagy az önfeledt állapotra asszociálunk a sokszor zsigerrealista témák és megállapítások kapcsán, Kutasy barangolásaiban elhomályosul az eredeti szóárnyalat. Persze lehet, hogy ennek oka a bejárásra alkalmassá tett tér alapvető minőségében rejlik.

„Ne feledjék, hogy mindaz, ami itt van, ebben a világban – mondta Gabriel García Márquez egy 1999-es párizsi szemináriumon – a szívátültetésektől kezdve Beethoven vonósnégyeseiig, már megvolt az alkotóik fejében, mielőtt a valóságban is meglelt volna.”³ A kötet Attalai Gábor képzőművész soha meg nem valósított alkotásának címét viseli. Az alkotást úgy kell elképzelnünk, ahogy írva vagyon, és ahogy ez a könyv borítóján először, értelemszerűen nem a szerzői intenció értelmében, de megvalósult. A megálmodott, de csak vázlatokban megkonstruált mű, amely bizarr kerülőutakon optikailag észlelhetővé, értelmezhetővé válik, vagy a megkonstruált műalkotás, amelynek műalkotás-voltával első pillantásra nem is szembesülhetünk, hiszen gyanútlanul már részeivé is váltunk, két olyan vezérmotívuma Kutasy írásainak, amelyek egyúttal fogódzókat, tájékozódási pontokat is nyújthatnak a könyv tükörlabirintusában. Bár a kiállítóterbe zárt csúcsragadozó a kiadvány gazdag asszociációs hálózatának kiemelt csúcspontja, elősegíti a kötet mint játéktér megképződését is. Ha elfogadjuk, hogy a befogadás a mitikus *amphisz-baina*, a kétfejű kígyó képével is szimbolizálható, a láncrea vert kiállítási tárgyban kis túlzással magunkra is ráismerhetünk, már amennyiben helyet adunk Borges mitikus nagyításának, miszerint: „Bent rekedtél. Nem lesz ajtó soha. / Ez az erőd a világegyetem, / nem szimmetrikus, nincs szabálya, / sem titkos középpontja, külső fala.”⁴

Praktikusan nézve Kutasy kötete tizenkét fejezetben foglalkozik kanonikus és a magyar olvasó számára kevésbé ismert latin-amerikai szerzőkkel képzőművészeti kontextusban, vagy fordítva, miközben gyakoriak az ide-oda kapcsolatok.

³ Gabriel García MÁRQUEZ, „Ábrándok a XXI. századra”, in Gabriel García MARQUEZ, *Nem azért jöttem, hogy beszédet mondjak*, ford. SZÉKÁCS Vera (Budapest: Magvető Kiadó, 2011), 108–109, 109.

⁴ Jorge Luis BORGES, „Labirintus”, ford. IMREH András, in Jorge Luis BORGES, *A homály dicsérete: Költemények*, vál. és szerk. SCHOLZ László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000), 140–141, 140.

Utóbbiak nyomán elmondható, hogy az írások sok esetben az esztétikai-irodalmi alapviszony különböző elemei közti átjárhatóság bemutatását, illetve az így előálló határhelyzetek illusztrációját célozzák, soha nem eltávolodva egy koherens, jól megragadható gondolati ívtől. Feltételezhető, hogy a kötet legtöbb, gyakorta előkerülő szerzője, így Abramović, Banksy, Tót Endre, Borges, Bolaño vagy Cortázar hevesen kikérik maguknak, ha életművük vélt vagy valós jelentéseit szegeznék nekik. Sokszor éreztem úgy, igaz, ebben a szerző bevezető gondolatai is erősíthettek, hogy a kötet messzemenően kerüli a jelentéstulajdonítás formuláit, ehelyett asszociációkra, sőt, könyvtári és internetes nyomozásokra, különböző performanszokról és happeningekről szóló dokumentumok megtekintésére ösztönöz. Bevezeti olvasóját a határterületekre, de ezután csak messziről kíséri lépéseit. Meglehető, túlzó a párhuzam, de erre vonatkozhat a kötetet felvezető Pilinszky-móttó felütése is: „Az elhallgatás olykor több a hallgatásnál.”

Régóta tudjuk, érezzük, hogy a sokáig statikusnak hitt állapotok és tapasztalatok örületesen dinamikusak, illetve ilyenek is lehetnek. Amikor Kutasy a kellemetlen befogadói pozíciókról, az átmenetek lelassíthatóságáról, a hiányból lett irodalomról, az objektivitás illúzióiról vagy a menedékként felfogható művészetről ír, jobban mondva számtalan példát sorakoztat fel, hogy egyáltalán elképzelhessük ezeket az izgalmas helyzeteket, úgy jár el, mint az autentikus (tehát argentin) tangótáncosok, akik – Gumbrecht nyomán – a „tangómozgás és a test összeolvadásából származó teljes gyönyör” elérése érdekében nem foglalkoznak a „dalszövegeket melankolikussá tevő szemantikai összetettség megragadásával”.⁵ Azaz nem figyelnek a szövegre, illetve, ha lehet, nem is táncolnak szöveges tangódallamra. Azt gondolom, a *Párduc márványlapon* a téma-kidolgozás relációban a lehető legközelebb viheti az olvasót ahhoz, amit jelenléthatásnak hívhatunk.

A határhelyzetek izgalmasak: fantasztikus, mert többértelmű pozíciót jelölnek. Se kint, se bent, miközben kint is, bent is. A kötet legelső példája máris ennyire zavarba ejtő: a Láthatatlant egyszerre feltáró és leplező frigládán található kerubok szárnya közötti rés, a hiány vagy hiátus, ahol Isten megjelenik. A *Közelítések* című felvezetésben ehhez hasonló példák olvashatók, köztük például az élethű képeket festő Zeuxisz és Parrhasiosz versengése, vagy a platóni hagyomány releváns lábjegyzeteként is felfogható argentin lap, a *Revista Oral* esete, amelynek szerkesztőbizottsága a tagok közt, felolvasás során osztotta meg a lapszámok tartalmát. Egy példányt sem hoztak létre a Szóbeli Folyóiratból, hiszen éppen ez volt a lényeg. Miközben a lap egyetlen kapcsolódó írásos dokumentuma, egy illusztrált melléklet mégis tartalmazta a lapalapítók névsorát. Az argentin folyóirat alapítói között megtalálható volt Macedonio Fernández, valamint tanítványa, Jorge Luis Borges, akik aztán egy jól követhető ritmus nyomán tünedeznek fel a kötet írásaiban, hogy végül az utolsó írás két ponton kötődjön vissza a nyitányhoz: az ókori festőcsata ablakait

⁵ Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítás: Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor (Budapest: Ráció Kiadó–Historia Litteraria Alapítvány, 2010), 90.

és függőnyeit felidéző, a *Vad nyomozók* című Bolaño-regényben feltűnő képek, illetve Borges kétfejű kígyója nyomán. Így harap bele a *Párduc márványlapon* 236. oldala a tizenharmadikba. Mindez persze kevés, hogy látványosan visszaadhas-sak bármit is a kötet izgalmas ambivalenciájából, amely tehát egyszerre játék, melybe könnyen bekapcsolódhatunk (és nevelhetünk is a végén), és egyszerre labirintus, amelyben könnyen eltévedhetünk.

A kötet kérdésfelvetéseihez vezető, illetve ezeket körbefolyó vizsgálódások hatalmas példatárat, és ezzel kiterjedt elméleti bázist mozgatnak meg, de Kutasy rendkívül ökonomikusan bánik a konkrét szakirodalom bevonásával. Amellett, hogy ez a gördülékenyebb olvashatóságot is nagyban elősegíti, felszabadítja a helyet az utalás-rendszer továbbszövéséhez, az újabb és újabb elágazások létesítéséhez. Az olvasó így könnyen kedvet kaphat ahhoz, hogy a szövegtérből időlegesen kilépve közelebbről is megismerje a csak felvillantott, vagy ritkább esetben hosszan elemzett alkotásokat és szövegeket, amelyek egy részét, legalábbis ami a szépirodalmat illeti, Kutasy Mercédesz jóvoltából olvashatunk magyarul. A gyanútlan, már ha éppen gyanútlan olvasó helyzetét viszont nehezítheti az, és erről a kötet érthetően egy szót sem szól, hogy a barangolások állomásai nem mérhetők fel egykönnyen, és nem olvashatóak el egy szuszra, bármily rövid terjedelműek vagy aprócskák legyenek is. Feltételezhető, hogy Cortázar többször említett *Axolotl* című novellájának radikálisan különböző olvasatai lehetnek, és éppen azért, mert a rendíthetetlennek hitt befogadói pozíció megkérdőjelezése forog kockán. Noha a művészettörténeti allúziók segíthetnek abban, hogyan is értendő-finomítandó például a pozíció fogalma a kötet vagy akár – ha létezik egyáltalán ilyen – az ezredfordulós *egyetemes kultúra* keretei között, senki nem fogja elvégezni az értelmezéssel járó feladatokat az olvasó helyett – ez utóbbira a *Párduc márványlapon* implicit unos-untalan rámutat.

Kutasy könyvének figyelemre méltó képessége, hogy művészettörténeti kontextusba ágyazva mutat be a magyar olvasók számára izgalmas (jószerivel ismeretlen) latin-amerikai szerzőket, miközben a fejezetek főtémáiként szolgáló művészetelméleti és filozófiai kérdések hosszú időre rabul is ejthetik az olvasókat. A *Párduc márványlapon* megjelenésében és terjedelmében egy, a láthatónál és kézbe foghatónál sokkal mélyebb, érzékenyebb és terjedelmesebb kötetet takar. Előnyére válik, hogy külső és belső befogadóival is kíméletesen, felszabadítón bánik, olyan egyedülálló szolidaritást és humánusot sugároz, amelyre nagy szüksége van ezekben az időkben az emberiségnek.

Balogh Magdolna¹

MAGYAR–SZLOVÁK KULTURÁLIS TRANSZFER

– GÖRÖZDI Judit. *Dejiny v súčasných maďarských románoch (A történelem a kortárs magyar regényekben)*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo SAV–Ústav svetovej literatúry SAV, 2019, 167 lap –

Speciális pozícióban, magyarként kisebbségi helyzetben, ugyanakkor egy szlovák akadémiai kutatóintézet tudományos főmunkatársaként a többségi szlovák tudományos társadalom első vonalában végzi több évtizede fontos kultúráközvetítő munkáját Görözdí Judit. Magyar irodalommal foglalkozó szakemberként a magyar irodalom és a magyar irodalomtudomány szakmai eredményeinek közvetítője, divatos szakszóval a magyar–szlovák kulturális transzfer aktív részvevője. Bizonyára az ő helyzetéről is elmondható, hogy a kettős kulturális kötődés a természetes előnyök mellett hátrányokkal is jár (például, hogy szakmailag mindkét közegben meg kell felelnie), s az előnyök és hátrányok egyidejűleg vagy váltakozva lendítik előre vagy fékezik le kutatásaiban. Akár így, akár úgy, eddigi pályája azt bizonyítja, hogy fontos szerepe van abban az egyre sokszínűbb szlovák irodalmi-kulturális térben, amelyben a kortárs magyar irodalom meghatározó alkotói és művei – a színvonalas fordításoknak köszönhetően – örvendetesen gyarapodó számban jelennek meg. S habár a kulturális recepcióban kétségkívül a fordítóké a meghatározó szerep, az irodalomtörténészeknek is megvan a maga nem mellékes feladata. Ez olykor aprómunkát jelent: könyvbemutatók szervezését, fordítókkal és szerzőkkel folytatott műhelymunkát; fő tevékenysége kultúráközvetítőként mégis az, hogy szakszerűen ágyazzon meg a kulturális csere folyamatának, a recepciónak. Mészöly Miklós elhallgatásalakzatairól szóló (magyar nyelven 2006-ban, szlovákul 2010-ben megjelent) kismonográfiája után második szlovák nyelvű kötetével Görözdí Judit most a kortárs posztmodern magyar irodalom szlovákiai recepciójához kínál fogódzókat.

Miként érzékeljük és hogyan írjuk le a történelmet? Hogyan befolyásolják irodalmi, történetírói vagy éppen orális hagyományaink a történelemről alkotott képzetünket, végső soron történeti gondolkodásunkat? Van-e egységes nemzeti történelem? Miféle ideológiai rétegei vannak történeti képzeteinknek? Mi maradt a nagyelbeszélésbe vetett hit szétfoslása után? Hogyan jelenik meg a társadalom marginális csoportjainak történeti tapasztalata a történelmi elbeszélésekben?

A fentiekhez hasonló kérdéseket tesz fel köteté bevezetőjében a hungarológus, hogy azután a kötet elemző fejezeteiben részletesen vizsgálja meg, hogyan szembeesülnek a kortárs magyar szerzők a múlt irodalmi feldolgozásának, a történelem elbeszélhetőségének kérdéseivel.

¹ A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet Közép- és kelet-európai Osztályának tudományos főmunkatársa.

A Dunaszerdahelyen élő irodalomtörténész kötete a közelmúlt posztmodern magyar prózairodalmának talán legjelentősebb vonulatát állítja a középpontba, s az elmúlt évtizedek bölcsészeti- és társadalomtudományi koncepcióinak kontextusában mutatja be a magyar irodalomban igazi reneszánszát élő műfaj, a történelmi regény változatait.

A bevezető esszében a szerző vázolja a történelmi regény műfaji emlékezetét, ahogyan az Jósika Miklós, Kemény Zsigmond, Lukács György műveiben rajzolódik ki a magyar irodalomtörténetben, majd a kortárs nyugati (Brian McHale, Linda Hutcheon), a szlovák (Rudolf Chmel, Pavel Zajac) és a magyar szakirodalom (Hites Sándor, Szegedy-Maszák Mihály) releváns megállapításait alapul véve tekint ki a műfaj regionális összefüggéseire. Azt, hogy egy adott mű a történelmi regény műfajához sorolható-e vagy sem, olykor nem egyszerű eldönteni. Görözdí Judit Szegedy-Maszák Mihály ajánlatát elfogadva olvasásmódként tekint a történelmi regény műfajára.

Az irodalomtörténész „skatulyázó” tevékenységének lényeges mozzanata az elemzendő művek kiválasztása, amely itt egy elvi és egy pragmatikus szempontot érvényesít. Az első az érték szempontja, a második pedig a munka speciális helyzetéből következik: egy magyar irodalomról szóló szlovák nyelvű monográfia esetében alighanem érthető, ha a szerző olyan posztmodern történelmi elbeszélő művekre fókuszál, amelyeknek van, vagy a közeljövőben lesz szlovák vagy cseh fordításuk. Összesen közel két tucat magyar regényről van szó a könyvben.

A kötet hat fejezetének mindegyike egy-egy altípus leírására vállalkozik. Az első fejezet Esterházy Péter *Harmonia caelestis* és *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat* című művein keresztül a történelmi múlt irodalmi megformálásának azt a módját vizsgálja, amely a Jan Assmann-i kommunikatív emlékezet fogalmához köthető, s amelyhez úgy jut el az író, hogy először mind tartalmi, mind szerkezeti értelemben lebontja, dekonstruálja a hagyományos történelmi elbeszélést, ezzel együtt visszautasítja a történelemtől való gondolkodás korábban felkínált módozatait, mind formai, mind ideológiai értelemben.

Az elemzett művek második csoportjához tartoznak az áltörténelmi regények, amelyeket Bényei Tamás a mágikus realizmus irányzatához sorol. A magyar irodalomban ennek Mészöly Miklós késői művei adják a mintáját. A szerző Darvasi László regénye (*A könnyemutatványosok legendája*) és Márton László *Testvériség-trilógiája* mellett Grendel Lajos *Galerijét* sorolja ide, ez utóbbi révén egy újabb megközelítésmódot, a posztkoloniális elméletet is bekapcsolva az értelmezésbe.

A harmadik csoportba a „női” regények kerülnek, abból a megfontolásból, amely az utóbbi évtizedek feminista kritikájában erőteljes hangsúllyal jelenik meg, vagyis hogy a női szerzők a domináns férfiszempontú történelemértelmezést egy másfajta nézőpontból rajzolják át, érvényesítve egy bizonyos mikrohistoriai aspektust is: ennek különböző változatait mutatja be a szerző Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka*, Bánki Éva *Esőváros*, Kováts Judit *Hazátlanok* és N. Tóth Anikó *Fényszilánkok* című műveit értelmezve, hangsúlyozva, hogy a két utóbbi regény a kisebbségi létből adódó sajátos szöveg megközelítésével is gazdagítja a kérdéskör irodalmát.

A negyedik fejezetben Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című trilógiáját értelmezi a szerző a testiség, a testtel kapcsolatos ideológiák, a hatalom és a regényszerkezet kontextusában. E fejezet talán legérdekesebb eleme az, hogy bevonja az értelmezésbe a maskulin szexuális fantáziák és az erőszakos hatalomgyakorlás módozatainak összefüggéseit feltáró Klaus Theweleit munkáját. A kelet-poroszországi születésű német szociológusnak a freiburgi egyetemen megvédett doktori disszertációja könyv alakban 1977/78-ban jelent meg *Männerphantasien* címmel. A nagy sikert aratott könyv azoknak a Freikorps-egységeknek a szerepét vizsgálta, amelyek a húszas évek weimari köztársaságának fennállása alatt elsősorban szélsőjobboldali meggyőződésű, leszerelt katonákat tömörítettek. Ezek a tiszti szabadcsapatok lényegében fehérterrort gyakoroltak, s jelentőségüket az is mutatja, hogy tagjaik közül később sokan beépültek a náci hatalmi struktúrákba is. Theweleit munkájának relevanciáját a Nádas-mű szempontjából az is mutatja, hogy a trilógiának mind a magyar, mind a szlovák kritikai irodalmában felbukkan, ráadásul bizonyosan egymástól függetlenül. A *Párhuzamos történetek* magyar nyelvű kritikai irodalmában egyedül Radnóti Sándor hivatkozik e munkára *Holmi*-beli írásában, mint a Nádas-regény fontos párhuzamára. Tőle tudjuk, hogy módjában állt betekinteni Nádas irodalomjegyzékébe, amelyben a regényhez felhasznált munkákat feltüntette, s ennek alapján állíthatta említett tanulmányában, hogy a szerző nem ismerte Theweleit könyvét. Annál érdekesebb, hogy a *Párhuzamos történetek* szlovák recepciójában is feltűnik ez a szociológiai munka, mint a regény interpretációjának fontos eleme: Adam Bžoch tanulmánya hivatkozik rá, s a szlovák irodalmárt idézi Görözdí Judit is (Radnótit pedig nem, akinek az írását szintén ismeri és fel is tünteti szakirodalmi jegyzékében). Az elemzés további részében a *Párhuzamos történetek* struktúrájának a kaoszelmélettel való összefüggését emeli még ki, illetve test és hatalom finom összefüggéseinek, „mikrofizikájának” megjelenítéséről szólva Foucault biohatalom, biopolitika fogalmát is bevonja az értelmezésbe.

Az ötödik fejezet Závada Pál *Természetes fény* című munkáján keresztül egy másik médium, a fotó, azaz a vizualitás és a narráció összekapcsolását állítja a középpontba, mint a múltbeli események megjelenítésének sajátos módozatát. Itt kap szerepet az ekfrázisz, a „talált fénykép” funkciójának, illetve az illusztráció és a szöveg bonyolult viszonyrendszerének, nem utolsósorban ellentmondásosságának vizsgálata, amelyhez Hans Belting koncepciója, illetve Marianne Hirsch *postmemory*-elmélete adja a teoretikus alapot. E téma kapcsán kerül még elő a történeti forrásanyagok hitelességének kérdése, a mikrohistóriai elbeszélés és a kollektív emlékezet inkongruenciája, illetve az a jelenség, amit Ricœur „túl kevés” vagy „túl sok” történelemnek nevez, azaz egyfelől a múlt (elsősorban a traumatikus múlt) elhallgatása vagy kiszorítása a kollektív emlékezetből, a múltat megjelenítő nagy narratívákból, illetve a múlt egyoldalú megközelítése, az áldozatszerepre és a dicsőséges győzelmekre egyszerűsítése.

Végül az utolsó fejezet Krasznahorkai László *Háború és háború* című művét értelmezi az apokaliptikus történetfilozófia szemszögéből Karl Löwith történetfilozófiai elgondolása alapján.

Ahogy az eddigiekből is kiderülhetett, a kötet rendkívül alapos és igen széleskörű elméleti tájékozódásra épül. Ráadásul ez az impozáns teoretikus alapozás nem korlátozódik az irodalomelméletre, illetve a történettudomány úgynevezett nyelvi fordulatát követő tudományelméleti narratíva bevonására, hanem érinti a történelem szépirodalmi elbeszélhetőségének tágabb kérdéskörét is, azaz a lehető legszélesebb körű pszichológiai, szociológiai, történetfilozófiai, művészettörténeti, antropológiai és mediális összefüggéseket a feminista kritikáig és a posztkoloniális elméletig bezárólag, s ez a sokszínű elméleti kontextus szavatol azért, hogy az elemzett művek hiteles és érdemleges interpretációk révén kerülhessenek be a szlovák irodalomtudományba, ezzel a könyvvel is gazdagítva a magyar–szlovák kulturális dialógust.

Horváth Márta¹

KOGNITÍV LÍRAPOÉTIKAI KUTATÁSOK MAGYARORSZÁGON

– DOMONKOSI Ágnes és SIMON Gábor, szerk. *Nyelv, poétika, kogníció.*

Elmélet és módszer a poétikai kutatásban. Eger: Líceum, 2018, 225 lap –

A kognitív irodalomtudomány kérdésfeltevéseit tekintve nagyon szerteágazó diszciplína, hiszen a megismeréstudományok átfogó vállalkozásával összhangban arra törekszik, hogy az irodalmi jelenségeket minden olyan aspektusukban vizsgálja, melyek a megismeréssel összefüggnek, így foglalkozzon az olvasói észleléssel, figyelemmel, emlékezettel stb. A kérdésfeltevések sokféleségének ellenére is van azonban néhány olyan alapfeltételezés, melyet minden kognitív szemléletű irodalomtudományi kutatás oszt. Így egyetértés uralkodik abban a kérdésben, hogy az irodalom a megismerés egy specifikus módja, és mint ilyen, az emberi elme működésének vonatkozásában magyarázható; valamint az sem kérdéses, hogy nincs külön elmemodul az irodalmi szövegértés számára, hanem az irodalmi megismerésben ugyanazok a kognitív mechanizmusok vesznek részt, mint a hétköznapi megismerésben. Ugyanígy az is az alapfeltételezések közé tartozik, hogy a költői és a hétköznapi nyelvhasználat nem különbözik egymástól kategorialisan, hanem folytonosság van közöttük. A kognitív irodalomtudomány feladatát pedig abban látja, hogy feltárja az irodalmi szövegértés folyamatában szerepet játszó mechanizmusokat és funkcióikat, így a lehető legszélesebb körűen modellálja az irodalmi szöveg feldolgozásának folyamatát. Hogy ezen belül a szövegértés mely aspektusaira összpontosít egy adott vizsgálat, azt a kutatás szűkebb tárgya és a kutató érdeklődése határozza meg.

A Domonkosi Ágnes és Simon Gábor által szerkesztett *Nyelv, poétika, kogníció* című tanulmánykötet írásai arra vállalkoznak, hogy bemutassák ezt a nemzetközi tudományosságban már lassan két évtizede eredményes, Magyarországon azonban alig ismert elméleti keretet és gyakorlati alkalmazásának lehetőségeit. Az elmélet kérdésfeltevéseinek és vizsgálati módszereinek heterogenitása ellenére a kötet mégsem esik az ilyen típusú vállalkozásokat egyébként jellemző hibába, és nem válik a legkülönbözőbb megközelítések rendszertelen gyűjtőmedencéjévé. Mivel a tanulmányok többéves műhelymunka eredményeként születtek meg, a kötet jól körvonalazott kutatási területet ölel fel, és módszertanát tekintve is egységes. Az írások mindegyike lírai szöveggel foglalkozik egy meglehetősen széles spektrumon, a magyar költészet kanonizált szövegei mellett kortárs dalok szövegeit is bevonva a kutatásba, és a kognitív nyelvészet felől közelít a poétikai jelenségek magyarázatához, ami nyilvánvalóan adódik abból, hogy a szerzők egyetlen kivételtől eltekintve az ország különböző nyelvészeti tanszékeinek munkatársai, illetve doktoranduszai.

¹ A szerző a Szegedi Tudományegyetem Germán Filológiai Intézet Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének adjunktusa.

A kötet tanulmányainak módszertani egységességét az biztosítja, hogy a szerzők többsége korpusznyelvészeti módszerek alkalmazásával támasztja alá téziseit, aminek eredményeképpen mára folyamatban van egy annotált poétikai korpusz létrehozása. A kötet így kiváló lehetőséget nyújt a kognitív lírapoétika átfogó elméleti keretének és legújabb módszereinek megismerésére.

Az irodalmi szövegértés nyelvészeti megközelítésű vizsgálata azonban több szempontból sem egyértelmű. A kognitív irodalomtudomány áttörő erejét a korábbi elméleti irányzatok viszonylatában ugyanis egyrészt az adta, hogy elmozdult a szöveg immanens vizsgálatától, és a jelentés helyett a jelentésképzésre, szöveg és olvasó interakciójára kezdett fókuszálni. A korábbi recepcióelméleti megközelítések tartózkodásával szemben pedig nyitott a pszichológia irányába, és az olvasót nem valamiféle, a szövegstruktúrában manifesztálódó elvont entitásként, hanem testi beágyazottságában szemléli. Így azoknak az elméleti irányzatoknak, amelyek újra a nyelv felől közelítenek az irodalmi szöveghez, érdemes legitimálni magukat abban a tekintetben, hogy mennyiben hoznak újat a kognitív poétika által meghaladni kívánt elképzelésekhez képest, és mennyiben képviselnek új nézőpontot a huszadik század irodalomtudományát nagymértékben meghatározó nyelvészeti eredetű irányzatokhoz, a formalizmushoz és strukturalizmushoz képest.

Éppen ezt a kérdést teszi fel a kötet indító tanulmánya, és ezzel a kiadvány írásainak elméleti megalapozását nyújtja. Simon Gábor, aki már a *Bevezetés a kognitív lírapoétikába* című monográfiájában tanúbizonyságát adta a szakterületen való jártaságának, az elméleti kérdések iránti fogékonyságának és a kognitív irodalomtudomány széles körű ismeretének, ebben a tanulmányban is nagyívű feladatra vállalkozik: a huszadik század elejének meghatározó paradigmáját veti össze a huszonegyedik század elejének fordulatot hozó paradigmájával (*cognitive turn*), és gondos elemzés által fedi fel a két irányzat hasonló kérdésfeltevésai mögött meghúzódó lényegi különbségeket. Ugyanis bár mindkét elmélet a műalkotás nyelvi megformáltságából indul ki, az azonos kiindulópontból egészen eltérő utakat járnak be, és ebből adódóan különböző következtetésekre jutnak. A kognitív nyelvészet a strukturalista nyelvészettől eltérően nem a nyelvi rendszert (*langue*), hanem a beszédet, a nyelvhasználatbavételét (*parole*) állítja vizsgálatainak középpontjába, és ebből kifolyólag a poétikusságot sem magában a nyelvben fedezi fel, hanem a nyelvhasználónak a szöveghez való eltérő viszonyulásában, a tudatosabb feldolgozásban és a figyelem irányultságának megváltozásában. Az természetesen a szerző figyelmét sem kerüli el, hogy a poétikusságnak ez a meghatározása is visszanyúlik a formalista iskolákra, és nem áll távol az „elidegenítés” koncepciójától, a kognitív megközelítés értelmében azonban a nyelvhasználó megváltozott feldolgozási folyamataiban, az elme sematikus működésének megtörésében találja meg a poétikusság lényegi elemét. Az elidegenítés funkciója a kognitív elméletek szerint ugyanis nem az, hogy egy autoreflexív gesztussal magára a nyelvre irányítsa a figyelmet, mint ahogy a formalisták feltételezték, hanem a megismerés megszokott útvonalairól kívánja kimozdítani az olvasót.

A poétikai nyelv önreferencialitása annál is nagyobb kihívást jelent a kognitív poétika számára, hogy ez a formalista-strukturalista elgondolások egyik legkitartóbban túlélő koncepciója, amely egyúttal a posztstrukturalista elméletek egyik alaptézisét képezi. Tolcsvai Nagy Gábor, a kognitív nyelvészet egyik hazai szakértője és több kognitív nyelvészeti monográfia szerzője ezt a tézist cáfolja egy rövid vitairatban, melynek ihletője Kulcsár-Szabó Zoltán *Metapoétikája*. Tolcsvai szerint az az álláspont, hogy a költői nyelv mediális és referenciális (más szóval szemantikai) jellege kettéválk, és a mediális lesz a meghatározó, nem tartható a kognitív tudományok ismereteinek fényében. Három vers elemzése által hoz példákat a poétikus szöveg értelemkínálatára és a befogadó jelentésképző mechanizmusaira, melyet egy antropológiai univerzáléra, az értelemképzés egyetemes emberi igényére vezet vissza.

A hétköznapi és a poétikai nyelvhasználat közötti folytonosság tézisést támogatja a kognitív nyelvészetnek az a több évtizedes belátása, hogy a metafora nemcsak a szépirodalmi nyelvhasználat részét képezi, hanem a hétköznapi nyelvnek is fontos alkotóeleme. Ha azonban ez így van, akkor felmerül annak a kérdése, vajon megragadható-e a poétikus és a hétköznapi metafora különbsége tudományos eszközökkel. Pethő József, számos stilisztikai témájú monográfia szerzője ezt a kérdést teszi fel tanulmányában, és arra a következtetésre jut, hogy a poétikus metaforák megbontják a hétköznapi megismerésre jellemző konceptuális stabilitást és koherenciát, s az újszerűség, a begyakorlottság hiánya jellemzi őket, ami gyakran a forrás és cél közötti nagy szemantikai távolságból adódik. A nyelvhasználó szemszögéből tekintve ez azt jelenti, hogy a poétikus metafora létrehozásához és megértéséhez a hétköznapiánál nagyobb mértékű kognitív-konstruktív erőfeszítés szükséges.

A kognitív megközelítések jelentős része azt az álláspontot képviseli, hogy a nyelvi tevékenység meghatározó összetevője a közös figyelem. A jelentés ebben a felfogásban egy interszubjektív aktusként értelmeződik, melyben a beszélő a másik figyelmét a mindkettejük számára hozzáférhető világ egy adott részletére irányítja a nyelv segítségével. Tátrai Szilárd, az ELTE két nyelvészeti kutatócsoportjának, a DiAGram Funkcionális nyelvészeti műhelyének és a Stíluskutató csoportnak a társvezetője, tanulmányában amellet érvel, hogy a nyelvi megismerésnek ez a társas jellege a lírai szövegek esetében speciális módon nyilvánul meg: a líra műfajmeghatározó tulajdonsága az aposztrófé, az elfordulás alakzatának használata, amikor a beszélő tényleges címzettjétől elfordul, és egy másik, odaképzelt címzettet szólít meg. Ilyen aposztrófét tartalmaz például a *Don Quijote ébredése* című Quimby-dal „Szeretni, *Istenem*, milyen nehéz!” sora. Általában véve pedig megállapítható, hogy hasonlóan az olyan osztrénív jelekhez, mint például a mesék első mondata: „Egyszer volt, hol nem volt”, melyek a mesemondás aktusában járulnak hozzá a közös figyelem létrehozásához, s a lírai beszédhelyzet létrejöttéhez nélkülözhetetlen az aposztrófé. A szerző azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy bár az aposztrófé a lírai diskurzus jellegadó tulajdonsága, az aposztrófikus fikció mégsem azonosítható a lírával, mert a zeneiségnek és a metaforicitásnak legalább ugyanakkora szerepe van a líraiság létrehozásában. Ezt a gondolatot vezeti tovább Falyuna Nóra dokto-

randusz, aki a Wellhello formáció dalszövegeinek vizsgálatával arra a következtetésre jut, hogy az aposztrófé mellett érdemes a felidézett jelenet tér- és időviszonyaira is különös figyelmet fordítani, hiszen ezek is nagymértékben hozzájárulnak a szövegek diszkurzív összetettségéhez. A figyelemirányítás egy további aspektusával foglalkozik tanulmányában Nagy Tamás doktorandusz, aki lírai szövegek megzenésített változatait elemzi abból a szempontból, hogy a lírai beszédhelyzet átalakítása, az írott szövegből orális médiummá való transzformálás milyen szemantikai és pragmatikai szintű változásokat okoz, és ezek milyen módon irányítják a befogadó figyelmét. Nagy azzal a hipotézissel indokolja kérdésfelvetése relevanciáját, hogy a nyelv és a zene kapcsolata a nyelveredet kérdéseiig vezethető vissza. Érdemes lett volna az erre vonatkozó evolúciós elméleteket is feleleveníteni, nagyobb magyarázó erővel rendelkeztek volna egy kognitív poétikai érvelés részeként, mint Hamvas Béla egyébként nagyon ihletett írásai.

Mivel a kognitív poétika nem a szövegről, hanem az olvasóról, illetve a szöveg és az olvasó interakciójának jellemzőiről tesz állításokat, tézisei sem szövegelemzések által, hanem valós olvasókkal végzett empirikus kísérletekkel igazolhatók. Az utóbbi évtizedekben a módszertani paletta nagymértékben bővült, a kérdőíves metódus mellett számtalan olyan eljárást dolgoztak ki, melyek kiküszöbölték a korábbi eredményeket esetenként kérdésessé tevő hibákat, és a felhasznált adat mennyiségének jelentős növelésével is meggyőzőbbé tették az eredményeket. Domonkosi Ágnes, a kötet társszerkesztője és Kuna Ágnes, a korpusznyelvészet jeles magyarországi képviselője olyan módszert mutatnak be tanulmányukban, mely több tekintetben is megújítja az eddigi gyakorlatot. Egyrészt megkerüli az eredményeket torzító közvetítő diskurzusokat, mivel nem az értelemképzés reflexív feltárását végezteti el a kísérleti alanyokkal, hanem kreatív-produktív módszereket alkalmaz: például azt kéri az olvasótól, hogy rontsa el a vers rím- és ritmusszerkezetét, vagy hogy írjon történetet a versből. Ezáltal nem interpretációs mintákat, hanem nyelvi műveleteket, azaz *know-how* típusú gyakorlati nyelvtudást aktivál. Másrészt szoftveres kvalitatív szövegelemzést alkalmaz, ami lehetővé teszi a hosszabb terjedelmű szövegegységek vizsgálatát és a heterogén adatok együttes kezelését. A bemutatott módszer kiváló lehetőséget nyújt a szövegfeldolgozás tipikus mintázatainak feltárására. A nemzetközi kutatásban alkalmazott poétikai korpuszokat mutatja be Dodé Réka, Ludányi Zsófia, Falyuna Nóra és Kuna Ágnes egy közös tanulmányban, mely a hazai kutatás számára nagyon hasznos áttekintést ad ezen korpuszok típusairól, az annotálás szempontjairól és gyakorlatáról. Az áttekintés nagymértékben hozzájárul egy magyar lírakorpusz építéséhez is. Solyom Réka cikkében amellet érvel, hogy az empirikus kérdőíves módszerek továbbra is jól alkalmazhatók számos funkcionális kognitív kutatásban, ennek szemléltetésére saját, a neologizmusok elterjedésére és használatuknak jellemzőire vonatkozó kutatásait mutatja be. A hagyományos definíciókhoz képest a neologizmus meghatározásába beépíti a pragmatikai aspektust, és az újszerűséget egy adott nyelvhasználóhoz, annak tapasztalataihoz, ismereteihez és elvárásaihoz köti. A neologizmusok

szemantikai jellemzésekor különös hangsúlyt fektet a metaforák működésének valamint a fogalmi integrációnak a leírására.

Az érzelmek régóta témái az irodalmi elemzéseknek, a huszadik század meghatározó paradigmái azonban nem foglalkoztak az olvasói érzelmekkel, mert premisszáikkal még abban az esetben sem fért össze a pszichológiai megközelítés, ha pedig figyelmük fókuszát az olvasóra helyezték. A kognitív pszichológia közvetítésével időközben olyan ismeretek birtokába jutott az irodalomtudomány, melyek az olvasói érzelmek vizsgálatának is egzaktabb kereteket nyújtott. Az új eredmények összefoglalására vállalkozik Hámori Ágnes, aki számos lényeges szempontra kiterjedő, a diffúz kutatásokat szisztematikusan bemutató áttekintést nyújt nagyívű tanulmányában az érzelmek elemzési lehetőségeiről. Nem hallgatja el az érzelmek kutatásában máig fennálló nehézségeket sem, és foglalkozik a nyelvi megközelítés adta problémákkal, elsősorban az érzelmeket jelölő fogalmak szemantikai behatárolásának nehézségeivel. Bemutatja a kognitív poétikának az ezekre a problémákra adott megoldásait, és a nemzetközi irodalom feltérképezése mellett szövegelemzéseket is bemutat, valamint új javaslatokat fogalmaz meg az annotálásra vonatkozóan. Tanulmánya kiváló kiindulópontot jelent minden hazai kutatónak, aki a befogadói érzelmek kutatására vállalkozik.

A kötet jól összefogott, a legfontosabb alapfeltételezéseket osztó, összehangolt módszertannal dolgozó tanulmányok gyűjteményével mutatja be a kognitív lírapoétika heterogén kutatási területét, és ezáltal kiváló lehetőséget biztosít a hazai kutatók számára, hogy széleskörű, mégis áttekinthető képet kapjanak a diszciplína főbb kérdésfeltevéseiről és módszereiről. A tanulmányok összefogottságáért a szerkesztők körültekintő munkája mellett a tanulmányírók közötti folyamatos eszmecsere a felelős, amely szervezeti kereteit a kutatócsoport együttműködése biztosítja. A szerkesztők frappáns megoldása, hogy a kötet záró írásaként közzétették a csoport kutatási tervét, így transzparenssé váltak a mindannyiuk által osztott közös elméleti és módszertani alapfeltételezések. Domonkosi Ágnes és Simon Gábor kötete egy innovatív, az új nemzetközi kutatásokat figyelembe vevő és eredményeit integráló, jól szervezett társulásként mutatja be az ELTE Stíluskutató csoportját a magyar tudományos közösség számára, és arra ösztönzi az olvasót, hogy figyelemmel kísérje a csoport további munkáját.

Summaries

Susan Rubin SULEIMAN,

Language, Regime Change, and Individual Life: *Édes Anna*, *Édes Emma*

“In our age, there is no such thing as ‘keeping out of politics.’ All issues are political issues,” wrote George Orwell in his famous essay on “Politics and the English Language.” How is a change in political regime manifested in language, and how does that affect individual lives? I explore this question by examining Dezső Kosztolányi’s novel *Édes Anna* (1926), which focuses on the period immediately following the downfall of the Béla Kun regime in 1919, and István Szabó’s film *Édes Emma, drága Böbe* (1991), which takes place after the end of the Kádár regime, in 1990. Both works show how individual lives are imbricated in collective history and in language. They both ask, implicitly: What constitutes a community, a safe space for human development, in a time of sudden historical change when everyone feels vulnerable and seeks to act only for their own preservation? Szabó stated in an interview after his film’s release: “In my lifetime, there have been six or seven changes in regime which fundamentally transformed society [...]. Things change very quickly in this country. Here we’ve always had to start over with learning things, there are frequent windstorms, and it’s very hard for people to stand on their feet.”

Róbert GÁFRIK

The Predicament of World Literature

World literature is a term that has been discussed in literary studies for two hundred years. But only in recent decades has this concept become the subject of a broader global debate due to its popularity in Anglophone literary studies. It seems to have brought a new inspiration to the discipline of comparative literature. Indeed, the notion of world literature seems to correspond to the unprecedented extent of globalization which we experience every day in various forms. The aim of the article is to summarize the current debate on world literature, to discuss its consequences for the practice of literary studies and to reflect on its didactic and ethical implications. The author points out the asymmetrical power relations inherent in the current notion of world literature and calls for an intercultural literary approach that would not be based on the logic of dominance.

András KAPPANYOS

How many legs...?

On Our Position in *Index Translationum* and in World Literature

This essay is a methodological experiment concerning the usefulness of statistical data in the assessment of world literature as a predominantly hierarchical structure. UNESCO's half-abandoned translation database, *Index Translationum*, with its 2.3 million record items, is a unique, albeit often misleading source of quantitative data on cultural transfer. In the first round of our experiment we examine the ratio of cultural "emission" and reception in the circle of the twenty leading source and target languages. The second round is about the distribution of languages among the first hundred most-translated authors; to refine the approach we introduce a new and meaningful factor, the number of Wikipedia pages written about the "contestants". In the third round, we scrutinize the lists of the top ten writers translated *to* and *from* Hungarian. The comparison is unnerving and exhilarating at the same time: while our cultural import focuses on cheap romance and the penny dreadful, our export would satisfy the most sophisticated tastes. In conclusion, the statistical predominance of English presence on the global cultural market cannot be denied, but the main conflict of interest is not between English and other languages, but between mass-produced, ephemeral, unchallenging sub-literature (produced mostly in English) and quality culture.

Sarolta DECZKI

Annoying Compulsion of the Reality

This essay examines the question of reality in contemporary Hungarian literature, as well as the possibilities of its interpretation in the past and the present. The main dilemma is of Péter Esterházy, confronting his cancer diagnosis and the revelation that his father was an informant of the state socialist regime. As a postmodern author, he deconstructed and side-lined the notion of reality, but as a son and as a mortally ill person he had to experience its full force. This essay tries to illustrate these two positions, the postmodern-esthetical and the experimental-ethical, and their consequences.

Anita KÁLI

Sociographic Novels in Contemporary Hungarian Literature

The topic of poverty, as well as its poetics, is a recurring subject in 20th-century Hungarian narrative literature. Since the 2000s, literary representation of poverty has come to the fore. Contemporary prose made poverty a prominent topic in a

number of variations and at the same time, it created a new poetics for depicting poverty. In my analysis I try to find an answer to questions such as what prosaic modality is adapted, and what forms are used, to create an authentic representation of poverty and to solve the paradox of the literary language of poverty. My paper focuses on the definition of the texts' interpretative framework, the difficulties of the relevant academic language, the complex problems concerning realism and how literature refers to the world as well as the fictional duplication of it in novels.

Gergő MELHARDT

Alternatives of Postmodernism: Térey's Example.

Questions of Referentiality in János Térey's Verse Novels

This paper aims to interpret two verse novels by János Térey: *Protocol* (*Protokoll*, 2010) and *The Slightest Ice Age* (*A Legkisebb Jégkorszak*, 2015). After outlining the context of North American 'post-postmodern' prose poetics and the modes of social representation in contemporary Hungarian literature, the study turns to reveal the tensions and differences between Térey's first, generally well-received verse novel, *Paulus* (2001) and the two works published a decade later. The most important differences – beyond those of verse form – are examined in two subchapters: the first on the irony of the texts' composition and of the narrator's voice, the second on the tools of referentiality, i.e. the representation of society and politics, or the allusions to philosophy of history.

By interpreting these two main texts, the study makes the claim that the most important novelty that Térey's verse novels bring about is one of both form (poetics) and content (thought) – that is, the ironical edge of language recedes in parallel with the growing importance of historical, social and political representation (which seems at times inseparable from political commitment.)

Anett SCHÄFFER

The Reality of the East-Central European Dystopia: György Dragomán:

The White King

In my paper I analyse two possible interpretations of György Dragomán's *The White King*, which is not only a renowned novel in Hungarian literature, but it has also been translated to many languages including English, German, Turkish, Italian, Swedish and Chinese. The movie adaptation of the novel is an English–German–Swedish–Hungarian coproduction, produced in English, so it was aimed at a wide international audience. The movie is clearly a dystopian rewriting of the novel. The main question of the paper concerns the possibility of a dystopian interpretation of

the novel, and the ambiguity of presenting itself both as a historical novel about the real struggles of the Ceaușescu era in Romania, and a dystopia about the terrors of totalitarian regimes in general, with only a very few equivocal references to a specific era. According to the latter interpretation *The White King*, just like its classic predecessors *1984*, *Brave New World* etc. as well as the more contemporary dystopias, is deeply connected to the real political system, but it is not clearly set in it. I found that the novel uses many dystopian features: the *everyman*-type main character, the estranged and enclosed spaces, the identity crises of the main characters, the depiction of bodies and violence, the limited possibilities of communication (topics and facts that are not to be mentioned). The two interpretations (a novel set in Romania in the 1980s and a general dystopia) are deeply interconnected and delicately interwoven in the novel, and this dichotomy can be one of the reasons why the novel could gain popularity among foreign audiences that presumably do not know a lot about the East-Central European history.

Lapszámunk szerzőinek e-mail címe

Balogh Magdolna: balogh.magdolna@btk.mta.hu

Deczki Sarolta: deczki.sarolta@btk.mta.hu

Róbert Gáfrik: robert.gafrik@savba.sk

Horváth Márta: horvathmarta8@gmail.com

Káli Anita: kalianita34@gmail.com

Kappanyos András: kappanyos.andras@btk.mta.hu

Melhardt Gergő: melhardt.gergo@gmail.com

Susan Rubin Suleiman: suleiman@fas.harvard.edu

Schäffer Anett: anett.schaffer@gmail.com

Szolláth Dávid: szollat.david@btk.mta.hu

Wirágh András: viragh.andras@btk.mta.hu

