

XIK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ASZTALOS VERONKA
ŐRSIKE
BENCE ERIKA
BERETVÁS GÁBOR
BLÉNESI ÉVA
FEHÉR IMOLA
GÖMÖRI GYÖRGY
KESZEG ANNA
LÁSZLÓ SZABOLCS
MEDGYESI EMESE
GELLU NAUM
PAP JÓZSEF
PIELDNER JUDIT
PÓCS VERONIKA
T. SZABÓ LEVENTE
TAPODI ZSUZSA
TÁRNOK ATTILA
TOMPA ANDREA
VÁRALLYAY GYULA
VOJNA ANDREA
ZSUZSANNA

4

**INTERKULTURALITÁS,
IMAGOLÓGIA**

**III. FOLYAM
2021.
ÁPRILIS**

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXXII/4. • 2021. ÁPRILIS

TARTALOM

LÁSZLÓ SZABOLCS • Értjük egymást. Kelet-Európa és a globális Dél írói az Iowai Nemzetközi Íróprogramban (<i>Kovács Péter Zoltán fordítása</i>)	3
GELLU NAUM • A könny, A mezei város (<i>versek, Balázs Imre József fordításában</i>)	13
TAPODI ZSUZSA • Csoportkép tükörben	14
T. SZABÓ LEVENTE • Irodalmi középkorkultusz a 19. század közepén: reprezentáció, imagológia, poétika	23
BENCE ERIKA • Lehet-e nem létező nyelven regényt írni? Vasagy Mária <i>Pokolkerék</i> című művéről	34
ASZTALOS VERONKA ÖRSIKE • A norvég nemzeti karakterológia Bjørnstjerne Bjørnson és Henrik Ibsen magyar befogadástörténetében	41
FEHÉR IMOLA • VálóVersek III (<i>vers</i>)	49
PIELDNER JUDIT – VOJNA ANDREA ZSUZSANNA • Autoimázs és heteroimázs. Imagológiai közelítés Kazuo Ishiguro <i>A dombok halvány képe</i> című regényéhez	50
TÁRNOK ATTILA • India angol nyelvű regényirodalma. Raja Rao és Kamala Markandaya	61
VÁRALLYAY GYULA • Skorpió (<i>próza</i>)	69
BERETVÁS GÁBOR • Szembenézés. Radu Jude „Nem érdekel, ha barbárokként vonulunk be a történelembe” című filmjéről	74
TOMPA ANDREA • Háromszoros kisebbségben elfelejtve. Gondolatok a romániai magyar női holokauszt-irodalom olvasása közben	80
PÓCS VERONIKA • „A műremek, túl az etikán, az üdvösséget szolgálja” Pán Imre tevékenysége a franciaországi emigrációban	88
VÁLAS PÉTER • Rejtések (<i>próza</i>)	98
■ TOLL	
GÖMÖRI GYÖRGY • Adalékok a <i>Psalmus Hungaricus</i> genéziséhez	101
BLÉNESI ÉVA • Kísérlet a formátlan forma értelmezésére. Műhelytanulmány Vinczei Sándor kisplasztikáiról	103





■ HISTÓRIA

PAP JÓZSEF • Három női sors egy 19. századi „self-made-man” családban 107

■ TÉKA

KESZEG ANNA • Törzsek ideje (*Sasszé*) 115

BALÁZS IMRE JÓZSEF • Avantgárd metatörténet 118

MEDGYESI EMESE • Valóság és képzelet mezsgyéjén 120

RABOCSKAI ZSÓFIA • „A fény lánya vagyok én és évekgig sötétben éltem” 122

■ ABSTRACTS 124

■ TÁMOGATÓINK NÉVSORA 127

■ KÉP

HOLICSKA ISTVÁN



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR

Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), KESZEG ANNA (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp–Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON

■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.

A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága, a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap, a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Kolozs Megyei Tanács és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailek: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

LÁSZLÓ SZABOLCS

ÉRTJÜK EGYMÁST

Kelet-Európa és a globális Dél írói az Iowai Nemzetközi Íróprogramban

■ „Míg a keleti írók az ideológia előítéleteivel küzdöttek, a nyugati írók a piac önkényuralmával harcoltak, a harmadik világbeli alkotók pedig anyagi szükségletekkel küszködtek, Paul Engle modern utópiát alkotott.”¹ Ekképp köszöntötte Arnošt Lustig cseh író az Iowai Nemzetközi Íróprogramot, valamint annak alapítóját 1973-ban. Az utalás arra az egyedi programra vonatkozott, melynek keretén belül az írók a hazájukhoz kapcsolódó geopolitikai színterek emblematis (és sztereotipikus) problémáinak hiánya által meghatározott térben voltak képesek találkozni. Sőt az Iowai Nemzetközi Íróprogram (International Writing Program, IWP) „nemzetközi egységet” és „egy iowai egyetemi kisvárosban összegyűlt tehetséges és jószándékú emberek által megtapasztalt egység érzését” nyújtotta.² Az Egyesült Államok szívében létezett egy olyan intézmény, amelynek keretén belül a világ különböző pontjairól érkező írók egyéni művészekként és különböző „világok” képviselőiként egyaránt találkozhattak. Mindazonáltal az utópiák építésére vonatkozó kísérletek mindig meghatározza a történelmi kontextus – az IWP-t pedig a hidegháborús amerikai kulturális diplomácia szorította keretek közé. Ezenkívül e kísérletek megtapasztalói olyan



**Az IWP 1967-ben,
az egymással versengő
internacionalizmusok
ezen kusza kontextusá-
ban, a hidegháború
keretei között jött
létre. Intézményi
identitása az évtizedet
uraló, egység és másság
viszonyára épülő para-
doxont reprodukálta.**

E tanulmány a *We Understand Each Other: Writers from Eastern Europe and the Global South at the International Writing Program (1970s)* című fejezet rövidített változata a Routledge kiadónál hamarosan megjelenő *The Cultural Cold War and the Global South: Sites of Contest and Communitas* című kötetből. (Szerk. Kerry Bystrom, Monica Popescu és Katherine Zien)

emberek, akik – ahogyan a kelet-európai és globális déli írók is Iowa Cityben – saját értelmezéseit képesek nyújtani a barátság, egységnek és másságnak egy geopolitikailag megosztott világban.

Az 1970-es évek folyamán az olyan fogalmak, mint a „globális közösség” és a „közös emberi mivoltunkra” való utalások gyakoriakká váltak úgy az ENSZ-hez hasonló globális fórumokon, mint az amerikai közbeszédben. A globalizáció kezdetének évtizede olyan eszmék és projektek elburjánzását hozta magával, melyek az „emberiség közös sorsának és identitásának” fontosságát hangsúlyozták, főleg akarván írni a nemzetbiztonság és a nemzeti érdek hagyományos, geopolitikai jellegű fogalmait.³ Ezen évtizedet az egymástól való függés és a politikai széttöredezés egyidejű érzékelésének paradoxona határozta meg. A hidegháborús feszültségen túl ellentét volt egyrészt a „világközösség hasznos fikciójának megengedő elfogadása”, másrészt az identitáspolitikák felemelkedése között.⁴ A „világközösség” retorikája sohasem vált le a geopolitikai programokról és a közpolitikát, tudományt és művészetet befolyásoló kormányzati érdekek hatalmi dinamikájáról.

Az 1970-es évek nyugati globalizáló tendenciáit a szovjet Kelet internacionalista, egységről és szolidaritásról szóló víziói évtizedekkel megelőzték. A bolsevikok számára az 1917-es forradalom sikere „képes volt történetileg hidat verni a gyarmatok proletárjainak, valamint az új proletárállamban, a Szovjetunióban élőknek a sorsa közé”.⁵ A szovjet retorika színvak internacionalizmusa olyan oktatási intézményekhez kapcsolódott, mint a Nemzetközi Lenin Iskola és a Keleti Dolgozók Kommunista Egyeteme a két világháború közötti időszakban, vagy az 1960-ban alapított Patrice Lumumba Egyetem. Hasonló, fentről lefelé irányuló erőfeszítésekre a szatellit-országokban is sor került a nem nyugati országok közötti szolidaritás népszerűsítésének, valamint kiterjedt, kelet-európai egyetemeken megvalósuló, külföldi diákoknak szóló oktatási programok formájában. Azonban az internacionalizmusra való ilyesfajta hivatkozásokat mindig ellensúlyozta az a szovjet ideológiai alapelv, amely a kapitalizmust és a szocializmust összeegyeztethetetlen társadalmi-gazdasági rendszereknek tartotta.

Az IWP 1967-ben, az egymással versengő internacionalizmusok ezen kusza kontextusában, a hidegháború keretei között jött létre. Intézményi identitása az évtizedet uraló, egység és másság viszonyára épülő paradoxont reprodukálta. A program létjogosultsága a hidegháború alatti kulturális diplomáciában gyökerezett, melynek egyik célja az USA-ba utazó nemzetközi elit „szimpátiájának” megnyerése volt. Az IWP vizsgálata, azon belül a kutatásnak a Kelet-Európából és a globális Délről érkező résztvevőkre eső fókuszja megmutatja, hogy a program vendégei miként tapasztalták meg és értelmezték a „világközösség” egy sajátos, kis léptékű megvalósulását. E példa feltárja előttünk, hogy az egyének és „világok” egy retorikailag terhelt kulturális térben való találkozása jelentősen eltér attól, amit az „utópia” tervezői álmodtak. A szolidaritásnak az IWP keretében kialakult személyes példái felforgatták mind az amerikai házigazdák szándékait, mind a szovjet típusú internacionalizmus ideológiaiag behatárolt kereteit.

Az Iowai Nemzetközi Íróprogram és a „Képzelőerő Közössége”

■ Az IWP-t Paul Engle amerikai költő és Hualig Nieh kínai regényíró alapították az Iowa Writers’ Workshop (Iowai Íróműhely) nemzetközi párjaként, amelyet ugyancsak Engle vezetett egészen 1965-ig.⁶ A program azon törekvés eredménye-

képp jött létre, amely igyekezett stabil és különálló intézményes keretet biztosítani a műhely formálódó nemzetközi dimenziója számára.⁷ Ezen új projekt a nemzetközi kulturális kapcsolatok új szintjét jelentette, hiszen az Íróműhelytől eltérően célja nem kezdő külföldi írók kreatívírásképzésben való részesítése volt, hanem egy sokkal tekintélyesebb program létrehozása a világ hivatásos írói számára.

Ahogy az USA kulturális diplomáciájának más hasonló, korabeli törekvéseit, úgy az IWP-t is egyaránt támogatta a köz- és magánszféra, többek között az Egyesült Államok Információs Ügynöksége (USIA), a Külügyminisztérium (State Department), a Nemzetközi Oktatási Intézet (Institute of International Education), valamint a Ford és a Rockefeller Alapítványok. Az olyan vállalatok, mint például a Deere & Company vagy az Exxon szintén jelentős összeggel támogatták a program költségvetését. A programnak az volt a célja, hogy összehozza a világ íróit, ismertesse meg őket az amerikai társadalommal és kulturális élettel, biztosítson számukra az íráshoz való optimális környezetet, felolvasásokat rendezzen nekik, és műveik angol nyelvű kiadásában segítsen. 1967 óta az IWP több mint százötven országból körülbelül ezeröttszáz író és újságíró fogadott.⁸ Bár Nyugat-Európa minden évben képviseltette magát, a résztvevők nagy része Kelet-Európából, Délkelet-Ázsiából, Afrikából és Dél-Amerikából érkezett.⁹

Az IWP jól illett az amerikai kulturális diplomácia keretei közé. Ahogy a hidegháború periódusában indított nemzetközi programok nagy része, ez is az elitet célozta meg, ám az írókra való összpontosítás az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában is egyedülállónak számított. A program biztosította az utazás és az Iowa Cityben való elszállásolás minden költségét, s mindemellett bőkezű ösztöndíjat (havi 500 dollárt) és könyvtalványt juttatott a vendégeknek. Ezenkívül az amerikai házigazdák számos kirándulást is szerveztek a résztvevők számára a közép-nyugati régióban, melyek során meglátogathatták a programot támogató nagyvállalatok központjait, és találkozhattak az illető cégek vezérigazgatóival. Cserében az írókkal szemben elvárás volt plenáris előadások tartása, fordítási szemináriumokon való részvétel, interjúadás a helyi és az országos sajtó számára, valamint az Engle házaspár által szervezett társasági eseményeken való részvétel.

Az IWP intézményi identitása, valamint a támogatások megszerzésére irányuló népszerűsítő kampány arra az alapvetésre épült, mely szerint e globálisan egyedi program „újítást hoz a nemzetközi tevékenységek terén”.¹⁰ Projektjét Engle a béke, a kommunikáció és a barátság irodalom révén létrehozott utópiájaként határozta meg: „a kreativitás megosztásának olvasztótégely-programjaként”, „a képzelőerő nemzetközi közösségeként”.¹¹ Előszóval hangoztatta, hogy a költészet „különösen alkalmas a béke és a megértés keresésére egy zaklatott világban”, valamint hogy „a fordítás a világ túlélésének része”.¹² Egy a Rockefeller Alapítványhoz intézett 1974-es pályázatban Engle úgy jellemezte az IWP-t mint „otthonos környezetet, mely ahhoz hasonló, amelyre a reneszánsz humanisták leltek egyik országból a másikba tartó utazásaik során, mindig baráti társaságokra találván, amelyekkel közös nyelvként beszéltek a latint, lefordítván egymás munkáit, felismervén, hogy társuk szelleme fontosabb, mintsem nemzetisége. Ez a mi esetünkben is feltétlenül igaz, itt, ahol koreaiak találkoznak magyarokkal, nigériaiak kínaiakkal [...]. A mienk az egyetlen ilyen hely a világon, melynek oly nagy szüksége van az efféle megértésre.”¹³ Lényegében azt sugallta, hogy az IWP támogatása a világbéke megvalósulásához való hozzájárulás is egyben.

Azonban Engle globalista retorikája – az IWP-nek az amerikai kulturális diplomácia keretei közé illesztésére tett erőfeszítéseknek hála – a „világközösség

hasznos fikciójának”¹⁴ példájaként is szemlélhető. Internacjonalizmus iránti elköteleződése kompetitív jellegű volt, egy olyan félreismerhetetlenül amerikai „brand” alkotóeleme, amely a hidegháborús rivalizálásban harcias szerepet vállalt. Egy 1978-as népszerűsítő szövegében Engle explicitté tette az ideológiai „Másikkal” szembeni kontrasztot: „Bár a Szovjetunió is sok országból lát vendégül írókat, mereven szabályozott környezetbe helyezi őket, ahol az információ irányított és ellenőrzött. Azon írók, akik Moszkvában és Iowa Cityben is megfordultak, elsősorban az IWP-t részesítik előnyben.”¹⁵ Ez arra utal, hogy a költészet és a fordítás egyesítő vagy békehozó erejébe vetett hite ellenére Engle szerint a „képzelőerő közösségének” utópiáját csakis az USA-ban lehetett megvalósítani.

E diskurzus segítségével Engle fokozatosan növelte az IWP állami és magánjellegű támogatásait. Míg 1967-ben a program 18 résztvevővel és az első pár évben körülbelül 160 000 dolláros költségvetéssel rendelkezett, 1978-ra a résztvevők száma 36-ra, a költségvetés pedig négyszeresére (az illető évben 684 496 dollárra) nőtt. A résztvevők havi ösztöndíja szintén nőtt: a kezdeti 500 dollárról a nyolcvanas évekre 1200 dollárra emelkedett. 1973 jelentette a fordulópontot, amikor is az adománygyűjtés elérte az egymillió dolláros küszöböt a Ford Alapítvány egy 100 000 dolláros felajánlásának köszönhetően.¹⁶ A program és igazgatója sikerét a Külügyminisztérium ún. *Elismerő bizonyítvány (Tribute of Appreciation)* formájában hivatalosan is legitimálta.¹⁷

Bár az IWP ötlete és felépítése nem Washingtonban született, hiszen azt Engle álmodta és valósította meg lokálisan, a program identitása mégis az amerikai kulturális diplomácia nemzetközi vonalát tükrözte. Engle ideológiai és pénzügyi okokból egyaránt az amerikai kivételességtudatnak egy olyan változatát tette magáévá, melyet állami és magánadományozók egyaránt nagylelkűen támogattak. Mindazonáltal az IWP megvalósításainak vizsgálata azzal szembesít minket, hogy a projekt nem felelt meg teljes mértékben az őt keretező diskurzusnak. A részt vevő írók ugyan világosan látták, hogy az IWP az amerikai kultúr-diplomácia eszköze, a programról szerzett személyes tapasztalataik viszont nemcsak túlmutattak az ideológiai kereteken, de fel is forgatták azokat.

„Átynúlni más világokba” – Globális találkozások az IWP keretében

■ A résztvevők beszámolóí és visszaemlékezései azt sugallják, hogy az IWP valóban globális léptékű kapcsolatok színterévé tudott válni. Egyrészt a programot valóban az univerzalitás szelleme lengte körül, ahol értelmiségiek autonóm személyiségekként találkozhattak, védve a külső – kapitalista vagy kommunista – világ egzisztenciális kihívásaitól. Másrészt az IWP a geopolitikai régiók és versengő világnézetek képviselőinek interkulturális találkozási és szimbolikus kapcsolatteremtési fórumává is vált. A hivatalos szándékoknak megfelelően a Kelet-Európából és a globális Délről érkező meghívottaknak az úgynevezett „első világgal” kellett volna találkozniuk, amelyet Amerika és az amerikaiak jelképeztek. Emellett azonban az IWP arra is lehetőséget nyújtott, hogy a szocialista blokk különböző országaiból érkező meghívottak szemügyre vehessék (és megítélhessék) egymást egy olyan politikai és társadalmi közegben, amelyik radikálisan különbözött attól, amelyet megszoktak. Ugyanígy találkozhattak a „fejlődő országok” íróival, akik hasonlóan megismerkedhettek a nem nyugati, tágabban értett posztkoloniális világból érkező társaikkal. Iowa Cityben a világ minden tájáról érkező írók és költők szakmai identitásuknak megfelelően alakíthattak ki

kapcsolatokat egymással, miközben reflektálhattak a „másságukból” fakadó közvetkezményekre is – mindezt a hidegháború keretei között, az angol nyelv közvetítésével.

Az ugandai születésű irodalomkritikus és regényíró, Peter Nazareth,¹⁸ aki 1973–74-ben vett részt a programban, így írja le azt a szakmai és intellektuális rokonságot, amely az IWP-közösség alapját alkotta évről évre: „Íme, itt voltunk, írók a világ minden tájáról. Nem kellett megmagyaráznunk, hogy miért vagyunk írók, vagy miért fontos az írás. Egy kisvárosban éltünk, ahol, mondjuk, tizből egy ember írónak vallotta magát. Így lehetőségünk nyílt az íráshoz kapcsolódó technikai és ideológiai problémákat megvitatni.”¹⁹

Orbán Ottó magyar költőnek hasonló benyomásai voltak, melyekről így ír az 1977-ben, Magyarországra való visszatértekor beadott hivatalos úti beszámoló-jában: „Négy és fél hónapos amerikai tartózkodásom mégis szinte egyetlen hosszúra nyúlt eszmecsere volt emberről, társadalomról, a jövőről, Amerikáról, Magyarországról, a világról, a világban található »világokról,« egyszóval mindarról, ami összeköt és ami elválaszt bennünket, a huszadik század utolsó negyedének olyannyira eltérő helyzetű, mégis közös sorú embereit.”²⁰

Nemes Nagy Ágnes 1979-es otlléte alatt részletes naplót vezetett, melyben leírta a globalitás tapasztalatához kapcsolódó újszerű meglátásait, melyeket az IWP-közösség tagjaként szerzett: „Kellene még beszélgetni, átnyúlni rajtuk más világokba. Borzasztó, mennyit tanultunk itt, vén fejjel. Most léptem túl európaiságomon.”²¹ Később egy Engle-nek címzett levélben ezt írta: „Öntől e program keretében olyan benyomásokat kaptunk a világról, amelyek nagyon hasznosak a mi európai szempontjaink szerint. Köszönet az új kontinensért (egy kontinensért? Ötért!).”²²

Az IWP által lehetővé tett interakciók hatékonyságának az egyik legjobb bizonyítéka a program ideje alatt született fordítások jelentős mennyisége. Egyfelől két nemzetközi antológia is elkészült: a *Writing from the World* (1976) és a *The World Comes to Iowa* (1987). Másfelől a program támogatásával jelentek meg Kelet-Európa vezető kortárs költőinek, úgymint Nichita Stănescunak vagy Nemes Nagy Ágnesnek a fordításkötetei.²³ Ezenfelül az IWP műhelyében létrejött közreműködések olyan klasszikus költők fordításait is eredményezték, mint Mihai Eminescu vagy Cyprian Kamil Norwid. A fordítások között volt Mao Ce-tung verseinek híres, Engle és Hualing Nieh által készített fordításkötete is.²⁴ Fordítások azonban más nyelvekre is történtek. Például Nazareth munkáit korábbi IWP-résztevők közreműködésével fordították magyarra.²⁵ Gergely Ágnes Iowa Cityben fedezte fel a nigériai költészetet, később létrehozva az első magyar nyelvű antológiát. Gergely külön figyelmet szentelt Christopher Okigbo verseinek, a fordítás mellett monográfiát is írt munkásságáról.²⁶ Igaz ugyan, hogy a legtöbb esetben a cél- vagy a forrásnyelv az angol volt, ám az IWP-beli találkozások biztosították azokat a kereteket, amelyek e földrészek közti irodalmi párbeszédet lehetővé tették.

A találkozások autenticitása ellenére azonban mégis megmaradt a távolság a személyes és interkulturális interakciók összetettsége és a program hivatalos népszerűsítő diskurzusa között. Az Iowa Cityben évről évre összegyűlő közösség jelentős módon különbözött attól az Amerika-centrikus „képzelőerő közösségtől”, melyet Engle a Külügyminisztériumnak és szponzorainak igyekezett eladni. Az irodalom közvetítő és különbségeken átívelő szerepe ellenére a hatalom kérdése és a világnézeti eltérések jelentősen befolyásolták a résztvevők tapasztalatát.

■ Mivel a „világok” ezen interkulturális találkozájának a hidegháború szolgált háttérül, felszínre kerültek a szélesebb geopolitikai teret meghatározó dichotómiák, hierarchiák és szolidaritások. A vendégek beszámolóí megmutatják, hogy e hatalmi dinamikák logikája az IWP-ösztöndíjas időszakok alatt többször, rejtett és kevésbé rejtett formában is megmutatkozott. Mindenekelőtt a házigazdák és meghívottaik között egy olyan alá-fölérendeltségi viszony alakult ki, melyben a Kelet-Európából és a globális Délről érkező írók szimbolikusan és anyagilag is az amerikai szervezők alárendeltjeinek érezték magukat.

Az IWP népszerűsítő diskurzusa olyan képet rajzolt a vendégekről, mely az USA-beli házigazdák velük szembeni tárgyiasító attitűdjéről árulkodott. A résztvevő írókat e diskurzus egy mélységesen felkavarodott világ menekültjeiként ábrázolta, egyszerre zsarnoki rezsimek áldozataiként és a zsarnokság által beszenyvezett harcias figurákként, akiket pacifikálni kell. Adománygyűjtő leveleiben és felhívásaiban Engle egy antropológiailag leegyszerűsített képet festett róluk, olyan lelkes vendégeket, akik szivacsként fogják felszívni az Amerikáról szóló információkat.²⁷ Mi több, hazatértük után elvárás volt a résztvevőkkel szemben, hogy „kulturális követek” legyenek: az amerikai étellel és kultúrával kapcsolatos tudás terjesztői. Az IWP vendégei ezenkívül a nem amerikai világ szimbolikus képviselőinek is számítottak, hazai nemzeti irodalmuk zászlóvivőinek, akiknek értéke így túlnyomórészt ikonikus jellegükből származott. Változatos identitásuk és jelképes kozmopolitizmusuk hasznos volt Engle számára, mert legitimálták projektjének nemzetközi profilját, és emelték a program presztízsét.

E hierarchia-tapasztalat lényegében strukturális eredetű volt, s nem közvetlen, személyes ellenszenv terméke – hiszen a legtöbb résztvevő őszintén hálás volt a házigazdáknak, néhányuk pedig élete végéig Engle-ék barátja maradt. Frusztráció és kritika főként azon formális és ritualizált szereplések ellenében fogalmazódott meg, ahol a vendégek megjelenése elvárás volt, mint az olyan koktélpártik és adománygyűjtő vacsorák, ahol helyi üzletemberek és politikusok körében kellett beszédet mondaniuk, szavalniuk vagy népdalokat énekelniük.

Nemes Nagy Ágnes is említ egy ilyen, számára traumatikus esetet, amikor egy vacsora résztvevői előtt kellett szerepelnie. Bár az éneklést visszautasította, mégis kötelezőnek érezte, hogy a magyar irodalom képviselőjeként jelenjen meg a nemzetközi és amerikai közönség előtt. Végül úgy döntött, elszavalja Petőfi Sándor *Szeptember végén* című költeményét, melyben, zavara okán, több verssort is sikerült felcserélnie.²⁸ Szász Imre szintén kritikusan reflektál az IWP-meghívottak alárendelt pozíciójára, mikor arról ír, milyen leereszkedő módon látta vendégül őket William A. Hewitt, a Deere & Company vezérigazgatója. Útleírásából kiderül, a résztvevők közül többen is kritikusan viszonyultak a vállalat székhelyén tett látogatáshoz, mert nyilvánvalóan sértette őket, hogy amerikai propaganda célpontjaivá váltak. Szász a vendégek implicit infantilizálását summázó gesztusról is beszámol. Amikor távozni készültek a Deere-gyárból, minden IWP-s író kapott egy jelképes ajándékot a vállalat részéről: egy apró John Deere játéktraktort.²⁹

Más résztvevők közvetlenebb módon vetették fel a vendégek és résztvevők között fennálló hatalmi dinamika kérdését. Gergely Ágnes *A chicagói változat*³⁰ című regényében IWP-s élményeinek fikcionalizált változatát tárja elénk. Egy jelenetben a program igazgatójának megfelelő kitalált szereplő sorba állította a

résztevőket, és mindegyiküknek egyenként átnyújtott három dollárt. Amint kiderült, ez azon turistacentrum belépőjének ára volt, melyet épp meglátogatni szándékoztak, ám a történet magyar főhősét felháborította az amerikai házigazda eljárása. Egy nigériai író társa így próbálta őt nyugtatni: „Ha felsőbbrendűség-re vágynak, legyenek felsőbbrendűek. Ha pénzt adnak, el kell fogadni, meg kell köszönni, sőt, meg kell dicsérni őket: fiatal kontinens, büszkék a vagyonukra, a jóindulatukra, a képeikre, büszkék arra, hogy adakozók – cserében elvárják, hogy tedd, amit szeretnének. Rendben van. A te dolgod annyi, hogy figyelj.”³¹ Ilyen és ehhez hasonló tapasztalatok révén ismerték fel a résztvevők azt a közös nevezőt, amely amerikai házigazdáik ellenében határozta meg őket. Az IWP-gyakorlatok által kiváltott ellenérzések indították a résztvevőket arra, hogy saját kicsiny globális közösségükben további mélyebb – történeti és geopolitikai – hasonlóságokat, megfeleléseket vegyenek észre és alakítsanak ki a nem nyugati kontextusok között. Az efféle kapcsolódási pontok megmutatkoztak a nagyhatalmak politikai és koloniális uralmáról, valamint a kis államok sebezhetőségéről szóló beszélgetések során is. A hasonlóságokat leginkább a hosszan tartó, társadalmilag-gazdaságilag megnyomorító háborúkhöz és forradalmakhoz vagy az értelmiségi szereplőknek az önkényuralmi rendszerekben történő üldözéséhez kötődő személyes tapasztalatok hozták felszínre. Ebből következően Kelet-Európa, Ázsia, Afrika és Latin-Amerika írói úgy érezték, egy történetileg és politikailag specifikusan meghatározott közösség tagjai – s ez az érzés választotta el őket a jólétben élőknek, egocentrikusnak, leuralónak érzékelt amerikai társadalomtól.

A „második” és „harmadik világ” országai közötti szolidaritás jól ismert fogalom volt a kelet-európai írók számára, hiszen e gondolat a kommunista államok ideológiájának is központi részét képezte. Az ezt magába foglaló, főként a fiatalokat megcélzó diskurzus arra ösztönözte a szovjet tömb állampolgárait, hogy „magukat a haladás és a forradalom nemzeteken átívelő hadseregének tagjaként képzeljék el az imperializmus és a szocializmus globális harcának új korszakában”.³² A mozgósító szövegek dacára a két világrész közötti tényleges kapcsolatok minimálisak voltak, és nagymértékben ellenőrzött módon zajlottak. A hivatalos összehasonlítások továbbá egyfajta időbeli eltolódást is implikáltak a kelet-európai országok történelme (például a magyarok 1848-as, Habsburg-uralom elleni forradalma) és a globális Dél kolonializmusellenes törekvései (például a vietnami háború) között. A két kontextus közötti „fejlődésbeli” elhatárolódást, ami a szovjet ideológia eurocentrizmusában gyökerezett, arra használták a kommunista hatóságok, hogy semmissé tegyék az antikoloniális harcok és a bennük felszínre törő forradalmi lendület relevanciáját a kelet-európai társadalmak számára.

Az otthoni kontextusban már rég kiüresedett antiimperialista összefogás szlogenjeihez képest a „második világ” írói valami egészen más tapasztaltak meg az IWP-ben. A nem nyugati írókkal való találkozásaik közvetlenek és informálisak, érintkezéseik árnyaltak és személyesek voltak, s ezért szűrés vagy torzítás nélküli megismerést eredményeztek. Ez pedig olyan egyidejű és hasonló tapasztalatok felfedezéséhez vezetett, mint a megélt nehézségek és traumák, a nélkülözés és sebezhetőség, melyet a Kelet és a Dél egymással igencsak hasonló autoriter rendszerei okoztak.

Gergely Ágnes Christopher Okigbo költészetéhez kapcsolódó munkássága jól példázza, hogy az IWP-élményből indulva egy kelet-európai értelmiségi miként tudott személyes, művészi és előírásokat nélkülöző módon viszonyulni az afri-

kai kultúrához. Okigbo verseit Gergely egyszerre találta meglepőnek és ugyanakkor ismerősnek: bennük olyan idioszinkratikus és személyes mitológiára talált, melyet a költő az afrikai népi motívumok és a klasszikus európai kulturális utalások ötvözéséből teremtett. Okigbo tragikus élettörténetét a mártír költő képen keresztül vélte megragadni, olyan ikonikus magyar költőkhöz hasonlítva a nigériai alkotót, mint Petőfi Sándor vagy a holokausztáldozat Radnóti Miklós.³³ Bár ezen összehasonlítások olybá tűnhetnek, mintha ki akarnák ragadni Okigbo világát a jelenből, a szövegeiben létrejövő kulturális szintézis, ill. a globalitás és lokalitás összefonódása mégis Gergely kortársává tették. Ezenfelül Gergely – aki maga is holokauszt túlélő – ahelyett, hogy elhatárolná egymástól a nigériai polgárháborút és a magyar társadalmat, Okigbo közvetlen veszély és karhatalmi erőszak előérzetétől terhes költészetének transzgresszív relevanciáját hangsúlyozza. Gergely olvasatában az afrikai irodalom az 1945 utáni Kelet-Európa polgárai számára ismerős tapasztalatra reflektál: olyan társadalmak tapasztalataira, melyek ugyan „felszabadultak” az elnyomó – gyarmati vagy fasiszta – hatalmak alól, de nemsokára egy újabb elnyomó és korrupt uralom alatt találták magukat.³⁴

Nemes Nagy Ágnes naplója – mely szorosabban kötődik az IWP-programhoz – több példát szolgáltat a kelet-európai és újonnan felfedezett nem-nyugati kontextusok közötti lehetséges párhuzamokra. Jose Flores Lacaba Fülöp-szigeteki, Marcos-ellenes aktivista költő egy előadása után így ír: „Valósággal nevetséges, hogy egy elnyomott nép története a föld túlsó felén mennyire hasonlít a miénk. Nagy eltérésekkel, persze. [...] Most éppen függetlenek, de azért mégis becsukják az írókat, az értelmiségit, mert parancsuralom van.” Nemes Nagy, ráismerve a meghurcolás okaira – hiszen azok saját történeti tapasztalatából is ismerősnek hatnak – ironikusan így fogalmaz: „A »saját« diktatúra, az édes haza autokráciája.”³⁵ Nemes Nagy életére és karrierjére mind a Nyilaskeresztes Párt rezsimje, mind a világháború utáni sztálinista hatalom rányomta bélyegét. Férjével, Lengyel Balázssal egyetemben ő is segédkezett a budapesti zsidók megmentésében.³⁶ 1948-ban, a sztálinista hatalom kezdetén az *Újhold* folyóirat körével együtt mindketten tiltólistára kerültek. 1956 után Lengyelt hetekre börtönbe zárták. Csupán a hatvanas évek végén tudtak újból bekerülni az irodalmi élet nyilvános terébe. Ez az a személyes háttér, amelyet felidéz Peter Nazareth ugandai írónak az Idi Amin-féle rezsimről szóló, *In a Brown Mantle* [Barna köpönyegben] című regényének olvasása közben, melyet „a »baloldali szabadságharcosok« hatalomátvétel utáni teljes morális szétesés-történetének” nevez. Értelmezése, melyben a történetet az 1948, illetve 1956 utáni állapotokkal rokonítja, egyértelmű: „Korunk témája. Hatalom és szabadság. – Fantasztikus ez az afrikai változata a mi ezer meg ezer tapasztalatunknak.”³⁷

Nemes Nagy észrevételei túlmutatnak a politikátörténeten, s ráismernek azokra a közös kulturális jegyekre, melyek a kiszolgáltatottság és a létbizonytalanság hosszan tartó tapasztalatában gyökereznek. Amerikai tartózkodásának végén, mielőtt hazautazott volna, összegyűjtötte az összes maradék ételét és az Amerikában vásárolt eszközeit, és megkérdezte Mary Nazareth-et, Peter feleségét, hogy hasznát tudná-e venni bárminek is: „Szívből örülök, hogy Mary azt mondja: nála élelmiszer nem megy veszendőbe. Ő mindent átválogat az eltávoztottak után, ami használható, elviszi. Megmagyarázza: mikor Amerikába jöttek, képtelen volt eldobni a használt holmit, ahogy itt szokás. Elmondom én is: kép-

telen vagyok (volnék) eldobni a használt holmit, nálunk még kenyeret kidobni is bűn volt. Értjük egymást.”³⁸

Az amerikai szintér ilyen epifániák katalizátoraként szolgált, láthatóvá téve a vendéglátók és vendégek, a jólétben élő helyiek és a sebezhető külföldiek, a hidegháború kulturális „vállalkozásának” menedzserei és célközönségük közötti elkerülhetetlen hierarchiát. Azonban Iowa City háttérrel biztosított az írók számára ahhoz is, hogy reflektáljanak saját, globális kontextuson belül elfoglalt periferikus helyzetükre, s hogy számos jelentésteli hasonlóságot és kötődési pontot legyenek képesek felfedezni egymás életében. Láthatóvá vált elhatárolódás és szolidaritás, mindaz, amire az IWP-közösség kollektív képzelete eleve épült.

Következtetések

■ A hidegháború periódusában minden évben több tucat író érkezett a világ minden tájáról Iowa Citybe, hogy Paul Engle irodalmi utópiájában vegyen részt. Az IWP-t a Külügyminisztérium és amerikai vállalatok támogatták azon kevésse rejtett céllal, hogy a vendégek elismerjék az USA felsőbbrendűségét minden téren, és később az ország imázsát is pozitívan alakítsák nemzetközi körökben. Az írókat saját országaik kormánya küldte Kelet-Európából, Ázsiából, Afrikából, Latin-Amerikából mint nemzeti kulturális nagykövetekeket, akiknek feladata hazájuk kulturális diplomáciai projektjeinek külföldi népszerűsítése volt. Az IWP így egyszerre volt diplomáciai programok ütközési helye és ugyanakkor különböző „világok”, ill. szakmai identitásokban osztozó egyének nemzetközi találkozója is. Mindazonáltal, az Engle adománygyűjtő kampánya által promovált „képzelet-közösséget” rendre birtokukba vették a résztvevők, és igyekeztek megszabadítani a programot annak ideológiai-geopolitikai terheitől. Interakcióik révén a résztvevők leépítették amerikai házigazdáik globalizációs narratíváját, s felszínre hozták az USA kulturális diplomáciájának implicit hierarchiáit. Sőt felfedezéseik és beszélgetéseik által valósan megélt, személyes szolidaritást építettek ki – mely visszaköszön műveikben, fordításaikban, kritikáikban.

Kovács Péter Zoltán fordítása

■ JEGYZETEK

1. Arnošt Lustig: *Paul Engle Street: International Writing Program*. The University of Iowa Libraries, Paul Engle Papers, Iowa City, 1973.
2. Virginia Hall: *Creative Arts Flourish in Iowa Soil*. Kansas City Times 1970. június 19.
3. Akira Iriye: *Historicizing the Cold War*. In: Richard H. Immerman – Petra Goedde (szerk.): *The Oxford Handbook of the Cold War*. Oxford University Press, Oxford, 2013. 25.
4. Glenda Sluga: *The Transformation of International Institutions: Global Shock as Cultural Shock*. In: Niall Ferguson, Charles S. Maier, Erez Manela, Daniel J. Sargent (szerk.): *The Shock of the Global: The 1970s in Perspective*. Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2010. 234.
5. Maxim Matusevich: *An Exotic Subversive: Africa, Africans and the Soviet Everyday*. *Race & Class* 49 (4). 2008. 59.
6. Paul Engle (1908–1991) költő, szerkesztő, a kreatív írás úttörő tanára az iowai Cedar Rapidsben született. *American Songs* című 1934-es kötetével vált ismertté, 1933 és 1936 között Rhodes-ösztöndíjjal Oxfordban tanult. 1941 és 1965 között az Iowa Writers' Workshop (Iowai Íróműhely) igazgatója, 1967 és 1977 között az IWP vezetője. Őt és második feleségét, Hualing Nieht 1976-ban Engle régi barátja, William A. Harriman Nobel-békedíjra jelölte.
7. Lásd Eric Bennett: *Workshops of Empire: Stegner, Engle, and American Creative Writing During the Cold War*. University of Iowa Press, Iowa City, 2015.
8. Az Iowai Nemzetközi Íróprogram 2017-es éves jelentése. Utolsó hozzáférés: 2019. december 3. <https://iwp.uiowa.edu/sites/iwp/files/IWP%202017%20AR%20for%20web.pdf>

9. Magyar résztvevők: Szász Imre (1970), Karinthy Ferenc (1971), Szabó Magda és Szobotka Tibor (1972), Oravecz Imre (1973), Gergely Ágnes (1974), Csaplár Vilmos (1975), Orbán Ottó (1976), Sükösd Mihály (1977), Tornai József (1978), Haraszti Miklós (1979), Nemes Nagy Ágnes és Lengyel Balázs (1979), Bart István (1980), Somlyó György (1981), Lengyel Péter (1982), Tóth Éva (1982), Beney Zsuzsa (1983), Takács Zsuzsa (1988), Temesi Ferenc (1988), Hernádi Miklós (1989), Rakovszky Zsuzsa (1990), Nagy András (1993), Spiró György (1995), Molnár Miklós (1996), Békés Pál (1997), Hamvai Kornél (1997), Petőcz András (1998), Szántó T. Gábor (2003), Pék Zoltán (2005), Géher István László (2007), Fehér Zoltán (2008), Krusovszky Dénes (2013), Tóth Kinga (2017).
10. *Promotional letter to Pepsico, Inc.* The University of Iowa Libraries, Paul Engle Papers, Iowa City, 1979. március. 15.
11. Hall: i.m.
12. Paul Engle – Hua-ling Nieh: *Why Translation in Iowa*. The Iowa Review 7 (2). 1976. 1–2.
13. *Engle to Michael Novak, Rockefeller Foundation*. The University of Iowa Libraries, Paul Engle Papers, Iowa City, 1974. augusztus. 19.
14. Sluga: i.m. 234.
15. *IWP Promotional materials*. The University of Iowa Libraries, Paul Engle Papers, Iowa City, 1978.
16. Wayne Rindels: *Engle Hits \$1 Million Mark in Writers Aid Project*. The University of Iowa Libraries, Paul Engle Papers, University News Service, Iowa, 1973.
17. Az IWP éves jelentése, 1972–73. The University of Iowa Libraries, Paul Engle Papers, Iowa.
18. Peter Nazareth Goan felmenőkkel rendelkező irodalomkritikus, próza- és drámaíró Ugandában született 1940-ben. Az *In a Brown Mantle* (1972), valamint a *The General is Up* (1991) című regények szerzője. Általános elismertséget biztosított számára *The Third World Writer: His Social Responsibility* című 1978-as esszékötetete is. Szerzői tevékenysége mellett angolt és afrikai-amerikai tanulmányokat tanít az Iowai Egyetemen.
19. Peter Nazareth: *Adventures in International Writing*. World Literature Today 1987. 61 (3). 383.
20. Orbán Ottó: *Útjelentés*. 1977. január 25. MNL OL. XIX-i-7-aa. d. 5.
21. Nemes Nagy Ágnes: *Amerikai napló*. Századvég Kiadó, Bp., 1993. 67.
22. Paul Engle (szerk.): *The World Comes to Iowa: Iowa International Anthology*. Iowa State University Press, Ames, 1987. xxii. (Saját fordítás, KPZ.)
23. Lásd Nichita Stănescu: *The Still Unborn about the Dead: Selected Poems*. (ford. Petru Popescu – Peter Jay) Anvil Press, London, 1975; Nemes Nagy Ágnes: *Selected Poems*. (ford. Bruce Berlind) University of Iowa, Iowa City, 1980.
24. Paul Engle – Nieh Hua-ling: *Poems of Mao Tse-tung*. Dell Publishing, New York, 1973.
25. Peter Nazareth: *A fény felé: Tanulmányok az afrikai irodalomról*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1984.
26. Lásd Gergely Ágnes: *Dobsirató. Mai nigériai költők*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1977; Gergely Ágnes: *Költészet és veszélytudat. Feljegyzések egy afrikai költő portréjához (tanulmányok Christopher Okigbóról)*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1986; Christopher Okigbo: *Labirintusok*. (Ford. Gergely Ágnes) Európa Kiadó, Bp., 1989.
27. Engle: *The World Comes to Iowa*. xxviii.
28. Nemes Nagy: i.m. 10.
29. Szász Imre: *Száraz Martini-koktél*. Magvető, Bp., 1973. 120–124.
30. Gergely Ágnes: *A chicagói változat*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1976.
31. Gergely: i.m. 45.
32. James Mark – Apor Péter: *Socialism Goes Global: Decolonization and the Making of a New Culture of Internationalism in Socialist Hungary, 1956–1989*. The Journal of Modern History 2015. 87. sz. 860.
33. Christopher Okigbo (1932–1967) nigériai költő, tanár, könyvtáros, aki a nigériai polgárháborúban vesztette életét. A legelismertebb angolul író afrikai költők egyike, az ismertséget 1971-es, *Labyrinths with Path of Thunder* című, posztumusz kötete hozta meg számára.
34. Gergely Ágnes: *Engem a sokféle kultúra toleranciára tanított*. Magyar Ifjúság 1988. 1. sz. 29.
35. Nemes Nagy: i.m. 38.
36. Mely cselekedetet a Jad Vasem intézet a Világ Igaza kitüntetéssel jutalmazott 1998-ban.
37. Nemes Nagy: i.m. 80.
38. Uo.

GELLU NAUM

A könny

(Lacrima)

anyám intett valakinek aki odafönn járt
 két méternél is magasabb férfi volt ott sétált elgondolkodón a fák fölött
 (Cristescu úr volt az a Villamos Városi Vasút Részvénytársaságtól)
 néhány madár épp meghalt az égben én meg Flamel mosócéduláit másoltam
 minden kis felhődarabban élt egy barátom
 ilyenek a barátok ha annyi a félelem a világban
 anyám azt mondta ez természetes s inkább ne is barátkozzam senkivel
 jobb ha komolyabb dolgokkal törődöm

minden indigószínt öltött írtam fehér krétámmal és attól féltem
 el ne nyeljen bennünket a fenti szakadék
 és jobb ha hallgatunk a bársonyból és fűből készült mellszoborról
 és a térdekről ahol kiterjedt cukornádültetvények csíráznak

A mezei város

(Orașul în câmp)

A mezei városnak virágakói voltak, és főarchitektúrája. Az utcákon a barátok és bájos rokonok árnyas pihenőhelyeket ajánlottak nekünk, gyümölcscsel és vízzel kínáltak, mindenféle szertartásokra hívtak, melyekről addig nem volt tudomásunk. De nyilván elhárítottuk a meghívást, a jószándékú rítus mélyén bonyolult tudományt sejtettünk, néma fonalat, egy-egy fonalvéggel mindannyiunkban.

Távozáskor ruhánk selyemhajtókáiról vigyázva söpörtük le Ariadné virágporát.

Balázs Imre József fordításai

TAPODI ZSUZSA

CSOPORTKÉP TÜKÖRBEN



Az imagológia olyan, több tudománnyal érintkező embertudományi kutatási terület, amely a Másikról/idegenekről alkotott kollektív, mentális képeket vizsgálja.

Csíki Légitársaság

■ Kezdjük egy, az interneten keringő viccel: *A Csíki Légitársaság szolgáltatásai: 1. A becsek-koláznál nem azt kérdezik, hogy ablakhoz vagy folyosóra ülsz-e, hanem hogy a csíki vagy az udvarhelyi (netán a gyimesi) szektorban kívánsz-e utazni. 2. Beszállásnál előremehetnek azok, akiknél hokibot van, vagy medvével utaznak. 3. A beszállókártyák csak rovásírással lesznek nyomtatva. Aki nem ismeri a jeleket, az a rovásos-ábécés szuvenír karperec segítségével könnyedén megfejtheti. 4. Induláskor ezt hallod a pilótafülkéből: „No, kicsi barátaim, ejsze, kapaszkogygyanak, eregelünk felfelé...” 5. A zsidó utasoknak kóser kosztot, a budapestieknek tápot szolgálnak fel. Mindenki más rágcálnivalónak tepertőt, madéfalvi hagymát, kávé helyett szilvápálinkát (a hokisok whiskyt), desszertnek pedig kürtőskalácsot kap. 6. Útipoggyásznak katonabőrönd vagy ugyanolyan méretű faláda is megteszi. 7. Csucsán, a Király-hágónál, negyedóra pihenő. Az utasok pisilnek, ki a toalettbe, ki a Körösbe, míg a pilóták csiorbó de burtát és micscset fogyasztanak. Újrainduláskor az alábbi poénnal oldják a hangulatot: „Mindenki itt van? Aki nincs, az szóljon!” 8. Nehezebb leszállásnál, nem megtapsolják a pilótát, hanem megverik. 9. Kiszállásnál a székelyruhás fehérnép ekképpen köszön el: „Áldja meg magikat a csíksomlyói Szűz Mária!” 10. A fekete doboz tulipánmintás, a csempész áfonyapálinka tárolására szolgál.*

A szerző valószínűleg maga is a megjelenített közösség tagja, aki jól ismeri a székelyek nyelvjárását, szófordulatait, viselkedési és étkezési szokásait és a róluk szóló sztereotípiákat. Eszerint a csíkiak hagyományörzők (népviseletben járnak, rovásírással írnak, a repülő feketedoboza is tulipánmintás, a jellegzetes ételeiket fogyasztják, a pálinkát, tepertőt és kürtőskalácsot); ragaszkodnak a szokásaikhoz, akkor is, ha azoknak nincs már értelmük: a Király-hágón megállnak, mint a menetrend szerinti autóbuszjáratok. Iszákosak (tömény italokat fogyasztanak üdítőként); verekedősek, az udvarhelyiekkal ellenséges a viszonyuk, vadak (medvével utaznak); agyafúrtak: a fekete dobozban pálinkát csempésznek. A magyarországiakkal szembeni ellenérzésüket a „táposok” jelző fejezi ki, ami azt sugallja, hogy igazinak, jónak csak az általuk fogyasztott ételeket, megfelelőnek csak a saját szokásaikat tartják. Megfigyelhető a szövegben az ironikus önkép és hozzá kapcsolódó auto sztereotípiák, valamint a másokról alkotott kép és a heterosztereotípiák. (Hasonló sztereotípiákon alapuló másik viccben szintén nehezen érthető a székely nyelvjárás Budapesten, a beszélői pedig szintén iszákosak és agresszívek: *Székelyek mulatnak, hangoskodnak a budapesti kocsmában. Egy rivális társaság rájuk szól, hogy fejezzék be, mire ők: – Tük üttök münköt, vagy münk ütünk tüktököt? A pincér békíti a helyieket: – Hagyjátok őket, srácok, halljátok, hogy törökök, csak megtanultak magyarul.*) Az ismétlődőnek tűnő jellemvonások kollektív képzeletvilágunk részei, melyekről – Sorin Mitu gondolatát' átvéve – ha úgy véljük, hogy sokan gondolják ugyanúgy, akkor igaznak kell lenniük. Az idegenekről megjelenő kollektív, mentális kép latensen tartalmazza a saját csoport önmagáról alkotott képét is. A készen kapott, közös képzeletvilágbeli ismeretek ismételt aktiválódnak egy új szituáció kapcsán. Ezért kutatásuk is mindig időszerű marad.

Egy többirányú kutatási paradigma

■ Sokszor olvasunk, hallunk olyan szövegeket (híreket, vicceket, politikai kommentárokat, de ismerünk régi és mai szépirodalmi alkotásokat is), melyek egy népcsoport, nemzeti vagy vallási közösség jellegzetességeit mutatják be tárgyilagosan vagy elfogultan, akár elítélő, akár megbecsülő jelleggel. A legkorábbi irodalmi alkotások is megjelenítik a mássággal történő szembesülés helyzetét. A sumér-akád *Gilgames* eposz például – a valószínűleg egy nomád népet jelképező – Enkidut láttatja fél-állatnak, akit – félelmetes erejét legyőzendő – civilizálni kell, hogy segítőtje és ne ellenfele legyen Uruk királyának. Hérodotosz Egyiptom-leírásában, a másik kultúra bemutatásakor mindig a saját és idegen összehasonlításának módszerét alkalmazza. Az antik görögök barbárnak, magyarán vartyogónak nevezték az idegent, aki beszél ugyan, de érthetetlenül. A megnevezés eltávolító, lekicsinylő is volt egyben. Aiszkhülosz *Perzsák* című tragédiája Kr. e. 472-ből jelentette a humánus szellemének nagy diadalát, hiszen mind a szerző, mind közönsége fegyveresen harcolt a hódító perzsák ellen, mégis az előadáson megsiratta a legyőzött ellenfelet. Nem elpusztítandó, csupa negatív tulajdonsággal rendelkező ellenséges csoportként, hanem szenvedő emberekként jelentek meg a drabban Xerxész alattvalói. Az antik görög irodalomban megőrzött barbárkép értelmezése kapcsán Ritoók Zsigmond megállapításából indulhatunk ki: „A barbár az idegen, a másfajta. A barbár képe tehát elválaszthatatlan egy közösség önértelmezésétől: amit a közösség magára jellemzőnek tart, legyen az jó vagy rossz, annak hiányát hajlamos látni vagy feltételezni az idegennél. Ami az iro-

dalmat mint művészetet illeti, elsősorban nem az a kérdés merül fel, hogy milyen adatokat tartalmaz a barbárra vonatkozólag, hogy ezek helyesek, egyoldalúak vagy egészen hamisak-e, vagyis nem az, hogy mennyiben tükröződik a valóság közvetlenül, hanem sokkal inkább az, hogy a költő, aki a közösségét megszólítja, ezeknek a közösség tudatában élő – természetesen gyakran nem határozottan megfogalmazott és nem is mindig egymással összhangban lévő – képzeteket egyetértőleg vagy azokkal vitatkozva, miképp építi be művébe [...], milyen viszonyba állítja egymással a másszerűséget és a hasonlóságot, hogy ezáltal valamilyen művészi célt érjen el.”²

Az imagológia olyan, több tudományággal érintkező embertudományi kutatási terület, amely a Másikról/idegenekről alkotott kollektív, mentális képeket vizsgálja. Az összehasonlító irodalom egyik irányaként indult, a francia iskola tematológiai kutatásaiból, amely az utazási regények idegenekről alkotott képét a romantikus egzotikumkeresés velejárójaként tanulmányozta. Rendszerező jellegű összefoglalót azonban, modern értelemben vett nemzetkarakterológiát már a reneszánsz korából is ismerünk. Julius Caesare Scaliger 1561-ben, a *Poetices libri* VII. részében így írja le a különböző népeket: „A luxus az ázsiaiak jellemzője, a kétszínűség az afrikaiaké, az okosság pedig (ha megengedik) az európaiaké. A hegyi emberek faragatlanok, az alföldiek pedig finomkodók és lassúak. [...] A németek erősek, egyszerűek és nyíltak, igaz barátok és ellenségek. A svédek, a norvégok, a grönlandiak és a gótok állatiasak, hasonlóképpen a skótokhoz és az írekhez. Az angolok hitszegők, felfuvalkodottak, mogorvák, gőgösek, gúnyolódó és veszekedős természetűek, széthúzó, egyesülve harciasak, makacsok, önféjűek és könyörtelenek. A franciák figyelmesek, mozgékonyak, éles eszűek, emberiek, vendégszerető, költekezők, tisztességesek, harciasok; megvetik ellességeiket, és meggondolatlanok önmagukkal szemben; fegyelmezettek, bátrak, nem túl állhatatosak, és az összes közül a legjobb lovasok. A spanyoloknak szigorú életstílusuk van, alkalmazkodnak, amikor más asztalánál ülnek, keményen isznak, bőbeszédűek, serények, de pokolian arrogánsak és tisztéletlenek, elképesztően csípős nyelvűek; erősek a szegénységben, vallásos állhatatosságuk felbecsülhetetlen, irigykednek minden nemzetre, és minden nemzet irigykedik rájuk. Csupán egyetlen nemzet tesz túl rajtuk romlottságban, akik még kevésbé nagylelkűek: ezek az olaszok.”³ Saját nemzetét is kritikusan látja tehát a szerző, ezzel emelkedik semleges, külső, tudósi pozícióba.

A felvilágosodás korának gondolkodói, például Giambattista Vico a *Principi di una scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni* című értekezésben (1725), Voltaire az *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII* lapjain (1756) vagy Montesquieu a *Lettres persanes* (1721) perzsa utazóinak leveleiben a kultúrák szembesítésére törekedtek, a saját kép és a másokról alkotott képzetek párhuzamos bemutatására. Montesquieu *A törvények szellemében* (1748) című értekezésében meg is fogalmazta, hogy a politikai és alkotmányos szervezetnek tükröznie kell a nemzet sajátos karakterét, amit a közösség fizikai környezete is befolyásol, különösen az éghajlat, amely alatt él. Ebben a korszakban jelentek meg Dél-Németországban és Ausztriában, jó néhány festett és nyomtatott példányban, a nemzet típusokat ábrázoló tablók. Az 1690 és 1720 között elterjesztett *Völkertafelen* a különböző európai nemzeteket sorakoztatták fel a spanyoltól az oszmánig, és a népviseletbe öltöztetett figurák képe alatt, táblázatokba szedve, megjelölték az illető nemzetek vélt fizikai és erkölcsi tulajdonságait.

A romantika és pozitívizmus korában az enciklopédiák tovább folytatják a tudás vegyes szempontú rendszerezését, amelyhez D’Alembert nyújtott mintát. „A nemzeti karakter a lélek bizonyos szokásos hajlama, egyik nemzetben jobban eluralkodik, mint a másikban (bár ez a hajlam nem található meg a nemzet minden tagjában). Így a francia karakterére a légiesség, vidámság, közvetlenség, a királyok és a monarchia iránti szeretet stb. jellemző. Mindenik nemzetnek megvan a maga sajátos jelleme. Közmondásként hangzik, ha azt mondjuk: légies, mint a francia, féltékeny, mint az olasz, komoly, mint a spanyol, gonosz, mint az angol, büszke, mint a skót, részeg, mint a német, lusta, mint az ír, csalafinta, mint a görög.”⁴ Ugyanakkor 19. századra a nemzeti jellem tanulmányozása Herder nyomán átvált a *Volksgeist*, vagyis a nemzeti szellem történetének vizsgálatába. A romantikus énképet a sajáttal ellentétes vagy egzotikus idegenképek egészítik ki. A századfordulótól az irodalmi szövegekben egyre inkább elterjed a nemzeti karakter jegyeinek ironikus ábrázolása.⁵

A huszadik században az alteritásról alkotott kép modern kori tanulmányozását párhuzamosan, egymástól függetlenül tűzte ki céljául az összehasonlító irodalomtudomány, a történettudomány, a szociálpszichológia (Allport) és a filozófia (Wittgenstein, Gadamer). A nemzeti karakterek kulturális konstrukcióit és reprezentációit az emlékezet- és identitáskutatás⁶ is fontos területként azonosította, mivel a kollektív mentális képzetek kulturális hagyományozódás útján öröklődnek. Pszichológiailag és ontológiailag is megkerülhetetlen az idegennel, a Másikkal történő szembesülés mint az egyéniség formálódásának elengedhetetlen feltétele. Az Idegennel szemben határozza meg magát mindegyik közösség. Csányi Vilmos⁷ etológus szerint állati örökségünk az idegennel szembeni ellenséges érzület, mivel biológiailag az emberfaj az állatvilág tagja, ezért génjeinkben hordozzuk a személyes és kollektív agresszió lehetőségét. Az emberek közösségeket alakítottak ki az evolúció során: együttműködnek, nyelveket beszélnek, hiedelmeket alakítanak ki, kultúrát hoznak létre. Ugyancsak genetikai adottságokig vezethető vissza, hogy hajlamosak vagyunk a közösségen kívülieket nem szeretni, alsóbb rendűnek tartani, a saját csoportot heterogénnek, a külsőt homogénnek tételezni. Hajlunk arra is, hogy a külső csoport egyetlen tagjának tulajdonságait rávetítsük az egészre. De mindig a kultúra dönti el, hogy mi miért vagyunk az adott közösség tagjai, miben különbözünk a többiektől, hogy ki és mi számít külsőnek, ki és mi belsőnek.

Az Allport⁸ által elemzett jelenségnek, hogy a saját csoport tagjait általában pozitív tulajdonságokkal ruházzuk fel, míg az idegenekről, az ismeretlenről eleve negatív dolgokat feltételezünk, tehát lehetséges egy, nagyon messzi múltra vezethető magyarázata. Kulturális, filozófiai, pszichológiai, antropológiai, társadalmi, politikai vonatkozásai vannak a sablonos képek továbbadásának, melyekkel a történettudomány olyan ágai is foglalkoznak, mint a mentalitástörténet, művelődéstörténet vagy a nemzetközi kapcsolatok története.

Egyik kulcsfogalma az imagológiai kutatásnak a sztereotípia. Olyan mentális szűrőt jelent, amely egyszerűsít, ismétlődik, merev. Walter Lippmann a *Public Opinion* (1922) hasábjain emelte át a nyomdatechnikai kifejezést a kutatási paradigmába, merev, változatlanul ismétlődő minősítéseket értve a kifejezés alatt. Csepeli György *Szociálpszichológiájában* felhasználja Walter Lippmann meghatározását, miszerint az amerikai újságíró „egyoldalú és sematikus képekre gondolt, melyek segítségével képesek vagyunk az adott kultúra értékelő és tipizáló előfeltevéseinek megfelelő rendet vetíteni környezetünkbe.”⁹ Az auto- és

heterosztereotípa „egy csoport tagjainak jellemvonásairól, jellemző sajátosságairól és viselkedéséről alkotott meggyőződés”,¹⁰ célja a csoportközi egyenlőtlenségek igazolása.

Ugyanakkor Hans Georg Gadamer¹¹ arra figyelmeztet, hogy a megismerés nélkülözhetetlen eszköze a készen kapott előítéletek sora, hiszen mindenről nem lehet saját élményünk, ezeket a készen kapott ítéleteket azonban állandóan fölül kell vizsgálnunk a tapasztalatszerzés folyamán. Bár ritkán reflektálunk rá, a tét nagy, mert az előttünk álló Másikról alkotott képeink minden társadalmi interakciónkat alapvetően befolyásolják. Miguel de Unamuno világít rá a múlt század elején a *Példás elbeszélések* (1920) kezdő darabjában, hogy amikor Pedro és Juan találkozik, akkor nem csupán a „valóságos” Pedro és a „valóságos” Juan beszélget egymással, hanem Pedro önmagáról alkotott képe is beszélget Juan önmagáról alkotott képével, ugyanakkor Pedro Juanról alkotott képe is beszélget Juan Pedróról alkotott képével.¹² A társadalom-lélektan szintén az emberi interakciók felől közelíti meg a kérdést, a viselkedést szabályozó attitűdöket vizsgálja. A fogalom Herbert Spencer művei nyomán válik a tudományos gondolkodás részévé, jelentése szerint stabil vonzalom vagy idegenkedés, pozitív vagy negatív viszonyulás személyekhez, helyzetekhez, eszmékhez, kialakult hajlam arra, hogy egy dolgot következetesen jónak vagy rossznak minősítsünk. Az attitűdök, az előítéletekhez hasonlóan, előzetes pozitív vagy negatív viszonyulást jelentenek.

Daniel-Henri Pageaux¹³ az idegenekkel szemben az irodalomban kimutatható három alapvető magatartástípust különít el. A *mánia* a Másikat különbnek látja a csökkent értékűnek gondolt sajátánál, a *fóbia*, éppen ellenkezőleg, a saját szupremáciáját hirdeti, burkoltan a Másik megsemmisítésére tör, a *filia* viszont nem az alá- fölérendelés dichotómiájában szemléli a viszonyt, hanem a Másik és a saját egyneműségét emeli ki.

Csíkszeredai kutatások

■ A Sapientia EMTE Csíkszeredai Kara, Humántudományok Tanszékének oktatói 2007-ben indították el az imagológiai kutatásokat. Konferenciasorozat keretében foglalkoztak az identitás-alteritás, saját-idegen témájával 2007-, 2009-, 2011-, 2013-, 2015- és 2017-ben. Az első három alkalommal román–magyar kétnyelvű tudományos ülésszakot szerveztek, melynek fő témái a következők voltak: a románok képe a magyar irodalomban és a magyaroké a román kultúrában és szépirodalmi művekben; a sztereotípiák: megjelenésük, változásuk, megerősítésük vagy elutasításuk módja és célja. 2013-tól a népesebb nemzetközi konferenciák, angol, magyar és román nyelven, tágabb összefüggések megvilágítására teremtettek alkalmat. A megvitatott kérdéskörök: a nemzeti mítoszok és átalakulásuk; önmítoszok és torz nemzetképek; sztereotípiák; Kelet és Nyugat egymásról alkotott képe; nemzetképformálás az irodalomban, filmen, a médiában; önkép és másságkép az oktatásban; imagológia és kultúraköziség; imagológia és válságtudat; az idegen mítoszai; az etnikai, nemzeti, vallási és kulturális másságképek alakulásának történeti változásai; milyen képet közvetítenek az idegenekről a történelmi források, hogyan használja fel ezeket a forrásokat a történetírás; mi a szerepe és felelőssége a sztereotipikus gondolkodás vagy az árnyalt másságkép terjesztésében az irodalomnak, filmművészeteknek, oktatásnak; milyen sztereotípiákat használ, hogyan manipulál a média. A nyelvészeti megközelítés arra fókuszált, hogy hogyan befolyásolja a többnyelvűség az idegenekről

alkotott képet, a mítosz kutatási perspektíva pedig az idegenhez kapcsolódó diabolizálás vagy idealizálás mechanizmusait vette górcső alá, a kortárs mitikus diskurzusok társadalom- és kommunikációtudományi, antropológiai vizsgálatát tűzte ki célul. Társzervezők voltak a Román Összehasonlító Irodalmi Társaság (ALGCR), a Debreceni Egyetem Történelmi és Néprajzi Doktori Iskolája, a Szegedi Tudományegyetem és az MTA Modern Mitológiai Műhely nevű kutatócsoportja.

A 2017-es konferencia plenáris előadója Joep Leerssen volt. A bemutatott dolgozatok ebben az évben az idegen irodalmi és művészeti megjelenítéseire, az idegen nyelvekhez fűződő diskurzusokra, a magyar, román, európai kultúrában jelen lévő vagy az egyetemes kultúrát átítató kortárs mítoszokra fókuszáltak: a magyarságot is érintő idegendiskurzusokat, azok társadalmi beágyazottságát, keletkezésük körülményeit, motivációit (gazdasági, politikai, pszichológiai magyarázó faktorait), szimbolikáját vizsgálták.

Három, hároméves futamidejű, csoportos kutatás zajlott a tanszéken 2012–2014 között *Imagológia* címmel; 2014–2016 között *Utazás és megismerés* címmel az idegenséggel való szembesülés témájában; 2017–2019-ben *Idegen* címmel folyt csoportos imagológiai kutatás. A munka során Bíró Béla a filozófiai vonatkozásokat, Ajtony Zsuzsanna a nyelvészeti, pragmatikai és fordítástudományiakat, Lajos Katalin az nyelvészeti, antropológiaiakat és neveléstudományiakat, Pap Levente a történelemtudományiakat, Mihály Vilma Irén, Péntes Ágnes és Tapodi Zsuzsa az irodalmtörténeti vonatkozásokat vizsgálta, míg Pieldner Judit az irodalomban és a filmművészetben megjelenő sztereotipikus ábrázolásokat kutatta.

A témakörben több kötet is született,¹⁴ és imagológiai tanulmányok sorát tette közzé angol nyelven a nemzetközi adatbázisokban jegyzett *Acta Universitatis Sapientiae Philologica* sorozata, amelynek szerkesztői Ajtony Zsuzsanna és Pieldner Judit.

Az intézményes továbbörökítés kérdései

■ A kutatás egyik fő kérdése a sztereotípiák továbbélési módjainak vizsgálatára vonatkozott. Azt tűzte ki célul, hogy a média, az irodalom, a filmművészet valamint az oktatás szerepét tanulmányozza. A gazdag terméskből most egy vonatkozást kiemelve a klasszikus irodalomnak és oktatásának szemléletformáló szerepére hívjuk fel a figyelmet.

Az imagológiai vizsgálat elsődleges forrásai a 19. századi, nemzeti irodalmak szövegei, mivel ez a korszak a nemzeti identitás kimunkálását, az emancipációs mozgalmak megerősödését és a kelet-európai irodalmaknak a nyugati modellhez történő felzárkózását hozta. Kazinczy Ferenc, a felvilágosodás és a nyelvújítási mozgalom vezéralakja többszöri rokon és baráti meghívásnak eleget téve 1816 júniusa és szeptembere között tett körutat a történelmi Erdélyben, hogy levelezőpartnereivel találkozhasson, és a régió nevezetes látnivalóit megcsodálja. Úti leveleinek gyűjteményét otthonába visszatérve, hosszas levelezés után, 1824-re állította össze. Az *Erdélyi levelek* csak halála után, 1831-ben láttak napvilágot. A románokkal való első találkozás a reflektálatlan előítélet megfogalmazására készítette az utazót: „Két kised oláh falu a kövér földön s a Torda szomszédságában, festi a nép lomhaságát”¹⁵ – írta az V. levélben. A Horea-felkelés magyarirításának emléke kapcsán már az előítéletek ellen emelte fel a szavát, konkrét pozitív példákkal igazolva a román jobbágyok hűségét magyar uraik iránt. „Az oláh

alatt, ahol én lakom, rabláshoz, gyilkoláshoz szokott népet képzelünk, s ámbár magamat az igen ijedősek közé számlálni nem igen merném, kénytelen vagyok vallomást tenni, elindulásomkor engem is megkörnyékeze a félelem [...]. Most, itt oly bátran járok, mint Bécs és Buda közt. Jók és nem jók mindenhol vannak, s nagy szerencséjére az emberiségnek a magyar, a tót, az oláh végre is ember [...] és Pindárt Thébe szülé s hány gonoszt, hány undokat Athén”¹⁶ – írja a XIV. levélben. Riasztó – ám iróniával átszótt – képet festett Kazinczy az elnyomorodott román jobbgátság szokásairól, akik jogok és iskola nélkül nem képesek kilábalni sanyarú helyzetükből: „Az oláh vad, mert teljes elhagyatásban nevelkedik, s nem lát idegen példát. Vallásos ismeretei abban állnak, hogy a kihirdetett ünnepeket munkátlanságban kell eltölteni s bűntöt megszegni nagy vétek, pedig ő kétszáz és harmincnyolc napot bűntől esztendő által. Ez maga is segéli romlottságát, mert éhen és henyén csapszékét keres, s koplalását pálinka által enyhítgeti, hol a csompolya dongása mellett megszállja az az emlék, hogy ő római maradék. Ilyenkor kedve jó megbizonyítani, hogy ereiben bajnoki vér lötyög s nem levén ellent, kivel megvíhasson, agyba-főbe veri társát, vagy általa agyba-főbe veretik, és mivel a dicsőség nyoszolyáján nem halhata meg, félholtan s egészen részegen, elterül a csapszék előtt.”¹⁷ Az érvrendszerben nem nehéz felismerni a többszörös: vallási, nyelvi, szociális és kulturális másság-idegenség keltette viszolygást. A görögkeleti vallás rítusai ugyanúgy idegenek az utazó számára, mint a harsánynak érzett dudaszó. Az ironikus képet azonban zárójelben együttérzést kifejező kommentár követi: „(Szegény, szegény nép! És mégis hány nem hiszi, hogy az van jól, ha nem értjük, mit mond az ész!”¹⁸.”

Jókai Mór *Szegény gazdagok* című, 1860-ban írt romantikus regénye, mely a realista vagyonöröklési témát egy románcos betyártörténettel ötvözi, konkrét imagológiai passzust is tartalmaz a negatív főszereplő jellemzésekor. „Lénárd báró ereiben igen sok nemzet vére folyt már. A defterdár maga ruméliai születésű török volt, kinek hindu rabnótól született egyetlen fia. Ez ismét a bécsi udvarnál egy fiúsított lengyel grófné leányát vette el; Lénárd báró apjának egy eloláhosult magyar köznemes leánya volt a felesége, kit gazdálkodásból vett nőül; ilyenformán a nemes báró vére eddigelé öt külön nemzet tulajdonait képviseli, s azoknak mindegyikéből tartott meg valamit. Gyönyörvagyó, mint egy török, pompa kedvelő, mint egy hindu, könnyelmű, mint egy lengyel, legénykedő, mint egy magyar, s engesztelhetetlen, mint egy oláh. Íme jellemének sarkalatos hibái.”¹⁹ Az orientalista irányultságból fakadó, a rousseau-i természetes ember, a jó vadember toposza, akárcsak a másik nemű idegent illető pozitív sztereotípiák is megfigyelhetők az erdélyi jelenetekben. Anicáról ezt az egzotikus portrét rajzolja Jókai. „Ez egyike a hírhedt oláh szépségeknek, arcvonásai, ajkainak metszése, telt álla az antik szobrok bármelyikének mintaképeül állíthatnák oda; s hozzá azok a csillogó szemek, az életpiros szín, azok a szénfekete szemöldökök valódi ideált alkotnak belőle. A festői viselet még emeli az alak szépségét.”²⁰ A *Szegény gazdagok* azonban olyan szempontból is érdekes, hogy romantikus prózapoétikai sajátosságai miatt, az ördög-angyal párosok szerepeltetésével a jobbgátsorban élő, kiszolgáltatott románságot és a jóra való, egyszerű embereket becsapó, sanyargató magyar főurat ellentétbe állítva az Alexandru Papiu Ilarian és más, magyarellenés ideológustársai által kidolgozott román nemzeti ideológiát látszik erősíteni. A 19. századi liberális magyar írók némi leereszkedéssel és felkaroló szimpátiával fordultak az erdélyi románság felé, míg a kortárs román értelmisé-

giek a magyarokból kreálnak ellenséget, hogy velük szemben konstruálhassák meg a felszabadító harcra buzdító nemzeti ideológiát.

Azoknak a 19. századi román szövegeknek a tanításakor, melyek ezt az ideológiát propagálják, mint például Andrei Mureșanunak a román irodalom tanácskönyvek első lapján olvasható, nemzeti himnusszá vált indulója, a *Deșteaptă-te române* esetében, óriási az oktató tanár felelőssége. Kérdés, hogy megmagyarázza-e többségi diákjainak, hogy miért lett ez a dal az 1989-es fordulat során nemzeti kohéziót teremtő erővé, vagy pedig hagyja, hogy érvényesüljön a megírás korának ideológiai kontextusa: a magyarok a legyőzendő barbár zsarnokok, akik évszázadok óta sanyargatják az ártatlan őslakókat, a románokat. Ugyanígy a tanár felelőssége, hogy a román nemzeti tudat kialakításának egyik alapszövege, *A bárányka* című népballada pásztorgyilkos tettesének egyikét, a magyarföldit (ungurean), milyen nemzetiségűnek állítja be.

Jacques Derrida *A barátság politikájáról*²¹ folytatott elmélkedésében Kierkegaardnak *A szeretet cselekedetei* című művét továbbgondolva egy radikális, barátság alapú, az idegenben nem ellenséget, hanem saját magunkat felismerő magatartás reményét mutatja fel. Egy olyan világban, amelyikben napi rendszerességgel értesülünk arról, hogy Erdély valamely vidékén lefestették, kivágták a többnyelvű útbá igazitó táblán az ellenséges idegennek tekintett magyar feliratot, vagy vallási különbözőségük miatt a székelyek el akarnak üldözni távolról érkezett vendégmunkásokat, nem lehet nem reflektálni az imagológiai kutatások tanulságaira.

■ JEGYZETEK

1. „Ha valamennyien egyformán látnak dolgokat, azt hihetnők, ez kell legyen a valóság, annak ellenére, hogy a közhiedelem a legtöbb esetben csupán előítéletekből, klisékből és félreértésekből táplálkozik.” Sorin Mitu: *Az én Erdélyem. Történetek, mentalitások, identitások*. (Ford. Sebestyén Mihály) Mentor Könyvek, Mvhely, 2017. 54.
2. Ritoók Zsigmond: *A barbár alakja az antik irodalomban*. In: *Úó: Vágy, költészet, megismerés*. Osiris, Bp., 2009. 247.
3. Idézi Joep Leerssen: *A nemzeti karakter poétikája és antropológiája (1500-2000)*. (Ford. Ajtony Zsuzsanna) In: Tapodi Zsuzsa (szerk.) *Imagológiai olvasókönyv*. Scientia, Kvár, 2006. 31.
4. Idézi Leerssen, uo. 38.
5. Lásd Leerssen fent idézett tanulmányát.
6. Néhány alapmű a törekvések illusztrálására: Erik Hobsbawm – Terence Ranger (eds.): *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge, 1983; Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. Verso, London–New York, 1991; Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág, Bp., 2000, melynek témája a kollektív identitások társadalmi kimunkálása, vagy Pierre Nora: *Les lieux de mémoire*, az emlékezet tárgyasításának kérdéskörével. Edward W. Said: *Orientalizmus*. Európa, Bp., 2000, a Nyugat Keletről alkotott sztereotípiát mutatja fel. Franz K. Stanzel et al. (eds.) *Europäischer Völkerspiegel: Imagologisch-ethnographische Studien zu den Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts*. Heidelberg, 1999, a nemzeteket ábrázoló tablók kutatásának eredményeit tartalmazza. A román historiográfia kiemelkedő képviselői szintén jelentős mértékben hozzájárultak a kérdéskör megvilágításához. Lucian Boia: *Pentru o istorie a imaginarului*. (Ford. Tatiana Mochi) Humanitas, Buc., 2000; Melinda Mitu – Sorin Mitu: *Româniul văzuți de maghiari: imagini și clișee culturale din secolul al XIX-lea*. Ed. Fundației pentru Studii Europene, Cluj, 1998; Melinda Mitu: *Problema românească reflectată în cultura maghiară din prima jumătate a secolului al XIX-lea*. Presa Universitară Clujana, Cluj, 2000; Sorin Mitu: *Geneza identității naționale la românii ardeleni*. Humanitas, Buc., 1997; Ion Chiciudean – Bogdan-Alexandru Halic: *Imagologie. Imagologie istorică*. București, comunicare.ro, 2003; Különös figyelmet érdemel az európai rangú művészettörténész munkája, Victor Ieronim Stoichița: *Imaginea Celuilalt. Negrii, evrei, musulmani și țigani în arta occidentală în zorii epocii moderne 1453-1800*. (Ford. Anca Oroveanu – Ruxandra Demetrescu) Humanitas, Buc., 2017, vagy az antropológus Andrei Oișteanu kötet, *Imaginea evreului în cultura română*. Polirom, Iași, 2012. (első kiadása 2001. Magyar változata: *A képzeletbeli zsidó a román (és a kelet-közép-európai) kultúrában*). (Ford. Hadházy Zsuzsa) Kriterion, Kvár, 2005.) Az összehasonlító irodalmi és antropológiai kutatások eredményei közül kiemelkedik a Manfred Beller – Joep Leerssen által szerkesztett *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (Rodopi, Amsterdam, 2007) című kötet.
7. Csányi Vilmos: *Íme, az ember – A humánológus szemével*. Libri, Bp., 2018.
8. Gordon Allport: *Az előítélet*. (Ford., szerk. Csepeli György) Osiris, Bp., 1999.
9. Csepeli György: *Szociálpszichológia*. Osiris, Bp., 2005. 475.

10. James L. Hilton – William von Hippel: *Stereotypes*. Annual Review of Psychology 1996. 47. 237–271.
11. Hans Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. (Ford. Bonyhai Gábor) Gondolat, Bp., 1984.
12. Miguel de Unamuno: *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Espasa Capel, Madrid, 1964.
13. Daniel-Henri Pageaux: *Literatura generală și comparată*. (Ford. Lidia Bodea) Polirom, Iași, 2000. 96.
14. Csak a címeket és a megjelenési éveket jelölve: Pap Levente – Tapodi Zsuzsa (szerk.): *Tükörben. Imagológiai tanulmányok*, 2011; Pap Levente – Tapodi Zsuzsa (szerk.): *Interculturalitatea și interetnicismul ieri și azi. Studii de contactologie și imagologie*, 2011; Pap Levente – Tapodi Zsuzsa (szerk.): *Kapcsolatok, képek*, 2011; Pieldner Judit – Pap Levente – Tapodi Zsuzsa – Forisek Péter – Papp Klára (szerk.): *Kulturális identitás és alteritás az időben*, 2013; Custură Ștefania – Mihály Vilma Irén – Tapodi Zsuzsa (szerk.): *Intâlnirea cu celălalt: studii de contactologie și imagologie*, 2013; Szerk. Mihály Vilma Irén – Pap Levente – Pieldner Judit–Tapodi Zsuzsa: *Homo viator. Tanulmányok az irodalom-, nyelv- és kultúratudományok köréből*, 2015; Mihály Vilma Irén – Tapodi Zsuzsa (szerk.): *Călătorul și călătoria. Studii de contactologie culturală*, 2015; Tapodi Zsuzsa (szerk.): *Imagológiai olvasókönyv*, 2016; Lajos Katalain – Tapodi Zsuzsa (szerk.): *Az idegenség diskurzusai*, 2017; Ajtony Zsuzsanna – Hubbes László Attila – Lajos Katalin – Tapodi Zsuzsa (szerk.): *Stăinul/Stranger*, 2017. Ajtony Zsuzsanna lefordította és 2014-ben megjelentette a Joep Leerssen és Manfred Beller által szerkesztett *Imagológia. A nemzeti karakterek irodalmi reprezentációi és kulturális konstrukciói* című kötetet.
15. Kazinczy Ferenc: *Erdélyi levelek*. Minerva, Kvár, 1944. I. 86.
16. Uo. 174.
17. Uo. 175.
18. Uo.
19. Jókai Mór: *Szegény gazdagok*. Kriterion, Buk., 1984. 50.
20. Uo. 104.
21. Jacques Derrida: *The Politics of Friendship*. Verso, London–New York, 2005.



T. SZABÓ LEVENTE

IRODALMI KÖZÉPKORKULTUSZ A 19. SZÁZAD KÖZEPÉN: REPREZENTÁCIÓ, IMAGOLÓGIA, POÉTIKA

A vizsgálódás általános keretei

■ Az egyes korszakoknak is megvan a maguk korszakpreferenciája, identitásaikat, önépítő kultuszaikat vagy épp ellenségeküket nemegyszer kötik más időszakokhoz. A „sötét” jelző a felvilágosodás egy markáns vonulatának középkor-ellenességét idézi, pontosabban azt a negatív képet, amelyet ez a vonulat épített fel és forgalmazott, s gyakran erőteljesen támaszkodott arra a reformáció kori tendenciára is, amely feketelistára tette a középkor számos értékét. De eközben a „lovagi” és romantizált középkor számos összetevője elképesztő szívóssággal kísér minket az európai romantikáknak és a 19. század közepének köszönhetően. A középkori körművényeket idéző vagy konstruáló számítógépes játékoktól a filmes világ megannyi hatásos alkotásáig (legyen szó a *Braveheart*-ról, az *El Cid*-ről, a *King Arthurról* vagy *A rózsza nevének megfilmesített változatáról*) legtöbbször nyilvánvalóan nem „a” középkorból, hanem a 19. századnak a rendkívüli hatású, elképesztően izgalmas, újraértett, konstruált imagológiai repertoárjából származnak. Ezek a gyakran a 19. századból eredő képzetek alakítják nem csupán azt, amit a középkorról, hanem azt is, amit egy sor más dologról (például a nemzeti műveltségről, a nemzetek természetéről és viszonyáról,



Ebben a rövid gondolatmenetben arra kérdezek rá, hogy miként működött a középkor nagy 19. századi európai kultuszának a magyar környezete, és ez az irodalomban is felforgató, paradigmaticus erővel működő vonzódás milyen és mekkora poétikai mozgásteret engedett meg.

A tanulmány egy hosszabb gondolatmenet részlete a 19. századi irodalmi középkorkultuszról, és *A magyar irodalom politikai gazdaságtana* nevű Lendület-kutatócsoport keretei között készült.

vélelmezett műveltségéről stb.) gondolunk. Árulkodó, hogy magyarul nincsen bevett kifejezés arra a főként (18–)19. századtól széles körben meghonosodott gyakorlatra, amikor különböző médiumokban vagy helyzetben képzelik el, értelmezik, kontextualizálják, használják fel újra a középkort: az angolban ez a bevett *medievalism*, amely nem csupán a medievisztika jelentéskörét foglalja magában, hanem elképesztően gazdag szakirodalma a viktoriánus építészet középkor-imaginációjától egészen a kortárs videójátékok középkort imitáló harci játékaiknak nacionalizmusát vizsgáló eszmemfuttatásokig terjed. Ebben a rövid gondolatmenetben arra kérdezek rá, hogy miként működött a középkor nagy 19. századi európai kultuszának a magyar környezete, és ez az irodalomban is felforgató, paradigmaticus erővel működő vonzódás milyen és mekkora poétikai mozgásteret engedett meg.

A középkor 19. századi *revivaljének* (azaz újraélesztésének, modern újratalálásának) vannak fontos kronológiai támpontjai, például Thomas Percy híres-hírhedt gyűjteménye, a *The Reliques of Ancient English Poetry* (1765), Walter Scott *Sir Tristremje* (1804), a *Beowulf* első koppenhágai kiadása (1815), Scott *Ivanhoe*-ja (1819), az angol parlamentnek, a brit állam szimbólumának gótikus stílusban való újraépítése, a Pre-Raphaelite Brotherhood megalapítása (1848). De a történet szétágazó, hiszen miközben van egy erőteljesen európai, transznacionális jellege, s egyes nemzetek egymástól tanulják meg a középkor tiszteletét és feltárásának/újratelentésének stratégiáit, eközben az egyes nemzeti középkorrevivalek gyakran ugyancsak egymáshoz képest, egymással versengve, akár egymás ellenében határozták meg magukat.¹ Eszerint a 19. századi középkorkultusz és a modern nemzetépítés megszámlálhatatlanul sok szálon fonódott össze. A középkorban a nemzeti kultúrák hőskorát, még visszanyerhető előtörténetét látó gondolkodás nyomán a hirtelen felértékelődött „ősi” szövegek visszanyeréséért, feldolgozásáért, népszerűsítéséért egész mozgalmak indultak. Az előkerülő kéziratdömping nyomán ekkor alakult ki gyakorlatilag az a szövegi kánon, amit máig a nemzeti irodalmak indulásaként szokás megmutatni: a *Beowulf*, a Niebelung-ének, a Roland-ének, a Reinardus-történet újralfelfedezett formái, a Servatius-legenda, amely az angol, dán, német, francia vagy flamand kultúrának (s egyben modern világirodalom-történeteinknek is) alapvető szövegei. Csak-hogy néha épp ezeknek a szövegeknek a felfedezése vagy újralfelfedezése, a nemzeti kulturális örökségbe való betagolásuk szövevényes és vitatott folyamata mutathatja meg, mennyire nem volt magától értetődő, hogy milyen jelentéseket tulajdonítanak ezeknek a szövegeknek, milyen etnikai vagy nemzeti csoportokhoz kapcsolják, és ki tekinti kulturálisan *sajátnak* őket. Grímur Thorkelin még a dán nagyság és nemzeti előtörténet alapozó szövegének látta a *Beowulfot*, mások meg az angolszász hősi időkét vélték kiolvasni belőle. A középkor egyik fontos, népszerű és utóbb jelentőségéből veszítő, háttérbe kerülő történetét, a Reinardus/róka-történetet egyszerre több nemzet szemszögéből is felfedezik, és olvasnak bele etnikai/nemzeti karakterológiát: egymással szinte versengve adja ki és illeszti bele a nagy nemzeti középkori szövegek kiadásának tudósi-művészeti projektjeibe Jakob Grimm (*Reinhart Fuchs*, 1834), Paulin Paris (*Aventures de Maître Renard*, 1861) vagy a hollandok-flamandok (l. például Jans Frans Willems belgiumi változatát, amely a már akkor feszültségtől teli helyi etnikai viszonyokra is kívánt utalni). De ugyanez a versengő érdeklődés fedeztetni fel Goethével a történetet a *Reineke a rókában* (*Reineke Fuchs*, 1794) is, noha későbbi kiadások és feldolgozások mutathatják, hogy a történet újralfelfedezését milyen gyorsan követ-

te az etnicizáló-nemzeti kisajátítás, amelyben a róka már nemcsak rendi erények képviselője, hanem a francia, német vagy holland nemzeti karakter kifejeződése. A középkor ugyanis az egyes nemzeti irodalmak és kultúrák eredetének, vélelmezett igazi karakterének, kézzel fogható ősiségének a visszanyerésével kecsgetett. Ez olyan szellemi versenyt indított el, amelyben 19. századi írók, tudósok, művészek s nem utolsósorban közéleti személyiségek sora élt középkori példákkal, történetekkel, szövegekkel, kulturális mintázatokkal, amelyek a saját kultúrájának a vélelmezett elsőbbségét, gazdagságát, fölényét voltak hivatottak bizonyítani. Persze erre a kulturális versengésre gyakran lehetett nagyon is valóságos, nemegyszer fizikai konfliktusokba torkolló politikai, adminisztratív, hadászati követeléseket is alapozni utóbb. Például Ernst Moritz Arndtot, a 19. század franciaellenes német értelmiség egyik fontos személyiségét lenyűgözi a Rajna és a Mosel környéke, az itt található középkori kastélyromok, s mindaz, amit a középkori nagyságról ezek sugallnak. Csakhogy Arndt számára ezek geopolitikai jelentésűek is: ekkortájt a Rajna egyben a francia köztársaság határa, a várak pedig XIV. Lajos egykori hadjárata nyomán váltak romossá. A Rajna-vidék középkori nyomai ezért Arndt és számos kortársa számára olyan franciaellenes jelképek, amelyek folyton egy ellenséges szomszédra emlékeztetnek: ezért viseli a filozófus-történész Johann Joseph Görres franciaellenes beállítódású lapja is a *Rheinische Merkur* címet.²

A középkor iránti 19. századi intenzív érdeklődés olyan identitáspolitikákat hozott létre, amelyek alapjaiban alakították át a természeti és épített környezetet, a tudományok szemléletét és a művészetek látásmódját és gyakorlatát. Például a gótika kultusza, utánezatai vagy maga a neogótika mint a középkor által ihletett modern építészeti irányzat néha annyira részévé vált az eredeti épített és természeti környezetnek, hogy mára nehezen lehet megkülönböztetni, mi a 19. századi, és mi a jóval régebbi. Az Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duchöz, a legendás Carcassone-várrekonstrukció, a Sainte-Chapelle, a Vézelay és főként a 2019-es tragikus tüzeset nyomán újra reflektorfénybe és rekonstrukciós viták kereszt-tüzébe került Notre Dame-székesegyház vizionárius újratervezőjéhez hasonló építésszek is a modernség egyik legnagyobb hatású metaforájának és kérdésének, az épített örökség mibenlétének, védelmének, rekonstrukciójának a szakmai alapjait munkálták ki.³ De a középkorkultusz számos vetületéhez hasonlóan ezt sem szerencsés valamiféle kizárólagos nyugat-európai jelenségnek látni: a budai Miasszonyunk templomának a Schulek Frigyes által vezetett rekonstrukciója (1876–1896) szép példája annak, hogy miként vált a modern középkorkultusz nyomán és igényei szerint egy változó használatú templomból „koronázó főtemplom”, Mátyás-templom, amelyet egyszerre alakítottak hozzá valamiféle ideáltipikus, díszes, gazdag gótikához, s adtak neki erős politikai szerepet. De a jáki Szent György-templom, a pozsonyi ferences templom, a veszprémi katedrális, a türjei premontrei prépostsági templom, a zsámbéki templomrom rekonstrukciós „újragótikásítása”, a kolozsvári Szent Mihály-templom gótikus toronnyal való „kiegészítése” vagy épp a magyar parlament egész Európában szenzációt keltő, lenyűgöző, középkort imitáló új épülete, a millenniumi kiállítás történelmi csarnokának az ún. gótikus szárnya jól szemléltethetik a középkori múlt megértésére, feltárására, de ugyanakkor nagyon gyakran megszépítésére, a 19. századi politikai, társadalmi, kulturális ideálokhoz való hozzáigazítására tett rendkívüli anyagi vagy szellemi erőfeszítéseket. A gelencei Szent László-legenda freskói, a Jákon Czobor által felfedezett freskók csak apró példái annak, hogy

ezek a múltból feltáruló nyomok micsoda erővel táplálták az elfeledett, de felfedezésre váró ősinek az imagináriusát – s nyilvánvalóan nem alaptalanul: a laicizálódó egyházi levéltárakban, a megnyíló európai és magyar magángyűjteményekben felfedezett s innen gyakran az első modern nemzeti könyvtárakba, levéltárakba, a „nemzeti emlékezet” frissen intézményesült helyszíneire átkerülő középkori kéziratok tíz- és százazrei a Codex Manesstől a Stowe-kéziratokon át, jelzik a szerves kapcsolatot a modern muzealizáció és nemzeti levéltári kultúra kialakulása és a 19. századi középkorkultusz között. Magyar tekintetben is szokványossá válnak az olyan hírek, mint amit például 1881-ben olvasni a napilapokban: Csontos Jánost, a Nemzeti Múzeum segédőrért nyári pihenőszabadsága alatt állami megbízással küldik krakkói, boroszlói, olmützi (olomouci) és egy sor német könyvtárba magyar érdekeltségű középkori kéziratokat felkutatni, s az Iparművészeti Múzeum épp készülőfélben levő nagy könyvkiállításán középkori kéziratok erősítik a magyar nemzeti kultúra középkori prosperálásáról szóló képzetet.⁴

Ezeknek az irodalmi, művészeti vagy politikai fejleményeknek a középkorkultusz és -revival közös keretében való szemlélése azért is fontos, mert olyan összefüggéseket lehet észrevenni, amelyek másként elsikkadhatnak. Például magyar környezetben sokáig erősen tartotta magát az az elképzelés, hogy a felvilágosodás kori és azt követő magyar irodalmat és kultúrát kizárólag laicizálódásként kell elképzelni, s az irodalmi életben is ez a vallási és felekezeti nézetek, viták, toposzok háttérbe szorulását, másodlagossá válását hozta volna. Ha jobban megnézzük a magyar irodalmi felvilágosodás történetét, abban rendkívül fontos szerepe volt az egyháziaknak (például az egykori jezsuitáknak), Dávidházi Péter pedig legutóbbi remek elemzések sorozatában mutatta meg azt a vörös fonalat, amely a bibliai toposzokat újraértelmező 19. századi írókat összekötötte.⁵ De a középkor felfedezését, például az ősinek minősített, a középkort mintegy helyettesítő, annak analógiájaként működő, a hajdanvolt nemzeti-etnikai tudást megtestesítő folklórszövegek gyűjtését is számos helyzetben egyháziak végzik, elég csak Erdélyi János vagy Kriza János (és szétágazó gyűjtőhálózata⁶) rendkívüli teljesítményére gondolni. Angliában közel tízezer, a középkorból fennmaradt középkori templomot restauráltak a viktoriánus időszakban, s ugyancsak ezres nagyságrendben épültek neogótikus stílusban az újabb templomok: a középkori revival itt és egész Európában sokféle módon megvalósuló, de mégiscsak vallási revivalt is jelentett. De egész Európában jól látható, hogy magának a történeti műemléknek és a műemlékvédelemnek a modern kimunkálása mennyire erősen kapcsolódott ezekhez a középkor-rekonstrukciókhoz s azok felekezetiiségéhez is: az egyik első modern magyar művészettörténészként és régészként számon tartott Czobor Béla, az úttörő *Egyházművészeti Lap* című művészettörténeti szaklap alapító szerkesztője, befolyásos katolikus pap. Az a Rómer Flóris, aki szemléletileg is sokban megszabja a műemlék és a műemlékvédelem első modern, állami szintre emelt definícióit, a középkor iránt rajongó főpap, nem is beszélve az őt az akadémiai tagság elnyerésében támogató, az első európai értelemben vett és sokak által várt meg vitatott nemzeti mitológiatörténet (*Magyar mythologia*, 1854) szerzőjéről, Ipolyi Arnoldról.

Persze épp ez a helyzet világíthat rá élesen arra, hogy egyáltalán nem mindegy, hogy milyen középkorra, például „melyik” középkorra irányul a 19. századiak rajongó érdeklődése. Az imént említett katolikus főpapok nyilván a késő középkorban s a keresztény egyházi emlékekben látták annak a kiteljesedését.

Munkáik néha épp ennek a beállítódásnak a nyomán is váltak vita tárgyává. Például a *Magyar mythologia* megjelenését követően többek között az, hogy miként sugallja a keresztény középkorról s implicit módon a magyarság ősiségéről az egyházához érthető módon hűséges katolikus pap, Ipolyi Arnold, hogy a magyar ősvallás monoteista jellegű volt (azaz valójában nincsen – vagy csak ideiglenes a – törés a kereszténység felvétele és az ősi időszakok között). De onnan is megragadható ez a feszültség vagy ellenszenv, hogy a korai *Szent László fivén* és néhány apróbb eseten kívül a középkort is érthetően protestáns szemszögből szemlélő Arany vagy a szentek történetének megkerülésében, vagy a kései idők „népi hőségben”, vagy a kereszténység felvétele előttiben látta a nemzeti hősi múltnak azt a lehetőségét, amely köré konszenzuális társadalmi tudás, „köztudalom” épült fel, s a Toldi-történet sikere után és közben – többek között – intenzíven a hun történet s kiemelten Attila felé fordult. Csakhogy már a *Buda halála* is megmutatta, hogy nem csupán a források hiányosságai és ellentmondásai okozhatnak gondot, hanem az az európai transznacionális imagológia is, amely évszázadokon át Attilát a kereszténység ellenlábasként, néha akár ördögi, veszedelmes személyiségként tüntette fel.⁷ Az Attilát bölcs és művelt vezetőként ábrázoló 1867-es Than Mór-festményig (*Attila lakomája*) nagyon hosszú és göröngyös út vezet annak az Attila-képnek a megszelídítésében, amely még Delacroix-nál (*Attila, a romboló*, 1843–1847) vagy Wilhelm von Kaulbach *Hunnenschlacht* (1857) című híres festményén is romboló, gyűlöletes (és *nem keresztény*) vezért lát benne. Az európai romantikába is átöröklődő negatív Attila-képet nehezen lehetett megszelídíteni, szerethető, fontos nemzeti hőssé tenni még Thierry Amadé *Histoire d’Attila*ja után is.

Ugyanannak a középkori személyiségnek, szövegnek, jelenségnek, adatnak az eltérő súlyozása egy kultúrán belül vagy transznacionális térben, egymással versengő, felelő, egymás mellett elbeszélő „középkorok” nem csak a magyar irodalomból és nem csak az irodalomból hozhatók fel példaként. A kérdés szakirodalma például érdekesítően írja le azt, ahogyan a tory beállítódású angol-szász romantikus szerzők az egymásrataltságot és a paternalizmus lehetőségeit hangsúlyozták a középkor-ábrázolásaikban, a becsület kódjait, a lovagi erényeket, miközben a whigek a középkorban a demokrácia előtörténetét vélték felfedezni, s azokra a „naiv”, „egyszerű”, „természetes”, „ősi” időszakokra figyeltek, amikor állításuk szerint még nem korrumpálta a haszonlesés a társadalmat. Ebben a közegben a radikális középkorrajongás helye a költészet a regényhez képest, s a lovaggal szemben a bárdot (vagy a trubadúrt), a megszólalást, a költői hang erejét, súlyát idealizálja,⁸ s a középkor mint *költői előkép, legitimáció és politikai ellenállás* jelenik meg ebben a radikális romantikus medievalizmusban.

Ebben a rendkívül szétágazó, a 19. századi magyar irodalmat is alapjaiban meghatározó – de irodalomtörténetileg ritkán tárgyalt – jelenségben külön érdekesítő azoknak a kultúráknak a helyzete, amelyek az etnicizálható középkori szövegek, tárgyi nyomok hiányával küszködnek. A hamisítások és hamisítványok száma és jellege mutathatja, milyen nyomás nehezedik az egyes kultúrákra, hogy fontos szövegi nyomok révén bizonyítsák az ősiségüket, vélt vagy valós értékeiket egy nemzetek közötti vindikatív versenyben: elég csak az egész Európát sokáig lázban tartó Osszián-ügyre, az Aranyt és kortársait töprengésre készítő Királyudvari kéziratra (Králóvédvuri kódexre) vagy a remek forráskutató Kemény József néhány, máig fejtörést okozó hamisítványára gondolni. Épp ezért a forrásszűkös kultúrák alternatív lehetőségévé a folklórszövegek gyűjtése vált,

amelyekben az ősi nemzeti múlt megismerhetőségének esélyét látták. Ahogyan ezt Anne-Marie Thiesse mára már klasszikussá vált munkájában megfogalmazza, minél több ilyen szöveget gyűjtenek fel a „24. óra” toposzának a jegyében, annál intenzívebben termelődnek ezek újra, annál több jelenik meg belőlük, s (az elengedhetetlen akkultúrációs hatások ellenére) megerősödhet az a benyomás, hogy a folklór révén esélyt kapnak az ősi középkori nemzeti múlt rekonstrukciójára azok a nemzetek is, amelyeknek nincsen vagy szórványos a középkori írásbeliségük.⁹ Vuk Karadžić szerb gyűjteménye, Elias Lönnrot *Kalevalája*, Tarasz Sevcsenko ukrán epikus költeményei a kozákokról jól mutathatják azt a rendkívüli felforgató erőt, amivel a folklór és a folklórgyűjtések rendelkeztek: sokak értelmezésében ezek nem egyszerűen a népi kultúra felé való fordulást jelentették, hanem az (általában középkori) nemzeti ősiség visszanyerését s egyben a nemzeti irodalom és kultúra teljes vertikumának ígérését.

A 19. századi középkorkultusz és ennek összetett imaginárius rendje tehát olyan ösztönzőerőt és ugyanakkor mozgásteret jelentett, ami egyszerre nyújtotta az irodalmi lehetőségek és megszólalásmódok nagyon széles skáláját, de ugyanakkor igen sok kötöttséggel is járt. Ennek a rövid gondolatmenetnek a második részében arra kérdezek rá, hogy a keretnek és a mozgástérnek, a kötöttségeknek és szabadságoknak ez a játéka hogyan érvényesül néha szokatlan, meghökkenítő, poétikailag izgalmas módon.

A középkor mint poétikai lehetőség és kísérlet Arany Jánosnál

■ Kevés olyan magyar író van a 19. század közepén, aki akkora akribiával, lelkiismeretességgel, lendülettel kapcsolódik az európai és magyar középkorkultuszhoz, mint Arany János. Legyen szó akár a Toldi-trilógiáról, a hun trilógia különféle előzetes vagy megvalósult darabjairól, például a *Csaba királyfir*ről, a *Keveházár*ról, a *Buda haláláról*¹⁰, netán a *Köszöntő dal*ról, *Zách Kláráról*, a *Tetemre hívás*ról, a kölbígi táncosok mondáját felelevenítő *Az ünneprontó*król, a *Tetemre hívás*ról, a *Pázmán lovagról*, Arany rendkívül változatosan és invenciózusan jeleníti meg a kiindulópontként szolgáló történeteket, s igen gyakran messze eltávolodik tőlük, kísérletező módon viszonyul hozzájuk. Mivel néha igen látványos az, ahogyan a középkori ihletésű szövegeinek a megírásában a forrásokhoz való kötődés vagy egyenesen kötelezőnek érzett ragaszkodás miatt összetett töredékek, torzók jöttek létre (mint a hun trilógia esetében) vagy évtizedeken keresztül küszködve kereste a hősök megjelenítésének olyan módját, amely történetileg (s ebben gyakran együtt van a történelmi és társadalmi értelemben vett történelmi tudás) és poétikailag is egyszerre képes hiteles maradni (ilyen a Toldi-trilógia megírásának története), az a felületes kép alakulhat ki ezekről a szövegekről, hogy bizonyos értelemben a 19. századi középkorkultusz foglyai. Főként a két nagyepikai vállalkozás, a nemzetit és középkorit összekapcsoló Toldi- és hun trilógia sugallhatják, hogy Arany egy életen keresztül küszködik, s mégis kudarcérezete van – tegyük most félre azt a kérdést, hogy ez tényleg jogos-e –, akár az egyes darabokra, akár az egészre tekint. Néha valóban úgy néz ki, hogy számos, igen sikeresnek tűnő európai irodalmi középkor-rekonstrukciós nemzeti projekthez képest ezek mintha több küszködést, kritikát, önkritikát hoznának Arany számára a kelleténél. Ha Arany úgy is érzékeli, hogy nem sikerül újratekinteni a hiányzó nagy nemzeti eposzt, mégsem tekinthetünk el attól, hogy ezek mennyire színvonalas, a kor középkor-ábrázolásai között is mennyire kima-

gasló, mennyi poétikai invenciózussággal létrehozott művek, *mennyiféleképpen beszél el a középkort* és ráadásul még egy sor más dolgot is emellett: elég csak arra figyelni, hogy a két nagy trilógia (vagy kísérlet/terv) mennyire más középkort mutat, mennyire más forrásokra alapozva, mennyire más a nemzeti hősről való elképzelés s az egyes részek belső viszonyrendszere még az elkészült és néha egységesnek vélt Toldiban is. Épp ezért a továbbiakban amellet fogok érvelni *A walesi bárdokat* elemezve, hogy miközben a középkorhoz ragaszkodó Aranyt viszonylag jól ismerjük (noha nem feltétlenül abban a transznacionális kontextusban, ahogyan eddig megmutattam), az ezzel kísérletező, ezt érdekesítő poétikai megoldások révén újragondoló, az ezzel kapcsolatos korabeli kulturális kliséket néha újraíró, természetükre nyíltan vagy rejtve reflektáló költőt is érdemes volna szemügyre venni.

A walesi bárdokról az utóbbi időben is rengeteg sziporkázó és vitázó élű értelmezés született. Ezeknek elsősorban az volt a tétje, hogy irodalomtörténetileg pontosabban elhelyezzék a szöveget, egyértelműbben lássák, tétje volt-e, lehetett-e az 1857-es császárlátogatással szembeni fenntartások hangoztatása.¹¹ Ezek a rendkívül fontos kommentárok is gyakran utalnak arra, hogy a ballada egyik legfontosabb mozzanata a kimondás, a beszéd, az ismétlődő és egyre újabb formában megfogalmazódó vád, amire ráadásul az uralkodó nem tud válaszolni, nincsen érve, hangja.

Úgy tűnik, már a kortársak érzékelték, hogy Arany szövegében mennyire fontos a megszólalás és elhallgatás dinamikája, a költői szó erejének ábrázolása. Tóth Kálmán 1862-es kötetéről ugyanebben az évben Szász Károly írt kritikát Arany lapjába, a *Szépirodalmi Figyelő*-be. A kötet egyik versét, a *Szigeti albumban*¹² épp a Szász egyik költeményét követő *Ötszáz gâel-dalnokot* az Arany-szakirodalom már régóta emlegeti, de Hász-Fehér Katalin figyelt fel arra, hogy Szász egyenesen célzásokat tett arra, hogy az elégikus megoldáshoz képest ismer olyan balladait, amely sokkal találóbb a Tóth által választott megoldásánál a középkori történet megjelenítésére: „Az *Ötszáz gâel-dalnok* igen szép s mind amellet *érezzük (sőt tudni is véljük)*, hogy más költőnél, tárgyilagosa kivitelben, jobban megtalálta volna kellő alakját; itt mélyen érzett elégia hangulatában áll előttünk s mint ilyen meghat és rokonérzetet költ –, de balladai felfogással hatása erősebb s epikai kivitelénél fogva sokkal megragadóbb lehetne.”¹³ Tóth költeményében a bárdok eleve nem csupán áldozatok, hanem vesztes szerepben vannak, nincsen saját hangjuk, a fennmaradó hírük az, ami a tét, az elbeszélő őrzi ezt, hangjuk nem kel önálló életre. Edwardnak van csak felidézett önálló hangja, s eszerint a bárdok nem azért halnak meg, mert ellene mertek szólni, hanem mert a költők eleve veszélyesek a hatalom számára, a megszólalásuk eleve erősebbé és öntudatosabbá teszi az általuk feltűzelt közösségeket. Nincsen tehát konkrét, azonnali motivációja Edward tettének, hanem megelőzi a lázadást, s eközben a költői szó eleve eltompul, kiszolgáltatott: nem véletlen a Szász Károly által kevésbé meggyőző megoldásnak tartott elégikus megoldás a versben.

Ehhez képest Aranynál többszörösen hangot kapnak a bárdok, ráadásul nem is egyfélét, a szöveg lezárása pedig mintegy végteleníti ezeket a hangokat, a bárdok halálát követően is élővé és hatásossá teszi őket: erősebb fegyverré, mint az, ami elvette az életüket. A balladába beépített alkotások igazi hatása, hogy Edward nem tud tőlük szabadulni, a saját hatalmi-parancsoló nyelve helyét ezek veszik át, amikor már a bárdok nem élnek, ő maga mondja tovább őket, ő válik a hangjukká, s ez az igazi büntetése: hogy nem tudja uralni a saját nyelvét

(s ezzel együtt testét, lelkét, személyiségét), kivetkőzik abból, a bárdok hangja szólal meg benne és általa, nem tud ennek ellenállni, parancsolóból kiszolgálattá válik. Uralkodóból uralttá, beszélőből örökre kényszerhallgatóvá lesz, egy másik nyelv s ezzel együtt egy másik poétika veszi át az *uralmat* fölötte. Mind-ebből nem lehet kimenekülni, mert a csendet is a bárdok uralják: miközben ez a királytól való félelem csendje a ballada elején, a ballada végére szintén jelenté-tesen hatalmi tényező, csak most épp a bárdok hatalmát hordozza az uralko-dó felett. Edward tragédiája, hogy félreérti a költői nyelv természetét, a költésze-ten keresztül megnyilvánuló igazságot; miközben eszközjellegűnek tartja, s ilyen eszközként használná öntömjenező módon a költőket, nem számol azzal, hogy a költészet nem sajátítható ki, felülírhatja a rendi előjogokat és a hiú em-beri/uralkodói számításokat. Persze ez annak az uralkodónak a büntetése is, aki *eleve tudja vagy sejtí*, hogy a Walesben uralkodó csend kétértelmű, s hogy rá el-nyomóként, idegenként ellenségesen tekintenek a helyiek, nem őszintén kíván-csi a véleményükre. Tehát – a főurakkal való kapcsolatához hasonlóan – eleve erőfitogtatásként, hatalmi játszmaként fogja fel a velük és hozzájuk való viszony-nyát is, és veszít: megfordul a középkori világ, miközben a ballada elején még a rendi társadalomban megszokott, elvárt, bejáratott rendi hierarchia uralkodik, a végére ez radikálisan megfordul, a költők által róla elmondott történet irányítja a dolgok menetét. A költők és a költészet *ereje* az, ami megbillenti és kiforgatja a király és a walesi főurak által is egyaránt elfogadott rendet (noha a vers szerint az utóbbiak fogcsikorgatva, félelemmel és dühvel vegyes érzelmekkel nyugszan-ak ebbe bele: „Orcáikon, mint félelem, / Sápadt el a harag.”¹⁴).

A *walesi bárdok* világában tehát a romantikának a költészet ősi, eredeti, transz- cendentális súlyú, igazságtevő, a többi típusú beszédet megelőző és túlélő jelenté- se mozdítja el, forgatja fel a középkori rendi hierarchiát: a költészet már nem leké- pezi az uralkodó világát, múltját és igazságát, hanem társadalmi igazságszolgálta- tászként szembeszáll azzal, és a jelenbe átérő módon túléli őt. Ez a középkor tehát már nem az a középkor, hanem egy, a romantika által jelentősen elmozdított új vi- lág, ahol az uralkodók csak addig maradhatnak büntetlenek, amíg nem élnek vissza a hatalmukkal:¹⁵ nagyon izgalmas, hogy – például *A hamis tanútól* eltérően (ahol miután „Elkiséri a nép a kicsiny ajtóig, / Mellyel a világi élet becsukódik”, azaz a földi igazságszolgáltatás kudarcát követően megnyílik az égi igazságszolgál- tatás lehetősége) a ballada nem arról beszél, hogy valamiféle más dimenzióban de- rül ki az igazság, hanem itt a költészet maga válik alternatív földi igazságszolgál- tatássá, új joggá, amely eddig nem ismert módokon hat, *belülről* kezdi ki a hamist, az igazságtalanságot, s még hatékonyabb és félelmetesebb, mint az igazságszolgál- tatás *külső*, megszokott módozatai (hiszen olyankor is érvényesül, amikor az utób- binak nincsen eszköze, kerete, lehetősége).¹⁶

Ebben a vízióban a költészet mondja ki az igazságot, s hatása beláthatatlan, a bal- lada ebben az értelemben „a költői igazságszolgáltatás” 19. századi eszményének is izgalmas színrevitele. Mácsok Márta elemzése említi fel, hogy Arany valójában egy- fajta *Eisteddfodot*, költői összejövetelt ábrázol.¹⁷ Ő ironikusként olvassa az erre való utalásokat, én arra tenném a hangsúlyt, hogy ezek a költői versengéssé vált helyze- tek eredetileg politikai célzatúak, az igazságszolgáltatás részei voltak – Arany és kor- társai ilyennek ismerték ezeket, a *Vasárnapi Újság* is így emlegeti őket a róluk ké- szült összefoglalójában 1870-ben.¹⁸ A bárdok itt tehát nem annyira egymással verse- nyeznek, vagy az uralkodóval csúfolódnak, hanem olyan igazságot osztanak, amit nem lehet nem meghallani: a kimondása után is létezik, önálló életre kel, hat.

Ebből a perspektívából nézve egyáltalán nem véletlen, hogy a szöveg a különféle hangokkal, kijelentésekkel és az azok jelentésszerű hiányával való viszonyra épül. A király már a felütésben úgy beszél, hogy lenézés süt az első megszólalásából (az „úgymond” itt egyszerre utal a megszólalásra és a lenéző gunyorosságára). A nép a vers kéziratában még „csöndes” (s a helyébe kerülő „boldogság” is nyilvánvalóan gúnyolódó, illetve az érzelmeknek és az uralkodóhoz való viszonyoknak a királyt jellemző középkori hatalomszemléletből következő erőszak a jellemzője: boldog, mert a király úgy gondolja, hogy boldognak *kell* lennie, hiszen érzelmileg-státusbelileg hasonlóan alacsonyrendű, mint a jelentéstepadással hozzá kapcsolt, általa tulajdonolt „barom”). A hasonlóan kétértelmű alattvalói válasznak szintén része a hallgatás, illetve a hallgatás mögé kényszerűen elrejtett szomorúság: „Oly boldog rajta, Sire! / Kunyhói mind hallgatva, mint / Megannyi pusztá sir” – mondja az alattvaló, aki már nemcsak a *síri csend* kísértetieségére, hanem a *sír* ige és főnév felcserélhetőségére és asszociatív erejére – s egyben a hang és csend egész balladát meghatározó dinamikájára – játszik rá ebben a helyzetben, amely újra kétértelműen visszautal arra, hogy a király a múltbeli véres konfliktusokra alapozva építi hatalmát. A fakó lován léptető király körül „néma tartomány”, s ezzel összhangban a nemesek sem éltetik, köszöntik fel az uralkodót: a csönd itt újra jelentésszerű, sértő, bántó, s nem utolsósorban az etikett megszegése. S amikor a követelőző uralkodóra a nemesek válasza a harag-félelem, a tanácsstalanság, a félelem és a düh egyvelege okozta feszültség tetőpontját is a szöveg újra az elhallgatás és a megszólalás/kimondás, a csönd és a hang között helyezi el briliáns megoldással: „Szó bennszakad, hang fennakad, / Lehellet megszegik.- / Ajtó megöl fehér galamb, / Ősz bárd emelkedik.” Ebben az összefüggésben lesz igazi súlya annak, hogy – a hallgató és a király útjából elhúzódó, őt se nem ünneplő, de ellene sem felszólaló néppel, illetve a szintén csoportosan hallgató urakkal szemben – a bárdok egyenként is megmernek szólalni, sőt mindenik saját hangon, önálló szólammal artikulálja a királyt visszautasító elbeszélését. A három bárd éneke – hatalmilag elfojtott, torzóban maradt költemények a költeményben – egyben háromfajta megszólalás-mód is, de közös bennük az, hogy látszólag egyiket sem lehet befejezni, s ezért beszédes, hogy a királyra szállt átok épp az, hogy benne és általa folytatódjanak, ő adjon magában hangot az általa megszakított, elfojtott költeményeknek, beleértve az őt átkozókat: a meghasonlás tetőpontja ez, az őt vádoló és átkozó hang benne és általa kel életre.

Nem csupán az örület hatalmasodik el tehát az uralkodón, hanem a hangok is (azaz a hangok lesznek az örület okai és következményei egyszerre – a ballada ezt is izgalmasan kétértelműnek hagyja meg), ráadásul egy olyan új költemény („a vértanúk dalát”), amelyben az eddigi különféle szólamok, egyes megszólalások most elviselhetetlen erővel *együtt* szólalnak meg, s ennek az eddigiekhez képest is új hangnak ironikus módon maga a király lesz a médiuma: ő, aki eszköznek használta volna a bárdokat a walesiek megalázásához, lesz a walesiekről kimondott és vérrel is megpecsételt igazságnak az eszköze, hordozója. Ráadásul a vers egyáltalán nem utal arra, hogy ez gyors, azonnali halálhoz vezetne, ami megszabadíthatná ettől a rémisztó érzéstől. A költői hang az, ami révén valójában a bárdok veszik át a szót, ők uralják a teret, a király is *hozzájuk képest* cselekszik, megszólalásukat követően ők szabják meg a történetek mikéntjét. A ballada lenyűgözően jelzi, hogy ugyan mi csak három bárd énekét halljuk torzóként beépítve, de valójában még félezer hasonló ének hangzik el („Ötszáz bi-

zony dalolva ment”), nem véletlen tehát, hogy amikor ezek újraélednek Edwardban, kibírhatatlan és feldolgozhatatlan az érzés: az, aki csupán *egyetlen-egy dolgot, egyfajta megszólalást* akart hallani, a hangok sokaságát és polifóniáját kénytelen büntetésként elszenvedni, s azt, hogy a költészettel való szembe-sülésnek ez a tapasztalata visszafordíthatatlanul átváltoztatja őt: már soha nem lehet olyan, mint aki a ballada első, középkori értelemben vett rendies hierar-chiájában volt, hanem a költészet romantikusan értelmezett – a vers második ré-szében színre vitt – hatalmának a foglyává válik.

Innen nézve *A walesi bárdok* egyszerre támaszkodik a 19. század középkorkul-tuszára és írja újra radikálisan azt. Szokása szerint Arany szigorúan jelezte egy, a kiadásokban néhol elmaradó lábjegyzetben, hogy a balladának történeti alapja van: „a történelem kétségbe vonja, de a mondában erősen tartja magát, hogy I. Eduárd angol király, Wales tartomány meghódítása (1277) után ötszáz walesi bár-dot végeztetett ki, hogy nemzetök dicső multját zöngve a fiakat föl ne gerjeszthes-sék az angol járom lerázására.”¹⁹ Ahogyan Neville Masterman és mások kimutat-ták, Sir John Wynn (1553–1627) *History of the Gwydir Family* című munkájának a konstrukciója teremtette meg ezt a történetet,²⁰ de Arany kimondottan nem a tör-téneti hűség, hanem a hitelesítőnek tekintett hagyományozás felől vélte érdek-esnek a mozzanatot. Nem véletlen, hogy úgy teremti meg a ballada világméretét, hogy nem a rekonstrukcióban érdekelt, hanem másban is. Például abban, ami a saját költészetének is folyamatosan sajátja (a *Letésem a lantottól* a *Formai nyűgig* vagy *A tölgyek alattig* számos Arany-vers hozza szóba a költői szó és szerep erejét, mű-ködését), de összhangban van az angol romantikus középkorábrázolások egyik ra-dikálisabb vonulatával is.²¹ *A walesi bárdok* ebből a nézőpontból egyszerre szól az európai romantika visszatérő kérdéséről, a rossz uralkodóról és az elhibázott ural-kodásról, az uralkodói visszaélés határaitól, a hatalom félresikerült megéléséről, s ezzel Arany izgalmasan szervesíti azt a víziót, hogy „a szellem korában” a költé-szet az, ami megfékezheti és megbüntetheti az ilyen hatalmat is akár. Az Arany-ballada szerint ugyanis a jó, hiteles, egzisztenciális téttel bíró, ihletett költészet a megfelelő pillanatban megváltoztathatja a dolgok menetét, láthatatlanul és ellen-állhatatlanul, feltartóztathatatlanul hatni kezd.

A vers így nyilvánvalóan a 19. század felől tett fel kérdéseket a középkor ré-vén: kié az igazi hatalom? Legitimek lehetnek az uralkodók akkor is, ha szembe-mennek az alattvalóikkal? Miben lehet bízni, ha mindenki meghátrál a hatalom elől?²² *A walesi bárdok* szerint már nem azok az uralkodók a hatalom legitim bir-tokosai, akikhez a középkorban a transzcendens legitimáció kapcsolódott, ha-nem a költők és a hiteles költői megszólalás. Nem véletlen, hogy épp a közép-korkultusz hozta előtérbe azt az érvelésmódot, amelyben a középkorból maradt és költőileg újrafeldolgozott/kipótoltt/rekonstruált szövegek („hangok”) váltak a modern nemzeti kultúrákat megalapozó lehetőséggé: ez a költészetnek, a szelle-mi értékeknek a súlyát, az irodalmi jelenlét fontosságát hangsúlyozta a nemzet-tek új, kulturálisra hangolt versenyében. De *A walesi bárdok* ennél is többet mond a költészetről: arra kérdez rá az irodalmi hivatásosodás hőskorában, hogy meg lehet-e rendelni a verset, születhet-e kényszerből hiteles költészet. Ennyi-ben a ballada olyan szövege a 19. századi magyar középkorkultusznak, amely messze többről beszél, mint történeti forrásai vagy költészeti mintái (például a gyakran felemlített Thomas Gray-óda (*A bard. A Pindaric Ode*), netán a Thomas Warton-vers (*The Grave of King Arthur*). S izgalmasan felnyitja azt a kérdést, hogy Arany középkor által meghihletett munkái milyen módon lakták be, tágítot-

ták, és miképpen kísérleteztek az európai és magyar középkorkultuszak azzal a mozgásterével, amelynek a túlhajszolt változatairól, a fonákjáról Jósika Miklós *Két életétől egészen Mikszáth Kálmán Beszterce ostromáig* látni a parodisztikus élő, szintén érdekesítő poétikáit is.

■ JEGYZETEK

1. A jelenségről különösen kelet-közép-európai vonatkozásban remek összefoglaló: Bak János, Patrick Geary and Klaniczay Gábor (eds.): *Manufacturing a Past for the Present. Forgery and Authenticity in Medievalist Texts and Objects in Nineteenth-Century Europe*. Brill, Leiden, 2014.
2. A kérdéshez l. Joep Leerssennek, a komparatistikai imagológia egyik legfontosabb szakértőjének remek imagológiai jellegű összefoglalóját: *National Thought in Europe. A Cultural History*. Amsterdam U.P., Amsterdam, 2010. 108.
3. Viollet-le-Duc modernizációs törekvéseire, középkorkultusz és építészeti modernizáció összefüggésére l. Martin Bressani: *Architecture and the Historical Imagination: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814-1879*. Ashgate, Farnham, 2014.
4. Fővárosi Lapok 1881. augusztus 5., 177. sz. 1039.
5. Dávidházi Péter: „Vágy jöni fog.” *Bibliai minták nemzetesítése a magyar költészetben*. Ráció Kiadó, Bp., 2017.
6. Ehhez alapvető új szövegterát és értelmezés: Szakál Anna: „Így nőtt fejemre a sok vadrózsa...” *Levelek, dokumentumok Kriza János népköltészeti gyűjtőtevékenységének történetéhez*. KJNT–Magyar Unitárius Egyház, Kvár, 2012.
7. Franc H. Bäuml – Marianna D. Birnbaum: *Attila: The Man and His Image*. Corvina, Bp., 1993.
8. Elizabeth Fay: *Romantic Medievalism. History and the Romantic Literary Ideal*. Palgrave-Macmillan, London, 2002. 3. A középkor konzervatív romantikus és viktoriánus értelmezéseiről remek összefoglaló: *The Oxford Handbook of Victorian Medievalism*, eds. Joanne Parker – Corinna Wagner, Oxford U. P., Oxford, 2020.
9. Anne-Marie Thiess: *Crearea identității naționale în Europa. Secolele XVIII-XIX*. Polirom, Iași, 2000.
10. Ezek friss kritikai kiadását Török Zsuzsa végezte el: *AJÖM. Elbeszélő költemények*, s.a.r. Török Zsuzsa, Universitas, Bp., 2019.
11. Tarjányi Eszter: *Egy tabu körbejárása. A Köszöntő-dal és A walesi bárdok történeti háttere*. In: Uő: *Arany János és a parodisztikus hagyomány*. Universitas, Bp., 2013; Milbacher Róbert: *Szegény, szegény Eduard király!?* (*Újabb adalékok A walesi bárdok értelmezéséhez*). *ITK* 2006/1. 44–90.; Hász-Fehér Katalin: *Bárdok Walesben. A walesi bárdok keletkezés- és közléstörténete*. It 2014/2. 186–223. Az életmű friss, monografikus igényű értelmezése: Szilágyi Márton: „Mi vagyok én?” *Arany János költészete*. Kalligram, Bp., 2017.
12. *Szigeti album*. Szerk. Szilágyi István. 1860. 95–96. [kiemelés tőlem – T. Sz. L.]
13. Szász Károly: *Harangvirágok. Tóth Endrétől*. Szépirodalmi Figyelő 1862. július 10. 10. sz. 150.
14. A ballada tele van érdekesítő, poétikailag maximálisan kiaknázott kétértelműségekkel, s ez a részlet is ilyen: függőben marad, hogy ha ez félelemmel vegyes harag, akkor magukat féltik-e, vagy netán miközben haragszanak az uralkodóra, egyben attól is félnek, akad valaki a bárdok közül, aki beadja a derekát, és végül mégis elhangzik a kieroszakolt dicséret szó. Rádadásul már a költemény is kétértelmű: nem egyértelmű, hogy a főurak-e azok, akiknek a „pártosága”, megosztottsága már korábban véres konfliktusba torkolt, vagy ez az uralkodóval szembeni korábbi lázadásra utal, de bármelyik esetről is lenne szó, ehhez képest lesz jelentés a bárdok egyöntetű kiállása, szolidaritása egymással is.
15. Victor Hugo híres-hírhedt darabjának, *A király mulatnak* a korabeli cenzúrája és botránnya az egyik legismertebb példája a kérdés korabeli megjelenésének és megítélésének. A korabeli magyar irodalomban nem a legjobb a megítélése, még az Egressy Benjamin által fordított és 1848. május 29-én előadott, nyilván erősen áthallásos változaton is fanyalgó esztétikai okok miatt a kritika, de a darabot, az általa felvetett kérdést és a körülötte kialakuló botrányt jól ismerik. A korabeli magyar irodalmi helyzet izgalmas paradoxonáról: Margócsy István: *A király mulat: fejedelmi csábítás a magyar romantikában*. 2000 2004. szeptember, 56–72. A különféle középkori intézményekről fogalmazott 18–19. századi elképzelésekről: R. J. Smith: *The Gothic Bequest. Medieval Institutions in British Thought, 1688-1863*, Cambridge U.P., Cambridge, 1987.
16. Messze vezet, de sok kortársához hasonlóan, az örület dekriminalizálásának és gyogyíthatóságának a korabeli paradigmaváltása nyomán Arany is intenzíven foglalkoztatja az a kérdés, hogy mi lehet az oka a lelki betegségeknek, hogyan lépi át valaki a határt egészség és örület között. Erről elsősorban Mikszáth kapcsán írtam már korábban, l. T. Szabó Levente: *Mikszáth, a kételkedő modern. Történelmi és társadalmi reprezentációk Mikszáth Kálmán prózapoétikájában*. L'Harmattan, Bp., 2007. 145–170.
17. Mácsok Márta: *A walesi bárdok értelmezéséhez*. In: Gárdos Bálint – Péter Ágnes (szerk.): *Idegen költők – örök barátaink. Világirodalom a magyar kulturális emlékezetben*. L'Harmattan, Bp., 2010. 60.
18. Sági Lajos: *A walesi bárdok hazája*. Vasárnapi Újság 1870. március 6. (10. sz.) 122.
19. Koszorú 1863. november 1., 18. sz. 421.
20. Neville Masterman: *The Massacre of the Bards*. *Welsh Review* 1948/7. 58–66. Az általam szorgalmazott árnyalatot erősítheti fel az is, amit Mácsok Márta idéz fel az *Oxford Companion to the Literature of Wales*-ből (ed. Meis Stephens, Oxford U.P., Oxford, 1986.): „a gyilkosságok nem történhettek meg, és a mézszárlás valószínűleg a modern kori gael nyelvű könyvek égetéseinek emlékét vetíti vissza a középkori színpalak mögé”. Vö. Mácsok 62–63. Azaz magában a történetben eredetileg komolyan benne van az a kérdés, hogy meddig él a költészet, elhallgatható-e („meggyilkolható-e”), túléli-e a költőjét...
21. Katic Trumpener: *Bardic Nationalism. The Romantic Novel and the British Empire*. Princeton U.P., Princeton, 1997. A bárdköltészet 19. századi korai működésére: Vaderna Gábor: *A költészet születése. A magyarországi költészet társadalomtörténete a 19. század első évtizedeiben*. Universitas, Bp., 2017. 387–456.
22. A bárd kulturális mintázatának hasonló használataira a 19. századi középkor-ábrázolásokban l. még: *The Harp and the Constitution. Myth of Celtic and Gothic Origin*. Ed. Joanne Parker. Brill, Leiden, 2016.

BENCE ERIKA

LEHET-E NEM LÉTEZŐ NYELVEN REGÉNYT ÍRNI?

Vasagyi Mária *Pokolkerék* című művéről



**...a *Pokolkerék*
régiesebb az általa
megjelentett
korszakban keletkezett
szövegeknél, noha több
szállal is kötődik
a korszakra jellemző
heroikus regények
világához és
beszédmódjához.**

Pre- és paratextusok az elbeszélésben

■ A talált napló (vagy más irat) mint a narráció megkettőzésének és a primer szöveg újraírásának vagy kommentálásnak eljárása gyakori elbeszélői módszer Vasagyi Mária regényírásában. *Silentium album* című, 2002-ben megjelent novellai kiképzésű (azaz összefüggő novellák füzéréből álló) családregegyének elbeszélésfolyamába Jusztin nagyapa „pávasszemmintás mohazöld könyvbe” írt feljegyzései és más szövegek/szövegtöredékek (például: balladisztikus rövidtörténet, rendezői szövegekönyv, levelek, a temető kerítésdeszkáiba karcolt üzenetek) ékelődnek, újra és újra felvetve egy másik történet-szál vagy elbeszélői perspektíva kibontásának lehetőségét. A 2013-as *Fabella domi avagy rege a HÁZról és körülötte egy s másról* a múlt elbeszélésének címszerűen is reflektált módszereivel él, valamennyi fejezetét a (szintúgy kitalált) tudós professzor asszony, Freya Gutenberg magánarchívumából származó fiktív iratok képezik: latin nyelvű krónikatöredék magyar fordítása, Aga Ogül Shabbhedd chyrurgus medicus el nem küldött levele Petróczy Kata Szidónia grófnőnek, a „nagy csatornaásás” (Nagy Chenal a *Pokolkerékben*)¹ előtti időkből származó vízmérnöki jelentés, bírósági jegyzőkönyvek, tanúvallomások. A *Fabella domi* azért is fontos jelen vizsgálatunk szempontjából, mert továbbvisz egy – Vasagyi 2009-es regényében, a *Pokolkerékben* létrejött – fiktív, Freya Gutenberg professzor asszony alakjában megformált identitást.

A *Pokolkerék* a pre- és paratextusokra épített elbeszélésmód legerőteljesebb formája Vasági Mária regényírói opusában azzal, hogy itt a „talált napló” fikciója nem beékelődik az elbeszélésbe (mint a *Silentium album* esetében), hanem a fő szöveget képezi, míg a hozzá kapcsolódó feljegyzések és szómagyarázatok a „megtaláló, a közreadó” elbeszélő munkáját, illetve reflexióit jelentik. Az ily módon keretessé váló elbeszélés (Lothár széppapa naplója) a „közreadó” elbeszélő bevezetőjével indul, és a regény (a napló) egyik szereplőjének, Ali aga fia, Kemal (a Fodrász) jegyzetével zárul, amihez mellékletként kapcsolódik az idegen szavakat magyarázó szótár mint paratextus: „Széppapánk, Lothár feljegyzéseit róla elnevezett féltestvérem, a valenciai opera magánénekesese adta át nekem búcsúzáskor a madridi reptéren. Mondván, nem tud mit kezdeni velem, szokatlan nyelvezetét nem érti, s azzal, hogy most rám testálja, tulajdonképpen anyja, a nápolyi félvér szakácsnő óhaját teljesíti, aki nyomaveszett apánk dolgai között lelt rá. A szalonnásra piszkított füzet csücskei lekoptak, az oldalak hiányosak, szakadozottak és foltosak, szélük rojtosra morzsolódott, s az írás, amelyet hordoznak, magyar, francia és más nyelvek keveréke, s ilyenformán érthetetlen, ezért képtelen voltam megfejteni. Végül 1999 májusában Freya Gutenberg, a párizsi nyelvtudományi intézet professzora több napot igénylő fordítói munkájának eredményét átnyújtva már-már azt a gondolatot ébresztette bennem, hogy a tizennyolcadik század francia köznyelvén írt sorok a szláv, német, latin, török, ófrancia, provanszál, spanyol és olasz szavakkal, mondatokkal kevert magyar szöveggel együtt nem többek nyelvtörténeti érdekességnél, de csak első szemre tűnt így, mert jobban ráfigyelve kiderült, hogy az egész együttvéve széppapám irodalmi szárnypróbálgatása. A rendkívüli tudásnak és munkabírásnak örvendő Freya asszony, ki ifjúkorában Pesten és Göttingában tanulta a magyar nyelvet, a füzet számomra érthetetlen szövegrészét franciára alakította, majd erről készült magyar fordításomat a francia szöveggel egybevetette, fejét csóválva itt-ott belejavított, acceptable, mondta másfél óra elteltével, amikor pontot tett munkája végére. Így történt, hogy tulajdonképpen hárman írtuk ezt a könyvet: széppapám, akinek életéről mindaddig keveset tudtam, Gutenberg professzor asszony, aki lebomlott konttyal és kipirult arccal hajolt az iszapszín fedelő füzet teleírkált lapjai fölé, s jómagam, aki mélységes csodálattal és köszönettel tartozom mindkettőjüknek, amiért a következő fejezeteket ideírhatom.” (6.)²

A bevezetőt azért is indokolt ilyen terjedelemben idézni, mert emellett, hogy értelmezi a regény különböző elbeszélői habitusait és beszédmódjait, illetve a mű egymásra épülő narratív rétegeire mutat rá, nagyon fontos nyelvi reflexiót tartalmaz a regény szövegét illetően.

A *Pokolkerék* nyelvi tere

■ A napló a közreadó elbeszélő³ bevezetőjének egyértelmű állítása szerint (szláv, német, latin, török, ófrancia, provanszál, spanyol, olasz szövegelemekkel és magyar részekkel keveredő) 18. századi francia köznyelven íródott. Szerzője Lothár, egy budai, de a déli vármegyében, Bodrogbán (Rég faluban, Szentivánon és Paripáson⁴) is birtokokkal rendelkező francia(–német) származású nemesember, akit a jakobinus mozgalomban való részvétele miatt ítélnék el és vezényelnek a csatornaásáshoz kényszermunkára. Francia származását maga említi naplójában, amikor tolmácsolni hívják „ki tartatol francnak” felszólítással, vagy amikor egy volt páholytársa (Étienne, a rotterdami testvér) franciául szól hozzá:

„mire apám tanított volt, az édes nyelven szólt”. (38.) Németségére a neve s nem a naplójában idézett német nyelvű párbeszédetek utalnak egyértelműen, hiszen a korabeli hivatalos, illetve a nemesség köznapi társalgási nyelve alapján véve is német volt.

Családi körülményeire, életmódjára és környezetére ugyancsak vannak utalások naplójában. Ezekből megtudjuk, hogy „esküdtött hitvese”, Bűn Borbála a bakoynyi Ózgaládról üzeni meg ikerfiaik születésének hírért, mire a hírt ásója nyelébe rója: „Ükreim születtek, Félix és Lőrinc, még 94 aug. 2-án, de csak ma üzenték meg. L. 797 aug. 4.” (15.) Törvényes hitvese tehát magyar, s feltehetően utódai is ilyen szellemben nevelkednek. Az általa diáriumnak⁵ nevezett naplóban számos, szabad életének történéseire emlékező bejegyzése tanúskodik arról, hogy a francia, a német és a magyar mellett más nyelveket is ismert, beszélt. Bodrogi birtokain például Prepelica Milinko, a szentiváni szerb pap fiával mulatozik, s annak örökségét nyeri el hamiskártyán. „Csobánká”-nak szólítja a szerb pásztorlányokat, s a helybéli örök német–szerb keveréknyelvét is megérti és idézi.

A 18. század végi nemesember életformájának jellegzetességeit maga Lothár írja le több bejegyzésében is, s ez különböző társadalmi rétegek és kultúrák együttlétét, keveredését mutatja: „Mert irgalmatlan passionnal mételyezetten mindenféle figurák gyűltenek össze otthonomban, kapun surrangató princeps, szűrszabó, ripacs, halottmosó, kalóz, tollnok, jöttek inkognitóban püspökök, hercegek és grófok és nyomukban ugrabugra gnómok, és betoppannak volt hóhérok és aufklérista spílerék ugyancsak, kiknek majdan fejét vevék ugyanazon kártyás bitók, ámde asztalomnál még szép békében verék együtt a blattot, jöttek krózosok és koszos patvaristák, mind egyazon szenvedelemtől fertőzött póri és királyi vér, és fészkekben, mit orcátlanul a Józanság Birodalmának nevezének, kortyolgatva a szerémi bor legsűrűbbjét birtokuk, asszonyuk, nyájuk, házuk, kincses oltárak elblattolák, ámde jöttek ösmét s velük újabb cimborák, ánglusok és taljánok és francok és török vérből valók és messzi spánok, és hogy az birodalmomban az asztalt körülülék, a játékban magam is elvegyülék, hahogy szerencsém jónak tartám.” (25.)

Az aktuális recepció írásai,⁶ köztük e kutatás korábbi fázisai⁷ elsősorban a többszörös elbeszélői alakzat (közreadó elbeszélő-fordító-fordításkritikus-naplóíró) nyelvi összefüggéseire, viszonyrendjére koncentrált, illetve a *Pokolkerék* teremtett nyelvét vetítette rá autentikus, azaz a 18. század végén keletkezett ún. késő barokk vagy szentimentális (napló)regények, mindenekelőtt Mészáros Ignác *Kártigám* (1772), illetve Kármán József *Fanni hagyományai* (1795) című regényének nyelvezetére. Ezeknek releváns eredménye,⁸ hogy a *Pokolkerék* régiesebb az általa megjelölt korszakban keletkezett szövegeknél, noha több szállal is kötődik a korszakra jellemző heroikus regények világához és beszédmódjához. „A szöveg nyelve is rekonstruáló jellegzetességeket mutat. Alapvetően egy tizennyolcadik század végi szóhasználat és irodalmi stílus visszaidézését tűzi ki célul. A *Pokolkerék* nyelve azonban sokkal bonyolultabb, mint a felidézni szándékozott időszak nyelvezte. A nehézkesnek minősülő Bessenyei »elmélkedő könyveinél«, értekezéseinél is elbonyolítottabb nyelven szólal meg Lothár, a több nyelven beszélő, görög–latin műveltségű narrátor. Bonyolultsága és anakronisztikussága viszont akkor mutatkozik meg leginkább, ha például a kor népszerű olvasmányát, Mészáros Ignác *Kártigám*-ját vesszük összehasonlítás alapnak.”⁹

A műfajtipusok, a heroikus regény, illetve a szentimentális napló- és levélregény karakterisztikumai viszont jól érvényesülnek a szövegben: „A *Pokolkerék*

intertextuális vonzatkörébe a *Fanni hagyományai* is beletartozik (sőt, az is lehet, ez a legfontosabb szövegek közti vonzata!); műformája és szövegszerveződése (napló- és levélregény, két közreadója/primer befogadója is van) számos analógiát mutat. Még tematikai különbözőségük is csak első látszatra tűnik annak: Fanni, a vidéki kisasszony saját szerelmi (szenvedés)történetét veti papírra – története és naplója a halálával ér véget. Más indíttatású, de halállal végződő szenvedés-történet Lothár naplója is: a felfokozott (szentimentális, intuitív, érzelmi) világlátás és -látás – miként Fannira – reá is kifejezetten jellemző. Nem csoda, hiszen kortársak. Vasagyi pontosan azt a korszakot jeleníti meg (»képzi után«) regényében, amelyben a *Fanni hagyományai* íródott. Ha utána számolunk: majdnem éves egyezéseket figyelhetünk meg. Kármán regénye 1795-ben, az *Uránia* utolsó kötetében jelent meg. A Lothár-naplóban feltűnő első évszám ugyan 1797, de első bejegyzései arról szólnak, miszerint ott volt »a kivégzésen«, ami nem más, mint Martinovicsék 1795-ös vérmezei elveszejtése. Természetesen a *Fanni hagyományai*ban nincs lenyomata ezeknek az eseményeknek, annál több legenda fonódott Kármán alakja köré: szabaddkőműves páholy tagja volt, s – noha ezt az újabb kutatások cáfolni látszanak – (főleg váratlan, rejtélyes halála okán) a jakobinus mozgalommal is összefüggésbe hozták. Különös szerelmi kapcsolata gróf Markovics Miklósnéval egyrészt a szentimentalizmus-életforma tökéletes megtestesítőjévé teszi, másrészt – s ez a jakobinus arcélt elimináló újabb nézeteknek felel meg inkább – shelley-s jelenséggé avatja. A *Pokolkerék* Lothárja ezeket, a 18. század végi magatartásmintákat szublimálja: személyében Vasagyi egy jellegzetes kortípust alkotott meg.”¹⁰

Az idézett értelmezések ugyanakkor átsiklanak egy fontos mozzanat felett. A közreadó elbeszélő, a talált napló tulajdonosa, Lothár szépunkója ugyanis nem azt állítja bevezetőjében, hogy a napló teljes egészében 18. századi francia köznyelven íródott, s hogy ennek szövegébe ékelődnek más nyelvi elemek. Ha ez így lenne, akkor a napló Bessenyei, Mészáros és Kármán nyelvénél régiesebb állapotba fordítás következménye lenne, Lothár szépunkójának és Freya Guttenberg professzor asszonynak a kreálmánya 1999-ben. De az elbeszélő „magyar szöveg”-ről is beszél (5.), pontosabban arról, hogy a francia nyelven írt részek „a szláv, német, latin, török, őfrancia, provanszál, spanyol és olasz szavakkal, mondatokkal kevert magyar szöveggel együtt” vannak jelen a naplóban. Lothár tehát naplójának egy részét magyarul írta, sőt az idegen nyelvű elemek nem is a francia, hanem ezekbe a szövegrészekbe ékelődnek. Ha pedig így van, akkor az eredeti szerző, akit sanyarú sorsa leírásának és ezen keresztül az utókornak (utóda-inak szánt) tanúságtétel (krónika), illetve a példázatállítás szándéka¹¹ vezérelt feljegyzései készítése során, az általa ismert és beszélt korabeli magyar köznyelven vetette papírra sorait. A *Kártígámmal* és a *Fanni hagyományai*val ellentétben, amelyek az akkoriban formálódó szépirodalmi nyelvi standardokhoz igyekeznek alkalmazkodni, illetve hozzátenni saját nyelvi leleményeiket, a Nagy Chenal medrét ásó rab Lothár – akinek a napló az első és egyetlen „irodalmi szárnypróbálgatása” (5.) –, távol kerülve a főúri szalonok világától, szinte kizárólagosan – kivéve amikor az Inzsellér¹² mellé franciára tolmácsolni osztják be – az alávetett társadalmi rétegek (különböző nemzetiségű rabok, napszámosok és kubikosok, illetve alacsonyabb beosztású katonák, örök és felülvizyázók) beszélt nyelvvel kerül kontaktusba, s ezeknek elemeiből építi fel az adott valóságot hitelesen ábrázolni hivatott naplóját. Tehát ilyen értelemben a *Pokolkerék* nyelve nem a regényíró alkotói eljárása, amelynek során az archaizálás eszközével él,

mint amiről a vele kapcsolatban felmerülő analógiák, Weöres Sándor *Psychéje* (1972) és Esterházy Péter *Tizenhét hattyúk* (1987) című műve esetében beszélünk. Nem archaizál, de nem is teremt *nem létező* nyelvet (mint amiről vizsgálatunk elején, az előfeltételezések során beszéltünk), hanem rekonstruál egy, az adott időszakban és körülmények között lehetséges nyelvi állapotot: azt a magyar nyelvet, amelyet a nemesi származású, jakobinus, szabadkőműves Lothár meglehetősen bohém, kicsapongó szabad élete, illetve sanyarú raboskodása során (kontaktusba kerülve különböző nációk és társadalmi rétegek tagjaival) a köznapis társalgás során használhatott.

Az utólagosan megírható késő barokk regény és a szótárkérdés

■ A fentiekben tárgyalt nyelvalkotói eljárás kapcsolatba hozható Márton Lászlónak a *Testvériség*-trilógia (2001–2003) kapcsán kifejtett elképzeléseivel, amelyek szerint a magyar regény alakulástörténete „első félidejé”-ből¹³ hiányzó¹⁴ késő barokk regény darabjai utólag is megírhatók.¹⁵ A *Pokolkerék* ilyen típusú regényalkotói eljárásnak tekinthető, a barokk regény műfajkonstituáló eljárásainak széles skáláját alkalmazza, mint a halottnak hitt szereplő feltűnése (például Óbor Kúnó, akinek vagyonát Lothár kártyán elnyeri, mindhárom hűgát elcsábítja, s akinek később maradványait azonosítják, tetemét elföldelik, hogy aztán egy anekdota főszereplőjeként tűnjön fel ismét a történetben¹⁶), felcserélt szerepek, félreértés, a „mű” eltűnése és felbukkanása, talált napló (szöveg, regény) stb. Vasagyi Mária regényének nyelve e felfogás értelmében sem archaizált, se nem teremtett, hanem a regénytípus utólagosan létrehozott darabjával együtt rekonstruált nyelvi konstrukció.

A recepció a regénytörzshöz illeszkedő szómagyarázat-jegyzék problematikáját is felveti: „A nyelvi jelentéshiányt a regény végére illesztett szótár hivatott kitölteni. A nyelvi szerkezetek régiségét a szótár nem tudja kiküszöbölni, s a rekonstrukció nem éri el célját: gyakran olyan szavak is bekerülnek a magyarázandók közé, amelyek a mai regionális köznyelvnek is részei.”¹⁷ A fentiek kontextusában azonban a szótárírás jelensége is másként értelmeződik. Ilyen értelemben ugyanis a szótár nem a regényhez kapcsolt függelék a jobb megértés céljából, hanem a 18. század végi regényírás eljárása. Legismertebb példája ennek Barczafalvi Szabó Dávid Miller-fordítása, a *Szigvárt klastromi története* (1787). A Miller-regény magyarázása során egyénítette és a nyelvújítás szellemében újraalkotta a magyar irodalmi és köznyelvet, minek eredményeként, természetes regényírói gesztusként írta meg a hozzá kapcsolódó szótárt is.

Lothár naplóírói nyelvének tovább létezése és folytatódása

■ Az olvasásához fűződő nem szakmai, sőt sokszor dilettáns vélemények¹⁸ figyelmen kívül hagyása mellett is az a tanulság vonható le Vasagyi Mária *Pokolkerék* című regényének kritikai fogadtatása kapcsán, hogy az elbeszélés egyszerű archaizációs eljárásokon túlmutató nyelve miatt kívül rekedt a hivatalos kánonokon; szakmai körökben sem vált igazán népszerűvé és értékalkotóvá. Ezt a hátrást fokozta bizonyos, a befogadásról szóló elavult nézetek, tévhitek viszonylagos elterjedtsége. Az a felfogás ugyanis, hogy a régi regények olvasása a bennük előforduló elavult, régies vagy idegen kifejezések és grammatikai szerkezetek gyakorisága miatt teljességgel lehetetlenné válik a 21. században, eny-

hén szólva is túlzásokon, szakmaiatlan megállapításokon, főleg iskolai legendákon alapul. Olvasás közben ugyanis nem szavakat, hanem kontextusokat, szövegösszefüggéseket értelmezünk, s ezeknek függvényében a megértés szempontjából esetlegesen üresen maradó helyek sem gátolnak bennünket túlzottan a megértésben. Igaz ugyan, hogy a *Pokolkerék* nem egyszeri olvasást feltételező mű, ugyanakkor nyelve megtanulható, elsajátítható, főleg hogy idegen nyelvű szövegrészei, elemei megértéséhez gyakran minimális latin, német vagy francia nyelvtudás is elegendő, értelmezésünkben kulturális kódok (például általánosan ismert forradalmi és szabadkőműves jelszavak, szállóigék, liturgiai fordulatok), műfaji-nyelvi struktúrák ismerete (mítoszok, mesék, balladák, ókori műfajok nyelve) segít.

A címben felvetett kérdésre nemcsak a vizsgálat eredménye, de Vasagyi Mária regényírói opusának továbbíródása is feleletet adhat. A *Pokolkerék* után négy évvel, 2013-ban megjelent *Fabella domi* című regénye ugyanis egy család 1313-tól a közelmúlt eseményeiig vezetett krónikája, amelyben nemcsak az előző regény helyszínei és toponímiái, például Óborszentmihály (a valóságban Czoborszentmihály, Zombor város régi neve), a Sáringa (a mai Mosztonga) folyó és mocsárvidéke, a Nagy Chenal (vagyis a Ferenc-csatorna) jelennek meg, de a nyelvalkotás korábbi eljárása is. S ha ez még nem volna elegendő, 2019-ben napvilágot látott *Cézár* című regényében a vidék Mohács utáni világába visz bennünket az elbeszélés úgy, hogy rekonstruálja a térségben élők korabeli lehetséges beszélt és írott nyelvét is.

■ JEGYZETEK

1. A mai Vajdaság (korábban Bács-Bodrog vármegye) területén, Monostorszegnél (ma Bački Monoštor), 1793-ban, II. Ferenc császár uralkodásának idején, Kiss József (1748–1813) és Kiss Gábor (1751–1800) inzsellérek, azaz vízépítő mérnökök vezetésével megkezdett csatornaépítési munkálatok, amelyeknek eredményeképp jött létre a mai Bácskai Nagycsatorna (Veliki bački kanal), közismert nevén: Ferenc-csatorna, illetve a 19. század folyamán a több kanálisból (Bajai-csatorna, I. Ferenc József-csatorna/Kiskanális/Mali kanal, korrekciók mellett stb.) létrehozott víz- és zsiliprendszer. Utóbbi munkálatok Türr István (1825–1908) szabadságharcos, olasz királyi altábornagy és vállalkozó vezetésével folytak és létesültek. A csatornaásás története műfajitípust teremtett a vajdasági magyar irodalomban: „csatornaregényeknek” nevezzük őket. Ide tartozik: Molter Károly (1890–1981) *Tibold Márton* (1937), *Majtényi Mihály* (1901–1974) *Császár csatornája* (1943) és *Élő víz* (1951), Bordás Győző *Fűzfásjp* (1992) és *Csukodó zsilipek* (1995), Vasagyi Mária *Pokolkerék* (2009) című regénye. A Ferenc-csatorna építésének története úgy függ össze a francia polgári forradalom (1789–1799) kiváltotta eseménysorozattal, hogy a jakobinusoknak nevezett, elítélt forradalmárok közül többeket (köztük nemesembereket is) a börtönökből a csatorna ásásához vezényeltek. A korabeli munkavédelem kezdetlegessége miatt igen sok áldozattal jártak a munkálatok, többeket az itt először alkalmazott ásógép, Kempelen Parkas (1734–1804) találmánya temetett maga alá. Vasagyi Mária regényének címe, a *Pokolkerék* is erre a szerkezetre utal.
2. A főszövegben zárójelben szereplő oldalszámok itt és a továbbiakban a regény alábbi kiadására vonatkoznak: Vasagyi Mária: *Pokolkerék*. Forum, Újvidék, 2009.
3. „A kézirat tehát nyelvi eredetű kódokat rejt, amelyek megfejtésre várnak. A nyelvek sokféleségének megértéséhez nem elegendő a fordítás egyszeri gesztusa, ezért amikor a narrátor fordítót alkalmaz, ahhoz egy tudós professzor asszony kell, aki kétszáz évvel a kézirat keletkezése után előbb egy közvetítő nyelvre, franciára ülteti át a narrátor számára érthetetlen szövegrészeket. Majd a narrátor fordítótá lép elő: a francia szöveget magyarul fordítja, a tudós professzor pedig fordítóból kontrollszerkesztővé válik, amikor összeveti a francia fordítást a magyarral.” Toldi Éva: *A káosz riadalma*. Híd 2009. 11. 67. (A továbbiakban: Toldi 2009)
4. Ma is létező nyugat-bácskai települések: Rég a mai Regőce/Riđica ősi neve: Rég (Reeg, Reeh, Reg, Régh, Régy, Régyszentmárton [1346]). Szentiván Prigrevica, Paripás Ratkovo magyar neve. A második világháborúig főleg német ajkú katolikusok lakták a településeket.
5. „E diárium a három üveg téntával, öt pennával és a kalendáriummal (amiket a Fodrász a görgély kántortól kapott a hajtekercesk igazgatásáért s nékem átjuttatta) 1797 Szent Mihály havától 98 Perpétua napjáig kecskebőr burokból tölté üdejét nádkunyhómban...” (17.)
6. Toldi 2009, Bence Erika: *Többes kötődésben*. Híd 2009. 10. 105–109, a továbbiakban: Bence 2009.
7. Bence Erika: *Történelem, (napló)regény. Vasagyi Mária: Pokolkerék*. In: Uő: *Arachné szövénye. A magyar irodalom alakulástörténeti „szövevénye” a XVIII. század végétől napjainkig*. Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2012. 71–77; Bence Erika: *A referenciális olvasás lehetőségei*. In: Uő: *Virtuális irodalomtörténet*. Iskolakultúra, Veszprém, 2015. 155–166. (a továbbiakban: Bence 2015)
8. „A naplóregény 18. század végi magyar köznyelvet imitáló nyelve – feltehetőleg – nincs szinkronban a magyar nyelv korabeli grammatikai állapotát feltáró nyelvtörténeti kutatások eredményeivel, azaz egy képzelt, te-

- remtett, nem létező magyar nyelv. Komolyabb nyelvtörténeti tanulmányok hiányában – bár a mai értelemben vett (művelődés)történeti regényről szóló elképzelésünknek megfelelően – textuális alapokra vetíthetjük rá, s az összehasonlítás eredménye az a felismerés, miszerint a Pokolkerék nyelve régiesebb, mint az utánképzett történelmi korszak irodalmának (pl. Kármán József *Fanni hagyományai* című szentimentális napló- és levélregénye) aktuális nyelve; a nyelvújítás előtti késő barokk heroikus regények világát idézi nyelvhasználatában.” (Bence 2015. 157.)
9. Toldi 2009. 67.
10. Bence 2009.
11. Erre mutat, hogy a naplót rejtegeti, és mindenáron meg szeretné őrizi, s halála után a hagyatékát megtaláló bajtárs, a Fodrász névre hallgató török Kemal, Hajnóczy egykori fodrása is ezzel a szándékkal megegyező üzenetet fűz hozzá: „Lotar Társam az ünepéjen az gyepessi Kerékre felmássa, es hegyirül zuhanva az régi pocsollya helylén halállát lellé. Füzetkéjít es téntás Tolát mit a figyellő dombikon szétszóra Téntát nem találék otan Tiszteletel felszedém, es most fíját keresni igyekvém. Szánokom rőndböcsületbe mindent átadni nékie Loar Barátom es az építkezés mindenideirt emlényinek őrzése céljaul. A fíjút ezen oldallak további vigyázására es a rajtok irottaknak törzsők minden maradékának ősmereitbe adására kötelezven ez könyvecskét nékije lelkire bizom Ali aga fíja Kemal 2Maj ano ezer nyocszazketediken Angyallos domb tetejen.” (83.)
12. A referenciális olvasás lehetőségeit vizsgáló kutatásaim (Bence 2015) során bemutattam, hogy a mű bizonyos szereplőinek alakja hogyan hozható összefüggésbe valóságos személyekkel, illetve ideálképekkel, többek között az Inzsellernek nevezett vízipítő mérnök mennyiben pszeudovalóságos alakmása Kiss Józsefnek, a Ferenc-csatorna ásását vezető mérnöknek, ezért ezekre a mozzanatokra nem térek ki, miként a regény nyelvét hitelesíteni hivatott kronológiai és ok-okozati rendnek (az eseményeket időrendben követő leírásoknak), illetve kvázi földrajzának (toponímiáinak) részletes vizsgálatára sem.
13. Márton László: *Kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben (Két példa)*. Jelenkor 1998. 2. 146–169. (A továbbiakban: Márton 1998)
14. Hogy ez mennyire van így a magyar regény alakulástörténeti folyamatait érintő kutatások eredményei szerint, nem képezi jelen kutatásom tárgyát, korábbi tanulmányaimban viszont kitértem e jelenségek értelmezésére is: Bence Erika: *A múlt horizontja. A történelmi regény műfaji változatai a XIX. századi magyar irodalomban*. Forum, Újvidék, 2011; Bence Erika 2012a. *Barokk kor, barokk idő: új magyar „barokk” regény*. B. E. *Arachné szövege. A magyar irodalom alakulástörténeti „szövevénye” a XVIII. század végétől napjainkig*. Újvidék: Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 63–69. (A továbbiakban: Bence 2012a)
15. Márton 1998; Bence 2012a; Borbély Szilárd: „A tovább gondolkodó olvasó...” *Márton László regénye és a Kártigám*. In: Uő: *Árkádiában. Történetek az irodalom történetéből*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 2006. 37–41.
16. Vasagyi felhasználja regényében az ismert Czobor-aneidotát: Czobor József, a család utolsó és tékozló tagja, pályázva a császár utáni első címre, örökösen vetélkedve Tarouca osztrák gróffal, egy alkalommal arra fogadott ezer aranyban, hogy melyikük fog drágább öltözetben megjelenni az udvari bálon. Tarouca gróf (a regényben Lothár) arannyal átszőtt bársony öltözetet öltött magára, s úgy tűnt, meg is nyeri a fogadást, amikor Czobor József (a regényben Óbor Kúnó) széttárta mentéjét (a regényben bundáját), s alatta láthatóvá vált, hogy felbecsülhetetlen értékű festményből varratott magának mellényt (a regényben a bunda bélése készült belőle). A valóságban megtörtént eseményről tudjuk, hogy egy Correggio-festményről volt szó, a *Pokolkerék* esetében viszont egy, a történetben folyamatosan fel-, illetve eltűnő képről, amelyen csak a festő nevének utolsó betűi, „-rdo”, a cím egy részlete: *Hekaté...*, valamint az évszám és a hely: 1479, Fiorenza olvasható ki. (Bence 2009. 101–102.)
17. Toldi 2009. 68.
18. „Vasagyi Mária kisregénye valójában csatornaregény és a XVIII. század utolsó éveibe kalauzol bennünket, a Ferenc-csatorna építésének színhelyére, idejébe, de a kor nyelvezetébe is. Éppen ezért a szerző szótárt is gyártott regénye mellé, mert nélküle ma már nehezen volna érthető a szöveg.” (<http://www.forumliber.rs/vasagyi-maria-pokolkerék/>); „Még az is jó ötletnek tűnik, hogy a XVIII. század nyelvezetét hozza vissza és úgy meséli el a történetet. De csak addig tűnik jó ötletnek, míg az ember (lány) nem próbál meg elmélyedni a könyvben. Merthogy azt nem lehet. Ez a töménytelen régies szó, megtűzdelve ismeretlen, valamint latin és német szavakkal nagyjából élvezhetetlenné teszi. Állandóan a könyv végére kell lapozni, ha mindent érteni szeretnénk” (Boglarka_Madar). (<https://moly.hu/konyvek/vasagyi-maria-pokolkerék/>)

ASZTALOS VERONKA ÖRSIKE

A NORVÉG NEMZETI KARAKTEROLÓGIA BJØRNSTJERNE BJØRNSEN ÉS HENRIK IBSEN MAGYAR BEFOGADÁSTÖRTÉNETÉBEN

Bjørnstjerne Bjørnson¹ (1832–1910) neve ma nem hangzik annyira ismerősen, mint Henrik Ibsen² (1828–1906), noha Bjørnson előbb volt ismert Magyarországon, népszerűsége pedig nyomon követhető a 19. század második felének magyar sajtójában. Már 1865-től foglalkoznak vele a magyar folyóiratok, fordítják és közlik szépirodalmi műveit, előszeretettel tudósítanak politikai tevékenységéről. *Leonarda* és *A csőd* című drámáit magyar színpadokon is bemutatják 1876-ban és 1879-ben. Hozzá képest Henrik Ibsen később, csak az 1880-as évek végére kap figyelmet a magyar tudósításoknak köszönhetően a külföldi előadásokról, majd a *Nóra* című előadás révén, pedig már 1869-ben megemlíti Bjørnstjerne Bjørnson mellett, mint az „erőteljes [norvég] nemzeti érzület”² egyik képviselőjét, „az új irány terjesztőjét”.³ Míg Bjørnstjerne Bjørnson váratlanul kiesik a magyar irodalmi köztudatból, leginkább a nemzetközi sajtóban közzétett éles felszólalása miatt Magyarország kisebbségpolitikája ellen (Bjørnson-afféreként⁴ ismeretes vita), addig Henrik Ibsen drámái elengedhetetlen darabjait képezik a magyar színházi társulatok repertoárjának, világhírneve mindmáig töretlen.

Termékeny vállalkozásnak tartom annak feltérképezését, hogy milyen imagológiai sémák, nemzeti karakterológiával kapcsolatos előfelte-



**A befogadástörténet
eltérő dinamikája
láttatja, hogy
az írókkal szembeni
viszonyra miként
tapadnak rá
a nemzetiségükkel
kapcsolatos
előfeltevések...**

vések szervezik Bjørnson és Ibsen korai magyar recepcióját. A befogadástörténet eltérő dinamikája láttatja, hogy az írókkal szembeni viszonyra miként tapadnak rá a nemzetiségükkel kapcsolatos előfeltevések, ennek milyen időbeli változásai vannak, miként válnak szépirodalmi alkotásaik a norvég nemzetet ábrázoló reprezentatív művekké. Jelen tanulmány célja a korabeli magyar sajtó ismertetőin, cikkein és kritikáin keresztül reflektálni a két író magyar befogadástörténetét meghatározó imagológiai, kontextusbeli tényezőkre és korlátokra, amelyek határt szabnak szépirodalmi műveik értelmezésének.

Tapodi Zsuzsa *Imagológia: kérdések, módszerek, törekvések* című tanulmányában megállapítja, hogy a 19. század közepétől az irodalomkritikusok „*az irodalmi hagyományt az etnikai temperamentummal magyarázzák*. Ezen évtizedekben az irodalomtörténet-írás az irodalmat úgy értelmezi, hogy az elsősorban egy adott nemzeti közösségnek a saját nyelvén keresztül történő kifejeződése.”⁵ Bjørnson és Ibsen 19. századi magyar befogadástörténetét is e szempontok határozzák meg. Kutatásom Joep Leerssen imagológiai módszertanára épül,⁶ céloom pedig annak tudatosítása, hogy nemcsak irodalmi reprezentációkban találkozunk a nemzetkarakterológia sajátos példáival, hanem a sajtóban is. Ezek jellemzően nem objektív ténymegállapításon vagy empirikus megfigyelésen alapulnak, hanem hallomásból származó információkon, illetve közhelyeken.⁷ Nem gondolom, hogy ezek a keretek csupán a magyar recepcióban volnának mérvadóak a Bjørnsonnal és Ibsennel kapcsolatos diskurzusokban, mivel a közvetítő nyelvek és kultúrák (leginkább német, angol, francia) befolyását nem lehet figyelmen kívül hagyni. Tény azonban, hogy e nyelvek és kultúrák által közvetített szempontok részévé váltak annak a sajátos magyar befogadói közegnek, amelynek a rekonstrukciójára most kísérletet teszek, és amelynek nyomán új vonásokkal gazdagodhat a korabeli norvég irodalom és kultúra magyar imagológiája, a két író megítélése.

A viszonylag korai és erőteljes hazai érdeklődés Bjørnstjerne Bjørnson személye és művei iránt sokat elárul a befogadó magyar környezetről. 1865-ben *A Népbarát* úgy hirdeti három rövidebb elbeszélését, mint amelyekben az író „[s]aját nemzetét [...] igen híven festi”.⁸ A felvezető azt sejteti, hogy ezek a szépirodalmi művek betekintést nyújtanak a norvég valóságba, a norvég nemzet jellemzőit ismerheti meg általuk az olvasó. A rövid terjedelmű elbeszélések mozgósítják az író nevéhez tapadt parasztnovella jellegzetességeit, amelyben a műfajt tematizáló magyar ismertető a norvég hétköznapiakat, hagyományokat vélik felfedezni. A Bjørnson-féle parasztnovella jellegzetessége, hogy egy sajátságos társadalmi osztályt mutat be, a norvég földművelők, nagyparasztok életébe nyújt betekintést, ahol a szereplők a sagairodalom büszke, szabad alakjaira emlékeztetnek. Fontos szerepet játszanak a norvég nemzeti identitás megerősítésében, viszont egyúttal szakítást jelentenek a nép romantikus, idillikus ábrázolásával, mivel Bjørnson nem rejti el a szereplők erkölcsstelenségét, részegségre és erőszakra való hajlamát.⁹ Utóbbiakra azonban sokáig nem figyel fel a magyar kritika, nem tematizálja ezeket az idillbe kevésbé illeszkedő elemeket.

Bjørnstjerne Bjørnson 1869-ben *A halászeány* című elbeszélés közzlésekor kulturálisan beágyazva értelmezik,¹⁰ ennek kapcsán terjedelmes ismertető olvasható. Ebben hangsúlyos szerepet kap a norvég író személye, eddigi munkássága, az általa képviselt kultúra, Norvégia történelmi háttere. *A Magyarországnak és a Nagyvilágnak* cikke kitér a norvég nyelv kérdésére, a norvég irodalom kezdetére, és ennek önállóságát a krisztianiai norvég egyetem (1811), illetve a Dániával való

szakítás (1814) megalapításának dátumától számítva: „A dán uralom és dán kultúra kettős járma alatt nyögő nemzet fölszabadult, de a szellemek teljes fölszabadulása nem történhetett oly gyorsan. A régi befolyás alatt felnőtt írók nem bírtak egy új nemzeti norvég irányt megalapítani, szemeik előtt még a dán és német minták lebegtek, azon irodalmak klasszikusai, honnan összes műveltségüket mentették.”¹¹

Az idézet erős szóképei által – mint kettős járom alatt nyögő nemzet, fölszabadulás – érzékelhető a szerző szimpátiája a kulturálisan még mindig dán befolyás alatt levő norvég nemzet iránt. Az ismertető azonban Bjørnsont már úgy mutatja be, mint az „igaz norvég szellemiség” képviselőjét, aki műveiben és ezek nyelviségében (norvégul) elsőként képviseli eredményesen európai színvonalon a norvég nemzeti/népies vonalat. Az ismertető hangsúlyozza, hogy Bjørnsonnak tulajdonítható a széles körben egyre fokozódó érdeklődés az eddig ismeretlen norvég irodalom iránt.¹² Bjørnson művei közvetítő médiumként hatnak, mintha azt sugallanák, hogy általuk nemcsak a norvég irodalmi kultúra ismerhető meg, hanem a norvég valóságba is betekintést engednek: „Ha kevésbé nagyszerű is [mint a *Sigurd Slembe* c. trilógia, történelmi dráma], de még kedvesebb a varázs-szépségű népies novella, *Sünnöva Solbakken*. Ez kedveltette meg őt a nagy közönségnél. Bjørnson műveiben érzi az ember, hogy e paraszt hősök és hősnők nem fölcicomázott bábuk, hanem élő hús és vér; a költő oly országban él, hol a társadalmi egyenlőség valósággal létezik, hol azon osztályok, melyek másutt alárendeltek, elnyomottak, szabad független életet élnek s azért gazdag benső eszményi életet találhatni náluk, melyet nem reájok disputál a költő, hanem tőlük vesz át.”¹³

Az idézetben összemosisodik fikció és realitás. A szerző kiemeli, hogy Bjørnson az északi idillen belül képes valószerű alakok megformálására, mi több, ő ezeket nem kitalálja, csak átformálja, tehát szövegesíti a norvég valóságot. Bjørnson prózai szövegeinek erősen emancipatorikus jellege azonban nem nyer jelentőséget a magyar befogadásban: A *halászlány*ban legitimé válik Petra döntése, az elbeszélés világában elfogadható, hogy a főszereplő ne a házaseletet, hanem az erkölcsisége miatt folyamatosan megkérdőjelezett színjátszást válassza. A magyar recepció a norvég nép, a demokratikus társadalmi berendezkedés idealizálására helyezi a hangsúlyt, és nem érzékeli Bjørnson társadalmi problémák iránti érzékenységét, prózai művei kapcsán ezzel nem foglalkozik.

Bjørnson születési helyéről és életéről mesés, részletgazdag és idillszerű életrajzok olvashatók a korai recepció 19. századi ismertetőiben. Norvégia, a norvég táj, a norvég kultúra és vallásosság értelmezési pontok a róla szóló írásokban.¹⁴ Egy tudósítás a norvég nemzettel kapcsolatban kiemeli, hogy „[m]indent komolyan vesz a norvég, a munkát és a költészetet, a pihenést és a természet szeretetét”.¹⁵ Ez jelenti a kiindulópontot: a norvég nemzeti sajátosságként értelmezett minősítések egyúttal a korabeli irodalmat is értelmezik. „Népszociológiai mozzanatként” magyarozódik, hogy Bjørnson mellett más fiatal norvég írók, ismert személyek is „komoly, morális problémákat” elemeznek, és így általános érvényű, univerzális dolgokra tapintanak rá, hozzájárulva az Európához való tartozás megerősítéséhez. Ha Bjørnson kapcsán valami kellemetlen, kirívó, társadalmilag provokáló bukkan fel, a válaszkorabeli rendszerint ezekhez az imagológiai sémákhoz térnek vissza a kritikák.

Heinrich Gusztáv írásában amellet érvel, hogy a romantikus Andersen kívüláll, mert a többi (nem megnevezett) skandináv író *hidegen, sötétben* ír, akiknek „költészete inkább realiztikus és mindig nyugodt, látszólag hideg, — mint

ezt legjobban Bjørnson igen szép, de egy kissé nehézkes és hosszadalmas novelláiból láthatni”.¹⁶ Bjørnson nevéhez korán kötődik nemzetisége okán a *realisztikus, valóságot ábrázoló, hidegséget árasztó* írásművészet, amit az északi, norvég táj karakteréből vezetnek le. Egy 1888-as cikk nyomatékossítja, hogy „a svéd–norvég írók[nak] éles megfigyelő tehetsége, a regényeikben és drámáikban nyilvánuló egészséges realizmus, a jellemzésnek egész az apró részletekig terjedő következetessége, élettől duzzadó alakjaik, irányuk és felfogásuk sajátossága”,¹⁷ vagyis az írók nemzetisége meghatározza műveikben megmutatkozó kvalitásaikat. Ebben a kontextusban pozitívként hatnak ezek a sajátosságok, megfelelnek a kor elvárásainak az írókkal szemben, és egyúttal az északi irodalom és karakterológia ismérvei is. Bjørnson (és ekkor már Henrik Ibsen) írásművészetét rendszerint visszavezetik a nemzeti karakterológia ezen ismérveire.

Az 1880-as évek közepétől tudósításszerűen, Bjørnson nevéől már leválva is olvashatók ismertetőik Ibsenről, aki ekkortájt vívja ki magának „a másik neves norvég drámaíró”¹⁸ minősítést. Péterfy Jenő 1887-es *Két norvég dráma* című részletes elemzésében feltételezi, hogy nem teljesen ismeretlen Henrik Ibsen az olvasók előtt, akit az utóbbi időben már Bjørnson előtt emlegetnek.¹⁹ Érdemes részletesebben tárgyalni Kürthy Emil 1889. október 4-én megjelent cikkét²⁰ (a *Nóra* magyar bemutatójának napján), amelyben a szerző Bjørnson magyarországi népszerűségén kéri számon Ibsen ismeretlenségét. „Sajátságként” értelmezi, hogy „a hatvanegy éves Ibsen Henrik neve csak színműírói tevékenységének negyvenéves fordulója küszöbén olvasható először magyar színlapon, úgyszólván teljesen ismeretlenül a »nagy« közönség előtt, holott *Catilinája* óta (1850) számos remekművel gazdagította a norvég irodalmat, és művei széles körben hódítanak a művelt külföldön”.²¹ Kürthy szerint a mulasztásnak nem a földrajzi távolság az alapja Magyarország és Norvégia között, mivel Bjørnson színművei, *A csőd* és a *Leonarda*, „már évek óta képviselve van[nak] a magyar színházak műsorán”,²² hanem Ibsen „egészen sajátos, idegenszerű, komor szellemében” érkezik olyan idegenséget, amelyre nem fogékony a magyar közönség. A szerző szembeállítja nemcsak a két írásművészetet, hanem drámáik szerkezetét és a belőlük kiérezhető morális üzenetet is.²³

A társadalom támaszai (1890. április 18.) bemutatójának alkalmával azonban a kritika örvendve jegyzi meg, hogy nagymértékű hasonlóság fedezhető fel Bjørnson *A csőd* színművével,²⁴ a *Pesti Hírlap* ismertetője²⁵ pedig amellet foglalt állást, miszerint mind Ibsennél, mind Bjørnsonnál, azaz a „norvég realistáknál” fellelhető az a „képmutató társadalom”,²⁶ ami történeti háttérének és földrajzi adottságainak révén különbözik a magyarországi viszonyoktól. Az Ibsen körül kialakult viták hatására Bjørnson írásművészete újraértelmeződik, drámái Ibsenével azonos kategóriában értelmeződnek.²⁷ A magyar befogadásban nemzetkarakterológiai érvekre alapozva képződik meg a távolságtartás, azt hangsúlyozva, hogy az irodalmi szereplők és tetteik a norvég kultúrára, a norvégokra jellemzőek – de a magyar valóságra, társadalomra, kapcsolatokra nem.

Az 1890-es évektől az Ibsen-drámák szereplői egyre inkább háttérbe szorítják Bjørnson alakjait az északi tájjal kapcsolatos szövegekben: „Képzületünk előtt megelevenednek azok a regényes vidékek, melyeket észak költészete annyi bájjal tudott fölruházni. A csodaszép fjordok telve hangulattal. És látni véljük már lelki szemeink előtt a Frithiof monda²⁸ hőseit, Ibsen, Bjørnson, Lie alakjait, melyeket annyira ismerünk.”²⁹ A felsorolás elejére már Ibsen kerül, és az is eltoló-

dik, ahogyan a két szerzőt megnevezik: egyre gyakrabban lesz Ibsen a norvég „drámaíró”, Bjørnson meg a „költő és politikus”.³⁰

Sokat sejtető egy fiatal angol utazónak, Miss Alec Tweedie-nek a beszámolója arról, hogy milyen élmény találkozni Ibsennel és Bjørnsonnal. A *Fővárosi Lapok* lefordítja³¹ az angol *Temple Bar* havilapban megjelent szöveget, amely erőteljesen tematizálja a két író különbözőségét. Ibsent úgy írja körül benne Tweedie mint „a nagy ember”-t; modorát tekintve pedig „rendkívül tartózkodó és nyugodt, beszéde nagyon lassú, még akkor is, ha norvégul beszél. Látszik, hogy inkább szeret hallgatni, mint beszélni; udvariassága azonban kifogástalan.”³² Jellemével kapcsolatban számos érdekességre kitér: „Ibsennél valóságos mánia a rend és tisztaság szeretete. Mindent lassan, megfontolva és rendkívül pontossággal csinál, írása gondosság és tisztaság dolgában bámulatra méltó. [...] A külső élet izgatottsága reá nincs semmi befolyással. Megfigyeli és analizálja a mások szenvedélyeit, de azokat ő maga soha nem érezi.”³³

Az Ibsennél tett látogatás után a beszámolóban rövid felvezetés következik a két író viszonyát illetően. Tweedie kitér arra, hogy húszéves barátságuknak azért van vége, mert „nincs egyetlen olyan fontos kérdés sem, amely felől egyformán éreznének vagy gondolkoznának”.³⁴ Ezután áttér Bjørnson bemutatására, akiről úgy nyilatkozik, hogy „a radikális párt feje, ma a legtekintélyesebb ember az egész Skandináviában”.³⁵ Tweedie nemcsak kinézetben és jellemében,³⁶ hanem még írásművészetüket illetően is ellentétekként kezeli őket. Ez az értékítélet megnyilvánul az örökösödéstannal kapcsolatban is: „Ibsen csak kikerülhetetlen és átkos végzetességet talált az örökösödésben. Bjørnson előtt ellenben az örökösödés ismerete jótétemény.”³⁷ Ibsen műveiben kardinális szerepet kap a szülői vétkéből (illetve metaforikusan kiterjesztve a társadalmi romlottságból) eredő örökletes betegségnak a determinizmusa a szereplők életében, például a *Nórában*, a *Kísértetekben*, míg Bjørnson műveire ez nem jellemző. Utóbbi az örökösödésben arra lát lehetőséget, hogy az ember jellemét nemesítse. Bjørnson a jó, Ibsen a rossz jellemábrázoló tulajdonságokat kapja, így pedig a korabeli naturalizmussal, realizmussal, modernséggel kapcsolatos viták is előtérbe kerülnek.³⁸

A beszámoló szerint Bjørnson „enthuziasta”, erős, magas ember, akinek „[k]jerek arca, kiálló erős pofacsontjával tipikus norvég kifejezést kölcsönöz”.³⁹ Ibsennel ellentétben mindig mosolyog, kedves, szereti a zenét, büszke paraszt származására, és majorjában ő maga műveli kertjét, szántóföldjeit. Írási szokásai is eltérőek: míg Ibsen hosszú ideig dolgozik egy alkotáson, addig Bjørnson akár séta közben is feljegyi ötleteit.

Az esetről a *Pesti Hírlap* is beszámol, azonban a találkozást illetően Tweedie kiábrándultsága kerül fókuszba ebben a változatban: „Az angol hölgy nagyon csalódott kíváncsiságában. Ibsennel kénytelen volt németül beszélni, Németország iránti szimpátiákról. [...] Az angol hölgy kijelenti Ibsenről, hogy pedáns és ideges, mint egy vén kisasszony, aki nem jól érzi magát, ha szobájában valami nincs a maga helyén, így nem tud írni, ha egy kis tablett, mindenféle alakokkal, nincs a maga helyén az íróasztalon. [...] A zenét Bjørnson nagyon kedveli és mások nagy szenvedélye a kertészkedés.”⁴⁰ Míg Ibsennel kapcsolatban elmarasztaló és kedvezőtlen az összegző a beteges rendezettségét illetően, addig Bjørnsonról szimpátiától átítatott hangnemű. E különbségben a műveikkel kapcsolatos értelmezések tükröződnek: míg Ibsent a *betegesség*, a *sötétség*, a *különtség* és az *északiasággal* kapcsolatos sztereotípiáival hozza összefüggésbe az ismertető, addig

Bjørnson személyéhez sokkal inkább a parasztnovellák értelmezésekor már bejáratott, *energikus, életteli, népies, tipikusan norvég* asszociációk kötődnek.

Gyakran kerül a két szerzői név egymás mellé a sajtótermékek hasábjain, így látható a róluk diakronikusan megváltozott kép: ugyan már 1869-ben megemlíti Ibsent Bjørnson mellett, de különbséget magyar nyelven leginkább csak az 1880-as évek közepétől tesznek a két író között – korábban inkább hasonló, hazájukból kivetett sorsúakként utalnak mindkettőjükre. Leginkább Péterfy Jenő 1887-es tanulmánya, a különböző életrajzok, majd Lázár Béla munkássága játszanak közre abban, hogy még a *Nóra* bemutatója előtt, majd rögtön utána kialakulhasson Ibsenről egy sajátos, Bjørnson hírnevétől levált kép a magyar olvasókban. Az első, önmaga körül vitát kavarázó Ibsen-dráma⁴¹ bemutatója után felmerül a kérdés: miért nem figyelt fel hamarabb Ibsenre a magyar köztudat és színház? Dominánssá válnak ezután azok az írások, amelyek alapján Ibsenhez a *szélsőségességet*, a *hideget*, *sötétséget*, míg Bjørnsonhoz az *energikusságot*, *érzelmi túlfűtöttséget*, *melegséget* kapcsolják. Ez a szembeállítás köszön vissza Wildner Ödön 1900-es tanulmányából is. Habár a szerző épp amellett érvel, hogy Ibsen társadalmi színműveinek megértéséhez szükséges a Bjørnson-drámák ismerete, mégis olyan mellérendelő és ellentétes szembeállításokat fogalmaz meg, amivel rájátszik a két szerzőről kialakult képekre: „[Bjørnson] [m]űvei legtöbbször májusi idő keretébe illenek, tele verőfényvel, langy meleggel, ezer illattal, bimbótfakasztó lármás étellel. Időnkint be is borul az ég, vad zivatar fut át rajta, de nem tart soká, a komor égbolton rögtön diadalmasan áttör a nap sugara, a szivárvány szülője. / Ikertestvére, Ibsen, pesszimista; nincsenek prófétai hajlandóságai, az ember kérlelhetetlen bírása inkább. / Művei, legalább a legjellemzőbbek, ólomszürke ég alá illenek, őszi természet keretébe. Az elrongyolt természet didereg, korhadt falevél-illattal teli, elnémul, nagy álomra készül. Olykor a nap is megjeleNIK; égő-piros, de nem melegít, fényt is áraszt, de csak halaványat, kéteset.”⁴²

Wildner amellett érvel, hogy Bjørnson a „norvégabb, Ibsen a kosmopolitább. Bjørnson jelentősebb a norvég határokon belül, Ibsen azokon kívül”.⁴³ Emellett kitér a drámáik szerkezetének különbözőségére,⁴⁴ majd kijelenti, hogy „[m]űvészi kerekdedség és csiszoltság tekintetében bizonyára Bjørnson a győztes”.⁴⁵

Az 1860-as évek végén, történeti alapon, egyfajta szimpátia érezhető Bjørnson⁴⁶ és a norvégok iránt, amit leginkább a parasztnovellákból kiolvasott kedvező norvég nemzetkarakterológia formál. Noha az *erkölcstelenség*, *sötétség*, *különtség*, *betegesség*, *komorság*, *magányosság* kliséi is jelen vannak az északi írókkal kapcsolatos diskurzusokban, Bjørnson prózáit és személyét illetően leginkább az irodalmi alkotásokból megképzett idealizált, szabadság- és természet-szerető norvégkép jellemző. Ibsen műveinek magyar térhódítása Bjørnson munkáinak, illetve a korábban kialakult északkép átértelmezésével jár, és háttérbe szorítja Bjørnson írói tevékenységét és hírnevét. Az 1890-es évektől több ízben vetélytársakként utalnak a sajtótermékek rájuk. Egyre jobban kiéleződik az ellentétesség mind műveiket, mind személyiségüket, kinézetüket illetve: míg Bjørnsonhoz az *energikusság*, *életteliség*, *népiesség*, *melegség* kötődik, addig Ibsenhez a *magányosság*, *betegesség*, *különtség*, *hidegség*, *sötétség*. A kettejük közötti sorrend megfordulásában Bjørnson nemkívánatos politikai tevékenysége is közrejátszik, és egyre inkább Ibsen mutatkozik irodalmi/színházi szempontból fontosabb norvég írónak a magyar sajtóban.⁴⁷

1. A norvég író nevét a főszövegben norvég helyesírásnak megfelelően, a sajtócitátumokat pedig a mai helyesírási szabályoknak megfelelően közlöm.
2. *Björnson Björnstjerne*. Magyarország és a Nagyvilág 1869. 6. sz. 64–65, 64.
3. Uo.
4. A Björnson-afférral kapcsolatban: Bölöni György: *Ady a „halottak élén”*. Korunk 1934. 5. sz. 333–339, 336.; átfogóbban és részletesebben Beretzy Ágnes: *Björnstjerne Björnson és Magyarország*. Valóság 2001. 2. sz. 62–74.
5. Tapodi Zsuzsa: *Imagológia: kérdések, módszerek, törekvések*. In: Uő (szerk.): *Imagológiai olvasókönyv*. Scientia, Kvár, 2016. 17–28, 23. [Kiemelések tőlem, A. V. Ö.]
6. Joep Leerssen: *Imagológia: történet és módszer*. (Ford. Ajtony Zsuzsanna) In: Manfred Beller – Joep Leerssen (szerk.): *Imagológia. A nemzeti karakterek kulturális konstrukciói és irodalmi reprezentációi*. (Ford. Ajtony Zsuzsanna) Scientia, Kvár, 2014. 37–54., leginkább 46–51. (A továbbiakban Leerssen 2014.) Ezen kívül hasznosnak találtam az ugyanitt megtalálható fejezetet (*A nemzeti karakter poétikája és antropológiája*. 55–69.), amelynek képekkel és a karakterre összpontosító kiegészítéseképp lásd Joep Leerssen: *Anthropology and the Nation: Character and Climate in the Seventeenth Century*. In: Uő: *National Thought in Europe. A Cultural History*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006. 52–70. (A továbbiakban Leerssen 2006.)
7. Leerssen 2014. 46.
8. *Norvég életképek*. A Népbarát, 1865. 49. sz. 585. A három elbeszélés ugyanitt: *Veszélyes leánykérés* (585–586.); *Az apa* (586–587.); *Tájszokás* (587.).
9. Bövebben l. Inga Henriette Undheim: *bondefortelling*, Store norske leksikon, <https://snl.no/bondefortelling> [2021. február 17]
10. Björnson Björnstjerne: *A halászeleány*. (Ford. Csukási József) Magyarország és a Nagyvilág 1869. 5–17. sz.
11. *Björnson Björnstjerne*. Magyarország és a Nagyvilág 1869. 6. sz. 64–65, 64.
12. Uo. 64.
13. Uo. 65.
14. „A vadul fenséges északi természet, melynek körében nőtt fel, gyermekkorra óta mélyen a lelkébe vésődött. Zordon világ környezte: nagy bércek, mély árnyat vető sziklafalak, bozótos hasadékok, magányos rónák, fenyvesek s a hóolvadáskor folyóvá dagadó és pusztító patakok. Ehhez járultak a hosszú téli esték, melyekben mind e tárgyak mesés alakokat öltenek, úgyhogy például a hegyek bizzar óriásoknak látszanak.” *Björnson*. Fővárosi Lapok 1879. 287. sz. 1384.
15. (-i): *Krisztianiából*. Fővárosi Lapok 1894. 207. sz. 1777.
16. Dr. Heinrich Gusztáv: *Az ujkori humoristák*. Fővárosi Lapok 1877. 176. sz. 850–851, 851.
17. Kövy Béla: *Egy király gondolatai. (II. Oszkár könyvéből)*. Fővárosi Lapok 1888. 351. sz. 2584–2586, 2584.
18. *Norvég drámái újdonságok*. Fővárosi Lapok 1886. 308. sz. 2253.
19. Péterfy Jenő: *Két norvég dráma*. Budapesti Szemle 1887 126. sz. 50. köt. 427–444, 427.
20. Kürthy Emil: *Nora szerzőjéről*. Pesti Hírlap 1889. 273. sz. 1–2.
21. Uo. 1.
22. Uo.
23. „Björnstjerne Björnson, bár szintén norvég minden ízében, de modern tárgyú színműveinek szerkezetében a nyugati színpadi technika iskolájának hatása félreismerhetetlen, míg Ibsen jelenetése egészen új irányú, olykor bizzar, sőt néhol kezdetleges, de mindig egyéni, jellemzetes és érdekes. / A két norvég költő abban is lényegesen különbözik egymástól, hogy míg Björnson műveit az emberbaráti szeretet mindent kiengesztelő szelleme hatja át és jósszerűen hirdet egy jobb kort, Ibsen tántoríthatatlan bírő, ki fürkészti, üldözi, sújtja a társadalom kinövéseit.” (Uo.)
24. *A társadalom támaszai*. Fővárosi Lapok 1890. 107. sz. 787–790, 787.
25. *A társadalom támaszai*. Pesti Hírlap 1890. 107. sz. 1–4.
26. Uo. 4.
27. Terjedelmi okok miatt részletesen nem térek ki Björnson drámaírói tevékenységére, amely esetében hangsúlyosabbá válik az író érzékenysége a társadalmi problémák és feszültségek iránt.
28. A Frithiof-monda hírességéről, jelentőségéről, a svéd irodalom magyarországi recepciójáról lásd Mádl Péter – Annus Ildikó: *A svéd irodalom magyarországi fogadtatása a kezdetektől 1900-ig*. Argumentum, Bp., 2019. 45–79.
29. *Egész az északi sarkig*. Székely Nemzet 1890. 86. sz. [sz.n.]; *Egész az északi sarkig*. Kecskeméti Lapok 1890. 23. sz. 1–2, 2.
30. *Hymen*. Fővárosi Lapok 1892. 285. sz. 2123; *Hymen*. Fővárosi Lapok 1892. 232. sz. 1719.
31. *Ibsen és Björnson*. Fővárosi Lapok 1893. 236. sz. 1926–1927.
32. Uo. 1926.
33. Uo.
34. Uo.
35. Uo.
36. Terjedelmi hiány miatt nem térek ki részletesebben a kinézet és jellem kapcsolatára, izgalmas fiziognómiái és a (nemzeti) karakterre vonatkozóan l. Verso 2020. 2. sz., illetve vö. Joep Leerssen: *The impact of physical anthropology*. In: Leerssen 2006. 209–215.
37. *Ibsen és Björnson*. Fővárosi Lapok 1893. 236. sz. 1926–1927, 1926.
38. Az ibsenizmusról, ennek betegségképéről l. Asztalos Veronka-Örsike: *Egy sokk megszéldítése. Ibsen korai magyar recepciója*. Irodalomismeret, 2019. 2. sz. 82–88.
39. *Ibsen és Björnson*. Fővárosi Lapok 1893. 236. sz. 1926–1927, 1927.
40. *Ibsen és Björnson*. Pesti Hírlap 1893. 238. sz. 13.
41. Ezzel kapcsolatban l. Asztalos Veronka-Örsike: *Színészi vendégjáték mint újrateremtés. Eleonora Duse 1892–93-as budapesti Nóriái*. Verso 2019. 3. sz. 28–40.

42. Wildner Ödön: *Björnson társadalmi színműveiről*. Budapesti Szemle 1900. 288. sz. 104. köt. 321–356, 354. 43. Uo. 355.
44. „Ebből folyik dolgozási módjok különbsége is. Björnson az actióban, dictióban gazdag synthetikus drámát műveli, (bár az *Erónkón fölül* első része az analitikus dráma kitűnő példája), Ibsen a lélekbuvárlatba merülő, finoman árnyaló, de színpadon mindig hatástalanabb analitikus drámát. Björnson eszmekőre ugyan egészen modern, formában, technikában azonban régi nyomokon halad. Mint új formák, mint új stílus kezdőjét kétségtelenül Ibsent illeti az elsőség.” Uo.
45. Uo. 356.
46. Nem foglalkozom terjedelmi okokból politikai szerepvállalásával, amely meghatározza magyar befogadástörténetének éles kettősségét, az író és közszereplő megítélését.
47. Ebben az értelemben izgalmas az Ibsen leveleit tartalmazó kötet: Julius Elias – Holvdan Koht (szerk.): *Henrik Ibsen levelei*. (Ford. és bev. G. Beke Margit) Fővárosi Könyvkiadó R. T., Bp., 1923 (Documenta Humana), amelyből kitűnik, hogy a két író hogyan viszonyult egymáshoz. Személyes nézeteltéréseiket a szerző a két író jellembeli különbözőségével magyarázza.



VálóVersek III

Tibetből hoztad,
 Azt mondtad,
 Nyugalom.
 Meditáltam,
 Imádkoztam,
 Mandaláztam
 (Csak léteztem)
 A világ tetején.
 Egymagam,
 Szabadon.
 Béke volt lelkemben,
 Magam teremtettem,
 A mennydörgés útján
 Új tudásra leltem.
 Ott a Buddha földjén
 Csatlakoztál hozzám,
 Csillagjóst sem hívtam,
 Így nem tudtam,
 Mi vár rám.
 Mellettem voltál,
 De csak pusztá
 Testben;
 Nem társ az,
 Akivel lélekben
 Máshol jártok.
 Tibetből hoztad,
 Avalokitésvara
 Inkarnációja;
 Én hittem benned,
 De te nem vezettél a jóra.

*

Moszkvából hoztad,
 Azt mondtad,
 Vodka.
 Nazdarovje,
 Koccintottunk,
 S ittunk
 Az el nem jövő
 Holnapokra.
 Kissé fejen
 Ütött,
 Hogy ennyi volt.
 S gyomron
 Vágott.
 Égtem.

Negyven fokon;
 Az már ugye láz.
 Visszafogtam
 A lélegzetem
 S nyeltem egyet.
 Vizecske,
 De erős a hatás.
 Elpárologtál,
 Mint egy régi
 Orosz drámabeli
 Látomás.
 Moszkvából hoztad,
 Jól megfizettem érte,
 A Vörös téren állok
 Mindennek megvan
 A miértje.

*

Dakarból hoztad,
 Azt mondtad, motor,
 S én felpattantam rá.
 Együtt robogtunk
 A sivatagon át.
 Pusztá egyhangúság
 Az élet,
 Ha valakivel
 Csak megszokásból
 Éled.
 Monoton maraton.
 Egyforma minden
 Egyes lépted.
 Nyerni szeretnél,
 Nyomod a pedált,
 Mész, ha kell,
 S sokszor
 Ha nem is;
 Tűzön-vízen át.
 Csak a cél lebeg
 A szemed előtt:
 Veni, Vidi, Vici,
 De a lényeg elmarad.
 Dakarból hoztad,
 Leszálllok.
 Az élet nélküled
 Sokkal boldogabb.

PIELDNER JUDIT – VOJNA ANDREA ZSUZSANNA

AUTOIMÁZS ÉS HETEROIMÁZS

Imagológiai közelítés Kazuo Ishiguro

A dombok halvány képe című regényéhez



Az a Japán-kép, amely élete első éveiben égett az emlékezetébe, a későbbiek során egy „személyes, képzeletbeli Japánná”⁶ alakult át, amely ugyanakkor kulturális és mediális kódok közvetítése révén formálódott benne...

Bevezetés: Kazuo Ishiguro és az elképzelt Japán

■ A kályha, ahonnan Kazuo Ishiguro kortárs brit regényíró műveinek elemzése a leggyakrabban indít, nem más, mint a szerző etnikai hovatartozása. Korai, Japánhoz kötődő regényeinek megjelenése óta¹ szinte kötelező érvénnyel szerepel a kritikákban és tanulmányokban az említés, hogy Ishiguro Japánban született, de öt éves kora óta Angliában él.² Habár az egyetemes irodalom könyvtárában a Man Booker- és Nobel-díjas szerző műveit a brit irodalom polcáról emelhetjük le, ezen életrajzi tény megnyit egy reflexiós teret, amelynek horizontjában, a szerző japánsághoz való viszonya felől árnyaltabb módon közelíthetünk a regények értelmezéséhez.

Ishiguro Nagaszakiban született, de iskoláit már az Egyesült Királyságban végezte. A középiskola befejezése után tanulmányait a Kenti Egyetemen folytatta, angol-filozófia szakon, majd a Kelet-angliai Egyetemen működő mestéri program keretében tanult kreatív írást Angela Carter és Malcolm Bradbury irányítása alatt. Nem tekinthető második generációs írónak, hiszen kisgyerekkora óta az angol nyelv és a nyugati kultúra közegében nevelkedett. Önmagát a nyugati hagyományhoz tartozónak vallja,³ az angol és az egyetemes irodalom klasszikusain nőtt fel, Dickens és Charlotte Brontë, Dosztojevskij és Csehov műveinek társaságában. Ishigurót mindig is kifejezetten irritálta, ha egzotikus íróként tekintettek rá, vagy olyan ide-

gen íróként, aki történetesen angolul ír.⁴ Leghamarabb harmincévesen járt ismét Japánban, de soha nem élt ott huzamosabb ideig – erre a fikció világában, Japánba kalauzoló regényeiben nyílik számára lehetőség.

Másfelől a szűkebb családi körben a japán nyelv és szokások közegében formálódott egyénisége. A japán nyelvet nem sajátította el tökéletesen, mindazonáltal anyanyelve „huzalozta” szellemi működését, származása elemi módon határozta meg a gondolkodásmódját és írásaiban megmutatkozó világlátását. E ketős kötődés dilemmáit egyik interjújában Ishiguro maga oldja egy egységesebbnek érzékelhető köztességgé: „az emberek nem kétharmadrészt egyvalamik és a fennmaradó részben valami mások”, következésképpen, „a darabok nem különülnek el világosan. Furcsa homogén keverék lesz végül belőled”.⁵

Az a Japán-kép, amely élete első éveiben égett az emlékezetébe, a későbbiek során egy „személyes, képzeletbeli Japánná”⁶ alakult át, amely ugyanakkor kulturális és mediális kódok – képregények, a szülei által elmesélt régi japán legendák és történetek, Soseki Natsume, Jun'ichiro Tanizaki, Yasunari Kawabata regényeinek – közvetítése révén formálódott benne, és alakult „a dombok halvány képévé”, valóságként az emlékezet számára aligha hozzáférhető, de a fikció világában, az írás médiumában újraterezhető világgá. Ezen sejtelmes, áttételes képről hiteles képet alkotni talán csak az emlékezet és az elbeszélés esendőségének felvállalásával lehet. Erre tesz kísérletet Ishiguro diplomamunkájából kinőtt első regényében, *A dombok halvány képében*, amelyben az emlékezés modalitásán keresztül tematizálódnak a szóban forgó, a szerző életében is meghatározó szerepet játszó geokulturális dimenziók, egy olyan szereplő látószögén keresztül, aki mindkét világhoz tartozik.

A dombok halvány képe: imagológiai előfeltevések

■ Ishiguro első ún. „japán regényének” cselekménye két helyszínen bontakozik ki: Nagaszakiban, ahol a főhősnő, Ecuko, aki egyben a történet elbeszélője is, gyereket vár a második világháború utáni időszakban, valamint Angliában, ahová másodsorú férjhez ment, és ahonnan múltjára visszatekintve megpróbál számot vetni önmagával és választ keresni arra a kérdésre, hogy miért lett öngyilkos első házasságából született lánya, Keiko. A vidéki Anglia csendjében élő Ecukót meglátogatja második házasságából született lánya, Niki, a kettejük beszélgetéséből bontakozik ki az alaphelyzet, a számvetés és feldolgozás Ecukóra váró feladata. A regényben a személyes emlékezés a kollektív emlékezet dimenzióival egészül ki. A történelmi kataklizma árnyékában futó történetyszálban tételesen alig esik szó az atombombáról, ahogyan Keiko haláláról is. A kollektív és személyes trauma áttételes módon szövi át a javarészt ki-nem-mondások, sejtetések, tagadások, „*understatement*”-ek, a lényegyet elhallgató párbeszéddek és belső monológok formájában előrehaladó narrációt. Ecuko a várandósság hónapjaiból a Szacsikóval való barátságának történetét idézi fel, aki kislányával, Marikóval együtt keresi a helyét és önmagát, és aki számára az új élet lehetőségét az amerikai barát ígéretei, a Nyugatra költözés perspektívája hordozza. Mindeközben felsejlik Ecukónak a többi szereplővel – férjével, Dzsiróval, apósával, Ogata-szannal, anyja egykori barátnőjével, Fudzsvira asszonnyal – való kapcsolata, ugyanakkor a változás, az újjáépítés időszaka, amelyben a hagyományos japán családi értékrend megrendül, valami újjal és ismeretlennel, a modernizációs törekvésekkel konfrontálódik.

Ishiguro regénye már a címében sejteti a „képhez” való hozzáférés problematikusságát. De milyen képhez? A „kép” többszörös vonatkozásban is jelentést nyer a regényben, ahogyan maga a regény is számos megközelítésmódot lehetővé tesz. A továbbiakban a címben foglalt „kép” lehetséges jelentésvonatkozásainak eredünk nyomába, ezzel párhuzamosan felvázoljuk azon értelmezési irányokat, amelyek felől – talán – megragadható a mű komplexitása, és mindezekkel szoros összefüggésben a regény imagológiai vizsgálatához kívánunk néhány támponttal szolgálni. A regény címe – akár egy finom rajzú japán tájkép címe is lehetne – egy látványra utal, ez a jelentés azonban sokszorosan átértelmeződik és metaforizálódik a szövegben, az optikai kép, mentális kép, emlékkép⁷ jelentésvonatkozásaival gyarapodik a múltat felidéző narráció kibontakozó epizódjaival párhuzamosan.

Jelen tanulmány mellett érvel, hogy a kép problémaköréhez az imagológiai jelentésvonatkozás is társul a regényben, abban az értelemben, ahogyan Joep Leerssen a terminust ezen interdiszciplináris kutatási irány szempontjából meghatározza: „[a] kép egy személy, csoport, etnikum vagy »nemzet« mentális vagy diszkurzív reprezentációja vagy hírneve. A szónak ez az imagológiai szempontú meghatározása nem tévesztendő össze az általánosan elfogadott jelentéssel, mely szerint a kép »képszerű vagy vizuális ábrázolás«”.⁸ Az imagológia különbséget tesz az énkép (autoimázs), valamint a másokról alkotott kép (heteroimázs) között, „az előbbi egy csoporton belül elfogadott karakterológiai hírnévre, az utóbbi pedig másoknak egy csoport állítólagos vonásairól alkotott véleményére, nézetére vonatkozik.”⁹ Az imagológiai értelemben vett kép kulcsfontosságú Ishiguro regényében. Hipotézisünk szerint az autoimázs és heteroimázs viszonya individuális szinten, valamint az etnikum vonatkozásában egyaránt vizsgálható a műben. Erre vállalkozunk ebben a tanulmányban: egyrészt arra a kérdésre keressük a választ, hogy individuális szinten milyen szerepet tölt be a másik képe az énkép megalkotásában, ezt a megbízhatatlan narrátor, valamint a trauma kérdéskörével összefüggésben tárgyaljuk; másrészt azt vizsgáljuk, hogy milyen kép formálódik Japánról és a Nyugatról közösségi szinten a narráció diskurzusában, amely az egyéni sorsokat és döntéseket is befolyásolja.

Megbízhatatlan narrátor

■ Ishiguro regényeinek legtöbbet tárgyalt aspektusa az emlékezet és a narráció megbízhatatlansága. Nemcsak *A dombok halvány képe* Ecukója, hanem Ono, a festő, *A lebegő világ művésze* homodiegetikus elbeszélője, valamint Stevens, a főkomornyik a *Napok romjaiban*¹⁰ valamennyien a múltjukkal számot vető figurák, akiket a emlékezet képlékenysége, valamint a szembenézés, a megküzdés egzisztenciális tapasztalata tesz megbízhatatlan narrátorokká. Pontosabban a narráció megbízhatatlansága hivatott közvetíteni a múlt feldolgozásának fájdalmas, emberpróbáló folyamatát.

A „megbízhatatlan narrátor” fogalma Wayne C. Booth nevéhez kötődik, immár klasszikussá vált meghatározása értelmében abban az esetben beszélhetünk megbízhatatlan narrátorról, ha állításai és észrevételei olyan észleleteket és értékeket közvetítenek, amelyek eltérnek a beleértett szerzőtől.¹¹ A Booth által javasolt terminus kritikai megközelítésével egyidejűleg Ansgar Nünning a keretelmélet felől tesz javaslatot a kérdéskör radikális újragondolására, és a megbízhatatlan narrátort az olvasó projekciójaként határozza meg: az olvasó azáltal pró-

bálja feloldani a szöveg kétértelműségeit és következetlenségeit, hogy mindezeket a narrátor „megbízhatatlanságának” tulajdonítja. Nünning összefoglalja a kérdéskör szakirodalmában előforduló textuális jellemzőket, amelyek alapján a narrátori megbízhatatlanság felismerhető: a szövegbeli következetlenségek származhatnak a megbízhatatlan narrátorok diskurzusának belső ellentmondásaiból, valamint az egyazon esemény különböző nézőpontokból való elbeszéléseinek összeférhetlenségeiből. Továbbá ezen elbeszélőtípusra egy jól meghatározott nyelvi viselkedés jellemző, amely a szubjektivitást, a kognitív korlátozottságot hangsúlyozó textuális elemekből, ún. „nyelvi tikkekből”, kényszeres nyelvi fordulatokból tevődik össze. A megbízhatatlan narrátorra jellemző az erős érzelmi érintettség, elbeszélői diskurzusát hitelteleníti, hogy ellentmondásokba keveredik másokkal vagy önmagával, a más szereplők vele kapcsolatos észrevételei nincsenek összhangban a saját magáról alkotott véleményével. Fontos tényeket elhallgat, inkább a jelentéktelen történésekre tereli a figyelmet, ha emlékeket idéz fel, nem emlékszik pontosan a történetekre, a mások megtévesztése mögött gyakran az önámítás mechanizmusa fedezhető fel. Ugyanakkor Nünning hangsúlyozza, hogy nem elegendő a narrátori megbízhatatlanságnak csupán az intratextuális – strukturális vagy szemantikai – komponenseit azonosítani, a jelenség extratextuális – pragmatikai és konceptuális – összetevőit is figyelembe kell venni, mindazon feltételeket, világmodelleket, erkölcsi értékeket, tapasztalatokat, amelyek az olvasói észleletben, valamint a kritikai reflexióban képződnek meg, és amelyeknek viszonylatában teljesednek ki a megbízhatatlanság jelentésvonatkozásai.¹²

Hogyan alakul ki bennünk, olvasókban az Ecukóról mint megbízhatatlan narrátorról alkotott kép, és hogyan határozza meg a befogadás folyamatát? *A dombok halvány képe* olvasóra gyakorolt elemi hatása a narráció komplexitásában rejlik. Ecuko elbeszélése retrospektív narráció, az egyes szám első személyű elbeszélő arra az időszakra tekint vissza, amelytől implicit módon magyarázatot remél a későbbi családi tragédiára. A múlttal való szembenézés szándékát azonban már az első fejezetben „ferdíti” a következtetés, amit Ecuko siet levonni Niki látogatása nyomán: „Nem egyszerűen azért látogatott meg, hogy lássa, hogyan birkózom meg Keiko halálhírével; küldetéstudat vezette. Mert az utóbbi években mindinkább elismeréssel tekintett bizonyos múltbeli tetteimre, és most azért jött el, hogy tudassa velem, semmi sem változott, és nincs rá okom, hogy megbánjam egykori döntéseimet. Röviden, meg akart nyugtatni: nem vagyok felelős Keiko haláláért.”¹³ A fájdalmas szembenézéssel szembeni önvédelmi mechanizmus nemcsak a tagadás modalitásában nyilvánul meg, hanem abban is, ahogyan Niki személyének tulajdonítja, egyben exteriorizálja, magától eltávolítja a múlttal való megbirkózás „küldetését”. A gondolatmenet folytatása pedig ugyancsak árulkodó arra nézve, hogy Ecuko *mást* mond, mint amit gondol, egy *másik* történet elbeszélésébe fog, mint amelyre az olvasó várna az elbeszélésnek ezen a pontján: „Nincs kedvem most hosszasan értekezni Keikóról, nem túl kellemes téma. Csak azért említem meg, mert ilyen körülmények között zajlott Niki áprilisi látogatása, és mert oly sok év után Niki látogatása idején jutott eszembe ismét Szacsiko.”¹⁴ Keiko története „helyett” tehát a Szacsikóval való barátságának epizódjait idézi fel, és mindazt, ami az elbeszélt időben és az elbeszélés idejében egyaránt reflexióra készíteti: Szacsiko egyénisége, társadalmi helyzete, kislányával, Marikóval való bánásmódja és az Amerikába való költözés reménye, amely egy mindig csak említett, de sosem látott amerikai barát alakjához fűződik.

A gyermekvárás hónapjait, egyben a második világháború utáni időszakot Ecuko emlékeinek szűrőjén keresztül látjuk. A gyermekszülés személyes, valamint a társadalmi újjászületés történelmi perspektívája szorosan összefonódik, és mindkettő háttérben ott a feldolgozhatatlan kollektív trauma, amiről az elbeszélő alig tesz említést: „A legrosszabb időszakon már túl voltunk. [...] de Nagaszakiban, mindazok után, ami történt, a nyugalom és a megkönnyebbülés időszakát éltük. A világban a változás szele érződött. A férjemmel a város keleti részén laktunk, rövid villamosútra a belvárostól. Nem messze tőlünk volt egy folyó, és egyszer azt hallottam valakitől, hogy a háború előtt kis falu terült el a folyóparton. De aztán ledobták a bombát, és az egészből csupán üszkös romok maradtak. Az újjáépítés már megkezdődött.”¹⁵ Az emlékek töredezett, epizodikus narratív struktúrába való ágyazódása lehetővé teszi, hogy az olvasó figyelme elterelődjön az elsődlegesnek érzékelt történetszárlól, és egy másik történet alakulását kövesse. Ecuko életkörülményeiről, családi viszonyairól, gyermekvárással kapcsolatos érzéseiről csak áttételesen, rejtjelezett formában ad hírt az elbeszélés, legtöbbször a tagadás modalitása révén, vagyis oly módon, hogy az olvasó fokozatosan megtanul eligazodni a megbízhatatlan narrátor által felállított, megtevesztő útjelző táblák között és egyben a ténymegállapítással ellentétes tényállásra következtetni. Mint például az alábbi, Fudzshivara asszonnyal folytatott beszélgetésben, amelyek soraiban tulajdonképpen Ecuko elidegenedettségerzésének, boldogtalanságának kifejezése bujkál: „– Persze, hogyne – mondta Fudzshivara asszony, és tovább fürkészte az arcomat. – De én úgy értettem, hogy egy kicsit [...] boldogtalannak látszol. – Boldogtalannak? Pedig egyáltalán nem vagyok az. Csak egy kicsit elfáradtam, de egyébként soha nem voltam boldogabb.”¹⁶ Ugyancsak a „megbízhatatlanság útjelzőjeként” szolgál az emlékezés medialitását, az érzékelés szubjektivitását kifejező elemek sokasága – „úgy emlékszem”, „úgy tűnt”, „mintha csak”, „talán csak a képzeletem játszott velem” –, amelyek szinte körülbástyázzák a múltat, a fellebbentés gesztusa érezhetően az elleplezés vágyával vagy inkább félelemből fakadó kényszerével jár együtt. Az elbeszélő nyíltan is reflektál az emlékezés megbízhatatlanságára: „Mostanában jöttem rá, hogy az emlékezet olykor nem megbízható; a visszaemlékezés körülményei sokszor erősen átszínezik az emlékeket, és ez részben minden bizonnyal arra is igaz, amit itt elmesélek.”¹⁷ Ezen az alapon akár „megbízható narrátorrá” is előléphetne, hiszen e tapasztalat észlelési kerete megegyezik az olvasó tapasztalatának észlelési keretével. Mindazonáltal ebben a kijelentésben is tetten érhető az elleplezés gesztusa, az elbeszélő ebben a megállapításban mintha felmentést keresne – és találna – arra vonatkozóan, hogy miért bizonyul hiábavaló próbálkozásnak a múlttal való szembenézés.

Autoimázs, heteroimázs

■ A megbízhatatlan narráció kontextusában az autoimázs áttételes, közvetett módon formálódik. Mindazt, amit Ecuko magáról gondol, a másokról kialakított képéből, illetve a mások róla alkotott képéből kell kikövetkeztetnünk. Ecuko, miközben a múltat próbálja felidézni, nem beszél magáról. Pontosabban úgy beszél magáról, hogy másról beszél. Szacsiko válik Ecuko elbeszélésének főhősévé, a látszólagos mellékszál fő történetszállá. Ecuko retrospektív narrációjának, analepszisének keretében fokozatosan bomlik ki egy *másik* nőnek a története, előremutató formában, prolepszisként. Szacsiko és Mariko fókuszba kerülő története előrevetíti Ecuko majdani kivándorlását és Keiko halálát.

Ecuko tartózkodása a japán kultúra természetéből is adódik. Mécs Alajos írja *Az ismeretlen Japán* című könyvében, hogy „az átlag japáni nemcsak a külföldiekkel szemben zárkózott, hanem saját honfitársaival szemben is”.¹⁸ Amikor Szacsiko magányáról beszél, Ecuko saját magányát írja le. Szacsiko újonnan érkezik a közösségbe – a háború utáni újjáépítés során átszerveződnek a közösségek –, és Ecuko fültnúja annak, hogy mások hogyan vélekednek az idegen nőről, hogyan sietnek, valós ismeretek hiányában, negatív előítéleteket megfogalmazni másságáról, gőgös, barátságtalan viselkedéséről, tokiói kiejtéséről, amerikai barátjáról. Ecuko, miközben őket hallgatja, önmagára reflektál, tehát a mások Szacsikóról alkotott képe Ecuko énképét tükrözi. Ugyanakkor Ecuko az előítéletes gondolkodást, a másokkal szembeni bizalmatlanságot a japán nők háború alatt átélt szenvedéseinek tulajdonítja, tehát ő is képet formál másokról, a szereplők egyénisége és a köztük lévő viszonyok heteroimázsok szövevényes tükörjátékában válnak láthatóvá. Szacsiko nem találja a helyét a háború utáni japán társadalomban, a nyugati társadalomba készül emigrálni. Így értesülünk, áttételesen, a lehetséges okokról, amiért Ecuko úgy dönt majd, hogy elhagyja Japánt, és új életet kezd Nyugaton.

A gyermeket váró Ecuko fokalizációján keresztül követhetjük Szacsikónak a lányával, Marikóval való viszonyát, ahogyan nem tud megfelelni az anyaszerep kihívásainak, az anya és lánya közti kommunikáció csődjét, a helyzetből való menekülés ábrándként szövögetett tervét. Ecuko elbeszélésének kontextusában Szacsiko alakja negatív heteroimázként rajzolódik ki. Ezen a perspektíván keresztül Ecuko negatív énképére következtethetünk a saját anyaságával kapcsolatban. Ecuko kiemeli Szacsiko szülőként elkövetett hibáit, köztük azt, hogy nem törődik Mariko oktatásával, nem biztosítja a szükséges érzelmi hátteret a gyermeke fejlődéséhez, sokszor érzéketlen vele szemben, nem hallgatja meg. Szacsiko és lánya nem tudnak beilleszkedni az új környezetbe, a Szacsiko körüli pletykák miatt Mariko összeveszik az iskolatársaival, barátai nincsenek, csak a kiscicáival játszik. Joy Hendry könyvében olvashatjuk, hogy a japán társadalomban a felnőtteknek harmonikus és biztonságos környezetet kell teremteniük gyermekeik számára mind az otthonukban, mind a nagyobb közösségekben, hogy a legjobbat tudják nyújtani számukra. Megemlíti azt is, hogy vita esetén meg kell oldaniuk a problémát maguk között, és bocsánatot kell kérniük.¹⁹ Szacsiko képtelen létrehozni ezt a harmóniát, ebben implicit módon benne van a történelmi kontextus is, az elszenvedett traumák, amelyek szétzilálták az emberi kapcsolatokat, a szülő-gyermek viszonyt: „Ha nem jött volna a háború, ha még élne a férjem, akkor Mariko olyan nevelést kapott volna, amilyen elvárható egy olyan rangos családban, mint a miénk.”²⁰

A megbízhatatlan narrátor teljesítményének fokozatos lelepleződésével párhuzamosan a heteroimázs szolid konstrukciója autoimázssá alakul át, a másik képe az én képévé. Ecuko a saját és a mások nézőpontja révén negatív heteroimázst hoz létre Szacsikóról. De Szacsiko heteroimázsa egyben Ecuko autoimázsa is, Ecuko Szacsiko alakját használja fel, hogy elmondja saját történetét. Ilyen módon Ecuko elbeszélése közvetett módon azt tükrözi, hogyan látja önmagát. Szacsikóról fokozatosan derül ki, hogy voltaképpen Ecuko képzeletének teremtménye, akinek valóságossága Ecuko elbeszélői modalitásában egészen az utolsó előtti fejezet végéig nem kérdőjeleződik meg. Szacsiko így nem csupán hasonmásként, alteregóként, hanem Ecuko narratív projekciójaként értelmezhető, amelynek funkciója a saját múlt, a saját trauma más-ként való hozzáférhető-

vé tétele. Ezen a szisztematikus eltávolításon keresztül nyílik esély Ecuko számára a múltban lekötött trauma feldolgozására. Bűntudata miatt nem tudja sajátjaként elmondani a saját történetét. Ahhoz, hogy sajátjává tehesse, egy másik történet(é)re van szüksége. Ecuko mondja a regény elején: „Sosem ismertem őt [Szacsikót] igazán. A barátságunk valójában csak pár hétig tartott, egy sok-sok évvel ezelőtti nyáron.”²¹ Retrospektív olvasatban a kijelentés Ecuko önreflexiójaként értelmezhető: Szacsiko kifürkészhetetlenségében Ecuko saját magának állít tükröt, önmaga megismerésének vágyát fogalmazza meg, hogy megértse, hol és miért tévedett az életében, a döntéseiben.

Japán és a Nyugat képe

■ Hogyan alakulhat ki Szacsikóban pozitív Amerika-kép „mindazok után, ami történt”?²² Az individuális szinten történő észlelések és meghozott döntések hátterében nagyobb összefüggésekre, a keleti (japán) és a nyugati (brit, amerikai) kultúra második világháború utáni ambivalens kapcsolatára is mélyebb rálátás nyílik a regényben. Ishiguro a háború utáni átmeneti időszakot ábrázolja, amelyben a túlélés feltétele előretekinteni és nem beszélni a múltból. Nyugati minták szolgálnak az újjáépítés modelljeként: „A lakásokat mind egyformán alakították ki: a szobákban tatami, a fürdőszoba és a konyha azonban nyugati stílusú.”²³ Az oktatási rendszerben modern, amerikai módszerek szorítják ki a hagyományos japán oktatási formákat. Ecuko negatív képet formál a saját kultúrájáról, ez már közvetlen, fizikai környezetének leírásából is kikövetkeztethető, ami magán viseli a háború pusztításainak nyomait: „Tény, hogy a vízvezetés kétségbeesztő állapotban volt. A víz egész évben ott poshadt a gödrökben, a nyári hónapokat pedig elviselhetetlenné tették a szúnyogok.”²⁴ A poshadt állóvíz a változatlan-ságot érzékelteti, ebből a helyzetből remél menekvést az elbeszélő, amikor hozzáteszi: „Mégis úgy emlékszem, hogy valami nyilvánvaló átmenetiség érződött a levegőben, mintha valamennyien azt vártuk volna, mikor költözhetünk jobb helyre.”²⁵ Ezek a sorok vetítik előre a Japánból való menekülési vágyát.

Az átmenet azonban nem csupán az újjáépítésről szól. Olyan változások történnek, amelyek affelé mutatnak, hogy a japán társadalom már soha nem lesz az, ami volt. Meginognak a régi struktúrák, a hagyományos családmódel átalakulóban van, a modernizáció az elidegenedéssel jár együtt, miközben a kollektív szinten feldolgoz(hat)atlan traumákkal, testi és lelki sérülésekkel, a pusztulással kell szembenézni nap mint nap. Ebben a kontextusban jelentheti a Nyugatot az álmod, a szabadságot egy fiatal nő számára, aki ismeri az angol nyelvet, és Amerikában a lányának is jobb jövőt remél. Úgy tűnik tehát, hogy a negatív autoimázs vezet a pozitív heteroimázshoz, a másik kultúráról alkotott elképzelt, megálmodott képhez. De vajon jobb lehetőségeket nyújt-e a Nyugat egy boldogabb élethez?

A regényben Ecuko apósa, Ogata-szan képviseli a régi értékrendet, és rámutat a két kultúra közötti szakadéokra: „Az amerikaiak sosem értették meg a japán szokásokat. Egy pillanatra sem. Az ő szokásaik talán az amerikaiaknak megfelelnek, de Japánban más a helyzet, nagyon más.”²⁶ Az Ogata-szan által képviselt idősebb férfigeneráció fájdalmasan szemléli a kulturális kisajátítás folyamatait, ahogyan a japán társadalom alapvető értékeit – fegyelem, a lojalitás, a kötelességérzet – felváltják az amerikai demokrácia szlogenjei. Mindeközben Ogata-szan nézőpontja sem makulátlan, hiszen ő az, aki lojális a „japán szellem” ideo-

lógijához, ahhoz a rendszerhez, amely a háború alatt romlásba vitte Japánt. Nézőpontja a fia, Dzsiró, valamint a Kommunista Pártba belépett Sigeo Macuda által képviselt fiatalabb férfigeneráció mindehhez kritikával viszonyuló nézeteivel konfrontálódik. Ecuko Nyugat-képe tehát nem valós tapasztalatokon alapul, hanem a mások által alkotott, ellentmondásos képek dinamikájában, keresztműzében formálódik.

Kép és trauma

■ Szacsiko és Mariko történetével egy „képet” helyez keretbe Ecuko, magának pedig résztvevőként a „barátnő” szerepet, narratív szempontból a megfigyelő szerepét osztja, aki a keret peremén szemlélődik.²⁷ Ebből a perspektívából a traumatikus események elnagyoltan jelennek meg, a legfájóbb pontokon a kép távoli és homályos, akár a dombok halvány képe. Ez a „szereposztás” teszi lehetővé Ecuko narratív koreográfiájában, hogy ő maga részese is legyen az eseményeknek meg nem is. Megfigyelőként leválik a történekekről, ahogyan a trauma elszennvedője is kívülről szemléli magát. A szemléltői távolság jelölje a látcső, amellyel a látványt pásztázzák a kikötőbe és a kikötő fölötti dombokhoz tett kiránduláson, ahová libegővel mennek fel. Ecuko mondja: „A szememhez emeltem a látcsövet és a domboldal felé irányítottam; csakugyan meglepően erős nagyítást adott. Az udvar felé fordultam, és Szacsikóra meg a lányára irányítottam a látcsövet.”²⁸ Látcsőre akkor van szükség, ha a szemlélő távol van, és közeli látványt szeretne. Ugyanakkor a látcső medialitása bele is írja a távolságot a szemlélés aktusába, a szemlélő és a látvány közé ékelődik. Továbbá a látcső elfordítható a látványról, technikailag lehetővé teszi a máshová fókuszálást. Metaforikusan, ehhez hasonló látcsőperspektívából „szemlélődik” Ecuko, pontosabban konstruálja imaginárius, mentális képeit a „másikról”, akinek a történetét elbeszéli. Nem egyszerűen emlékek felidézéséről van szó, hiszen „[a trauma] másképpen tárolódik az agyban, mint a többi emlék. A narratív emlékek történetként tárolódnak az elmében. Traumatikus emlékek nem mesélhetők el egyszerűen történetként.”²⁹ Ecukónak egy „másikat” kell konstruálnia ahhoz, hogy a trauma elmondhatatlanságát felhozza a mondhatóság doméniumába, és ezáltal elkezdődhessen a feldolgozás.

Az Ecuko által konstruált narratíva, amelynek főszereplői Szacsiko és Mariko, a traumatapasztalat után bekövetkező disszociatív zavarra utal, amelynek jellemzője, hogy az elszennvedő a tapasztalatot vagy identitásának a traumához kapcsolódó aspektusait nem tekinti sajátjának.³⁰ Ebben a narratív szereposztásban válhat Ecuko szemtanúvá, aki kívülről, immár „biztonságos” távolságból fordítja „látcsövet” a történetekre. Mariko szintén szemtanúja egy traumatizáló eseménynek, amely a háború elmondhatatlan tapasztalatát sűríti egy képbe, erről Szacsiko számol be Ecukónak: „Az a nő. Az a nő, akiről Mariko beszélt. Mariko akkor látta őt, amikor Tokióban laktunk. Más dolgokat is látott Tokióban, szörnyű dolgokat, de mindig azt a nőt emlegeti. [...] Tudja, Mariko elszaladt otthonról egyik reggel. Már nem emlékszem, miért, talán megsértődött valamin. Mindenesetre kirohant az utcára, én meg a nyomába eredtem. Nagyon korán volt, senki nem járt odakint. Mariko végigszaladt egy sikátoron, én meg követtem. Az utca végében csatorna húzódott, és ott térdelt az a nő, könyékig a vízben. Fiatal nő volt, nagyon sovány. Amint megláttam, rögtön tudtam, hogy valami nincs rendben vele. Képzeld, Ecuko, megfordult, és rámosolygott Marikóra.

Tudtam, hogy valami nincs rendben, és Mariko is tudhatta, mert megtorpant. Először azt gondoltam, vak a nő, olyan volt a nézése, mintha nem látott volna semmit. Aztán kihúzta a karját a csatornából, és megmutatta, mit nyomott a víz alá. Egy csecsemő volt.³¹ Marikót mélyen megrázta az esemény, a kép, amelynek Tokióban szemtanúja volt, beleég az emlékezetébe, hallucinációk gyötrik, „az a nő” többször is meglátogatja képzeletében, nem hagyja nyugodni. Ecuko elbeszélésében nem esik szó arról, hogy az anya valamiképpen megpróbált volna segíteni a lányának feldolgozni a szörnyű látványt. Erről is szól a kép, nemcsak a háború borzalmairól, hanem áttételesen anyai önvallomás is, a belül hordozott bűntudat, önvád felszakadó kifejezése.

A kép a történet végén visszatér, más kontextusban: Szacsiko már útra készül, először Kobéba, majd onnan Frankkel együtt Amerikába. Pakolás közben Mariko egy mondatot ismételt kitartóan: „De azt mondtad, megtarthatom őket.”³² A kiscicákat Szacsiko nem engedi magukkal vinni. Elpusztításuk jelenetében Szacsiko a tokiói nő szerepébe lép: „Beletette a kismacskát a vízbe, és lenyomta. Így maradt pár pillanatig, mindkét kezét a felszín alatt tartva, és a víz mélyére bámult. Könnyű nyári kimonó volt rajta, a ruha mindkét uja belelógott a vízbe. Azután, anélkül, hogy kihúzta volna a kezét, Szacsiko most először hátrapillantott a lányára. Ósztönösen követtem a tekintetét, és egyetlen rövid pillanatig mindketten Marikóra meredtünk.”³³ Ecuko tekintete együtt mozdul a Szacsikóéval, távolságtartó megfigyelőből az események részesévé válik, majdnem készen arra, ami néhány oldallal később következik be a regényben, Szacsiko történetének utolsó epizódjában: az egyes szám első személy használatában Ecuko Szacsiko nézőpontjával azonosul, Szacsiko bőrébe bújik, Szacsikóvá válik. A két szereplő közötti távolság felszámolódik, megszűnik a leválás, körbeér a történet, megtörténik az azonosulás.

A kerettörténet zárlatában Niki egy képeslapot kér Ecukótól, amely Japánhoz kötődik. Ecuko a nagaszaki kikötő képét választja, fölötte a dombokkal, amelyhez, mint mondja, kedves emlék fűzi. Az erős érzelmi érintettség egy ellentétes modalitás, az érzelmi lefokozottság által jut kifejezésre: „Ó, nem volt benne semmi különleges. Csak eszembe jutott, ennyi az egész. Keiko boldog volt aznap. Libegővel mentünk fel.”³⁴ Az elbeszélőnek ezen kijelentése tartalmazza Mariko és Keiko azonosságát, amelyet már korábban megsejthetett az olvasó a megbízhatatlan narrátor rejtjelezett beszédmódjában. Szacsiko és Mariko történetén keresztül válik képpé Ecuko a saját anyaságával, a lánya halála felett érzett bűntudatával való szembenézésre, hogy traumák elszenvedőjeként ő maga további traumák okozójává vált.

Konklúzió

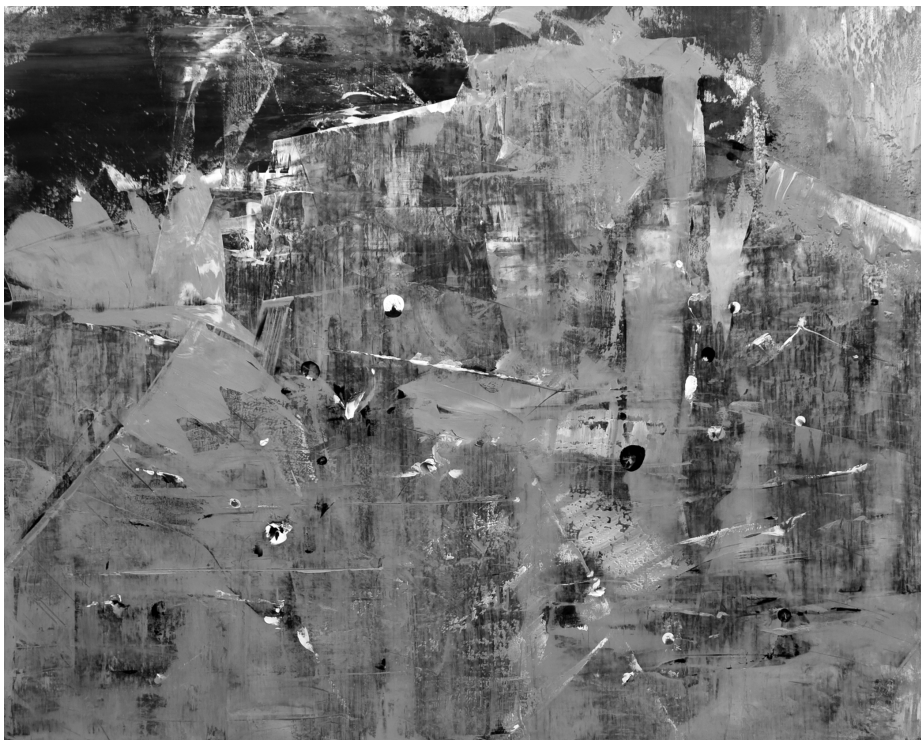
■ Bár Ecuko a legjobbat akarta gyermekének – Szacsiko mondja: „Roppant fontos nekem, hogy a lányom jól érezze magát. Soha nem jutnék olyan döntésre, ami veszélybe sodorja a jövőjét. Sokat gondolkodtam a dolgon, és Frankkel is megvitattam. Biztosíthatom, Marikónak nagyon jó dolga lesz. Nem lesz semi gond”³⁵ – ezt nem tudta megvalósítani. Az emlékezés jelenében Ecuko öngazolást keres múltbeli döntéseire: „Volt rá okom, hogy elhagyjam Japánt, és tudom, hogy mindig is szem előtt tartottam Keiko érdekeit.”³⁶ Szacsiko története előrevetíti, hogy Ecuko nem fog igazi otthonra találni a távoli Nyugaton, ahogyan saját hazájában sem tudott alkalmazkodni. Szacsiko személyébe vetítve mutatja be

a másik, a nyugati kultúra iránti vonzalmát és a saját, japán kultúrával szembe-
ni idegenségét. Mindez Keiko halálával az ellentétébe fordul át, annak a jelzésé-
vé válik, hogy valami nagyon fontos kimaradt a kultúraváltás folyamatában, az
álom nem valósult meg, nincs menekvés a büntudat elől. A jövőt tervező
Szacsiko elragadtatással beszél a majdani amerikai életről; a múlta visszatekin-
tő Ecuko reflexióiból az következtethető ki, hogy a Nyugat nem teljesítette be az
álmokat, a saját kultúrában megtapasztalt idegenségérzet az új kultúrába is át-
örökítődött. Ecuko ugyanolyan magányosnak és elidegenedettnek fogja érezni
magát Angliában, mint Japánban. A nyugati kultúra sztereotipizálja a japán lány
halálát: „Az angoloknak szilárd meggyőződésük, hogy a mi fajtánknak a vérében
van az öngyilkosság, mintha további magyarázatra nem is volna szükség; mert
csupán ennyit közöltek, hogy a lány japán volt, és hogy felakasztotta magát a
szobájában.”³⁷ Keiko öngyilkosságának előzményeiről keveset árul el a regény, de
az elmondottakból arra következtethetünk, hogy nem alkalmazkodott az új kul-
túrához, eltávolodott a családjától, életének e sötét, válságos időszaka tragédiá-
ba torkollik, amelytől a családja nem tudja megvédeni. A záró fejezetben jut el
Ecuko a beismeréshez: „Mindig tudtam, hogy Keiko nem lesz boldog itt. Mégis
úgy döntöttem, elhozom.”³⁸ Ezekkel a szavakkal bevallja, túl önző volt ahhoz,
hogy törődjön lányával, és annyira elbűvölte a távoli Nyugat, hogy szem elől té-
vesztette a dombok halvány képét.

■ JEGYZETEK

1. Kazuo Ishiguro: *A Pale View of Hills* [A dombok halvány képe]. Faber and Faber, London, 1982; Kazuo Ishiguro: *An Artist of the Floating World* [A lebegő világ művésze], Faber and Faber, London, 1986.
2. Matthew Beedham: *The Novels of Kazuo Ishiguro*. Red Globe Press, London, 2010.
3. Gregory Mason: *Inspiring Images: The Influence of the Japanese Cinema on the Writings of Kazuo Ishiguro*. East-West Film Journal 1989. 3. évf. 2. sz. 39–52.
4. Cynthia F. Wong – Hülya Yýldýz (eds.): *Kazuo Ishiguro in a Global Context*. Routledge, London–New York, 2015.
5. Nicolas Gattig: *British, Japanese or somewhere in between? Kazuo Ishiguro questions nationhood from the 'third space'*. The Japanese Times 2018. Saját fordítás, P. J. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2018/06/30/books/british-japanese-somewhere-kazuo-ishiguro-questions-nationhood-third-space/#.XL8RYkzbIX> (Utolsó letöltés: 2021.02.10)
6. Uo. Saját fordítás, P. J.
7. Vö. W. J. T. Mitchell: *Mi a kép?* (Ford. Szécsényi Endre.) In: Szőnyi György Endre, Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. JATE Press, Szeged, 2008. (Ikonológia és Műértelmezés 13.) 15–50.
8. Manfred Beller, Joep Leerssen (szerk.): *Imagológia. A nemzeti karakterek kulturális konstrukciói és irodalmi reprezentációi*. (Ford. Ajtony Zsuzsanna.) Scientia Kiadó, Kvár, 2014. 225.
9. Uo.
10. Kazuo Ishiguro: *The Remains of the Day*. Faber and Faber, London, 1989.
11. Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press, Chicago, 1983. [1961]
12. Ansgar Nünning: *Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration*. In: John Pier (ed.): *Recent Trends in Narratological Research*. Tours University Press, Tours, 1999. 63–84.
13. Kazuo Ishiguro: *A dombok halvány képe*. (Ford. Toderó Anna.) Cartaphilus Könyvkiadó, Bp., 2014. 9. (A továbbiakban Ishiguro: *A dombok*)
14. Uo. 9.
15. Uo. 9.
16. Uo. 25.
17. Uo. 169.
18. Mécs Alajos: *Az ismeretlen Japán*. Terebess Kiadó, Bp., 1996. 27.
19. Joy Hendry: *Understanding Japanese Society*. Routledge, London–New York, 2019. 47.
20. Ishiguro: *A dombok* 48.
21. Uo. 9.
22. Uo. 9.
23. Uo. 10.
24. Uo. 10.
25. Uo. 10.
26. Uo. 71.
27. Cynthia F. Wong: *Collapse of Narrative: A Study of Narrative Distance in the Confessional Narrative in Kazuo Ishiguro's Work*. Procedia – Social and Behavioral Sciences 2014. 158. évf. 57–64. 58.

28. Ishiguro: *A dombok* 113.
29. Dorien Heiremans: Memory in Kazuo Ishiguro's *When We Were Orphans* and *A Pale View of Hills*. 2008. https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/289/350/RUG01-001289350_2010_0001_AC.pdf (Utolsó letöltés: 2020.02.15.)
30. Vö. Cathy Caruth: *Introduction* (Part II In: Cathy Caruth (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 1995. 151–157. 152.
31. Ishiguro: *A dombok* 80–81.
32. Uo. 178, 179.
33. Uo. 181–182.
34. Uo. 198.
35. Uo. 48.
36. Uo. 98.
37. Uo. 8.
38. Uo. 191.



TÁRNOK ATTILA

INDIA ANGOL NYELVŰ REGÉNYIRODALMA

Raja Rao és Kamala Markandaya

India négyezer éves dokumentált történelme során mindössze 89 évet élt hivatalos angol gyarmaturalom alatt, 1858-tól 1947-ig. Az angol jelenlét már évekkel, sőt évszázadokkal korábban megtette hatását, mégis a hivatalos angol koronagyarmat státusz nagyjából arra az időszakra esett, amikor az irodalmat a modern regény térhódítása jellemezte. Ez a körülmény a magyarázata, hogy világviszonylatban India a harmadik helyen áll az angol nyelvű könyvek piacán. Az ország népességét tekintve talán nincs is ebben semmi meglepő, csakhogy a harmadik helyezést nem a kiadványok példányszámával, hanem a megjelentetett kötetek címlistáján érik el.¹ A detroiti Gale Kutatóintézet által közétett bibliográfia 566 kortárs, anglo-indiai regényíró munkáját sorolja fel. E hatalmas tömegű szöveg alapos áttekintése egyszerűen lehetetlen, és a kutatási területnek a diaszpórában élő írókra történő szűkítése sem jelent igazán könnyebbséget. Salman Rushdie, egy gyűjteményes antológia (*The Vintage Book of Indian Writing: 1947-1997*) szerkesztése során felismerte, hogy a szerzők kevesebb mint a fele él az indiai szubkontinensen. Rushdie bevezetőjében kijelenti: „A tárgyalt időszakban angol nyelven dolgozó írók által készített prózaírások erőteljesebb és fontosabb munkáknak bizonyulnak, mint a többi 16 hivatalos nyelven, az úgynevezett »népi nyelveken« született művek.”²

A harmadik világ gyarmatosítása a tömegek kényszerített vagy kvázi-önkéntes kimozdított-



Elsősorban az a kérdés foglalkoztat, miként maradnak életben és öröklődnek tovább az ősi indiai civilizáció elemei egy kvázi idegen nyelven, továbbá hogy az otthonát elhagyni kényszerült népesség hogyan fedezi fel a diaszpóra navigációs útvonalait.

ságának számos formáját vonta maga után népcsoportokon belül és azok között. A harmadik világ angol nyelvű területei, Nyugat-Afrika, India és a Karib-térség mindegyike szenved ezen kizsákmányoltságok traumáitól. Jóllehet a rabszolga-kereskedelem hatásait enyhíti, hogy az áttelepített fekete bőrűek száma kevesebb, mint általánosságban vélhető, és kereskedelmükben az afrikai törzsi vezetők aktív és önkéntes szerepet játszottak, mégis a geopolitikai átrendeződésnek a nyugati világ a fejlődését és jólétét köszönheti. A rabszolgaság eltörlése a 19. század közepén és váratlan következménye, hogy tudniillik a felszabadított rabszolgák nem térnek vissza szabad munkásként az egykori ültetvényekre a karib gyarmatokon, szükségessé tette a munkaerőhiány pótlását, amit az ültetvényesek újabb népcsoportbeáramlással igyekeztek megoldani. Egy átmeneti sikertelen kísérlet után, amely németországi munkavállalókat vonzott volna a térségbe, a megoldást Indiából érkező vendégmunkások jelentették. Az így érkezett szerződéses munkások többsége a szerződéses időszak lejártá után úgy döntött, hogy továbbra is a szigeteken marad. Ez a folyamat több százézes indiai lakosság megtelepedését eredményezte a karib térségben a 19. század második felében.

1947-ben a gyarmatosító angolok India térképét tervasztalnál újrarajzolták. Augusztus 15-én éjfélkor hindu India függetlenné vált a brit gyarmaturalomtól, és ugyanekkor megszületett egy muszlim többségű új nemzetállam, Pakisztán. Csakhogy Pakisztánt ekkor a vitatott hovatartozású, de indiai kézen maradt Kasmír V alakban kettéválasztotta, aminek következtében létrejött egy két részre szakadt ország, Nyugat- és Kelet-Pakisztán, amely két országrész nem rendelkezett közös határral, sőt nagyjából egy 2000 km szélességű, indiai terület választotta el őket egymástól. 1947 nyarán az országhatárok átrendezése miatt hozzávetőleg 12 millió ember hagyta el otthonát, közülük vándorlásuk során közel 2 millióan életüket veszítették, mielőtt megérkeztek volna új rendeltetési helyükre. Évtizedekkel később, 1971-ben Kelet-Pakisztánt, Banglades néven, a nemzetközi hatalmak új államként ismerték el, ami újabb 1 millió ember tömeges migrációját eredményezte.

Alább a migráció e három állomásából származó trauma irodalmi megnyilvánulásait vizsgálom. Elsősorban az a kérdés foglalkoztat, miként maradnak életben és öröklődnek tovább az ősi indiai civilizáció elemei egy kvázi idegen nyelven, továbbá hogy az otthonát elhagyni kényszerült népcsoport hogyan fedezi fel a diaszpóra navigációs útvonalait. Érdeklődésem a nyugati világgal történő kapcsolatteremtés felé irányul, a kultúrák közötti kapcsolatokban és a kulturális megosztottság következményeként bekövetkező traumákban rejlik, ezért nem fordítok figyelmet az Indiából egy másik harmadik világbeli térségbe elszármazott írók, fidszi-szigeteki, karibi vagy kelet-afrikai szerzők irodalmára, az egyetlen M. G. Vassanji kivételével, aki Kelet-Afrikából később Torontóba költözött, tehát ekként a nyugati világ írójaként kezelhető. A Nyugattal létesült interkulturális kapcsolaton belül egyirányú mozgást vizsgálok: a nyugatra költözött, telepített, költöztetett indiai szerzők mozgását, és figyelmen kívül hagyom azokat az írókat, mint Ruth Praver Jhabvala vagy Vikram Seth, akik a nyugati világban nőttek fel, és csak felnőtt korukban telepedtek le Indiában, ahogy az olyan regényekkel sem foglalkozom pillanatnyilag, mint Anita Desai *Baumgartner's Bombay* című regénye, amely például egy Indiában élő német főszereplőről szól. A diaszpórában írt, de indiai helyszínű regények szintén kutatásom hatókörén kívülre esnek. Mindezen megszorítások és szűkítések után egy viszonylag kor-

látozott szövegegyütteshez jutunk, amely remélhetőleg átláthatóvá teszi a vizsgált területet.

Nirad Chaudhuri az anglo-indiai írók idősebb generációjához tartozik. Egész életében az európai művészet és történelem foglalkoztatta, így önéletrajzi írása is, *A Passage to England* (1966), mely E. M. Forster regényének (*A Passage to India*) címére rimel, elsősorban egy történész beszámolója. Ötvenhét éves korában, 1955-ben életében először hagyja el Indiát, hogy a British Council jóvoltából hat hetet Angliában töltsön. Az egykori gyarmatosítók iránt érzett hálája túlságosan egyértelműen megmutatkozik munkájában. A tájról megjegyzi: „Az angol szépirodalom a legjobb útmutatás a külföldiek számára, ha Anglia földrajzát szeretnék megismerni, hisz pontosabban jeleníti meg a környezetet, ökológiai értelemben hitelesebb, mint bármely más irodalom, amit olvastam.”³ (15.) Szabadon barangolva vagy idegenvezető segítségével járja az angol vidéket, beleszeret a vidéki kastélyokba, és megtagadja saját, öröklött kulturális háttérét: „Még én is, egy hindu, aki egész életemet a legprimitívebb környezetben éltem, úgy éreztem, hogy tökéletes otthonra lennék”, ha egy ilyen kastélyban lakhatnék. (155) Az ilyen állítások áthatják Chaudhuri munkáját, véleménye elfogult és angломán: a saját kultúráját mélyen megveti. Angliában keresztülnéz saját honfitársain, se ott, sem visszatérve Indiába, soha nem írt egy jó szót a szubkontinensről. Bernard Levin az egekig magasztalja Chaudhuri könyvét: „Ez az izgalmas, lebilincselő könyv egy olyan intellektus írása, aki bármilyen társadalomban és körülmények között kiemelkedő lenne. Készítetést érzek rá, hogy a szerzőt a vállamon hordozzam dicsőségesen” (méltatás a borítólapon).

Nirad Chaudhuri kortársa Raja Rao. 1960-ban megjelent regénye, *The Serpent and the Rope* (A kígyó és a kötél), kiemelkedik a diaszpórában ekkoriban született művek közül. A kritika „igazi indiai regényként üdvözölte. Kevés regény fejezi ki az indiai érzékenységet hasonló hitelességgel és erővel.”⁴ C.D. Narasimhaiah „a legjobb indiai regényként” tartja számon.⁵ Rao 1938-ban írt első regénye (*Kanthapura*) előszavában arról panaszkodik, hogy nehézkes angol nyelven a nyugati gondolkodás számára idegen gondolatok közlése. „Egy olyan nyelven vagyok kénytelen közvetíteni szellemiséget, amely nem a sajátom. Gondolataim mélyebb árnyalatait kell átadnom, de ezek az idegen nyelven hiányosnak tűnhetnek.”⁶ (vii) Minden nehézség ellenére Rao első regényében egyedülállóan érzékletes képet fest egy apró indiai falu mikrokozmoszvilágáról. *A Serpent and the Rope* című későbbi mű egy még összetettebb kihívásnak tesz eleget: ütközteti a keleti és a nyugati gondolkodásmódot. Denis de Rougemont a regény értékelése kapcsán kijelenti: „Egy nyelv irodalmában sem ismerek olyan művet, amely Kelet és Nyugat elkülönböződését gyengédebben de egyúttal pontosabban szemléltetné” (borító hátlap).

A történet főhőse Ramaswamy, egy fiatal, dél-indiai brahmin. Az albigens eretnekséget kutató franciaországi ösztöndíjasként megismeri és feleségül veszi a francia történelem professzorát, Madeleine-t. Gyermeük születik, aki közvetlenül a születése után meghal, ezután a házaspár fokozatosan elidegenedik egymástól, ez később váláshoz vezet, és Rama Indiába történő visszatérését eredményezi. Szellemi vezető, egy guru keresésére indul. Ramaswamy története és a szerző életrajza között nyilvánvaló párhuzamokra lelhetünk. Raja Rao ősi brahmin családba született Mysore-ban, 1928-ban kutatói ösztöndíjat nyert a montpellier-i egyetemre és a Sorbonne-ra. Feleségül vett egy fiatal francia lányt, aki később a

francia irodalom professzora lett, de házasságuk felbomlott. Kapcsolatuk azután romlott meg, hogy Rao Mahatma Gandhi ásrámában tett látogatást 1930-ban. E látogatás hatására Rao saját tanító guru felkeresésébe kezdett „India-szerte, míg nem 1943-ban találkozott Atmananda Gurukkal Trivandrumban.”⁸ akit mesterének fogadott el.

A *Serpent and the Rope* cselekményének pusztá felidézése nem világíthatja meg kellően azt az összetett, gyakran rejtélyes témát, amelyet Rao körüljár. Regénye nem hagyományos regény: naplóbejegyzések, meditatív monológok és filozofikus erudíció keveréke, gondolatai nyugati és keleti hagyományokra egyaránt támaszkodnak. Aligha lehet tömören szavakba önteni a hatást, ahogy a regény a két világ közötti különbséget érzékelteti. Minden kritikai észrevétel esetleges ahhoz képest, ahogy Rao a két egymástól elütő gondolkodásmódot láttatja olvasóival. Érvéle szerint indiainak lenni eleve immateriális, Nyugatról kölcsönözött fogalmakkal nem megragadható. Maga Rao otthon van mind a nyugati, mind az indiai filozófia területén: 1965-től a Texasi Egyetemen dolgozott a filozófia professzoraként. Indiát, jobb híján, a nyugati gondolkodással ellentétbe állítva igyekszik meghatározni. „Csak kétféle hozzáállás lehet az élethez. Vagy úgy gondoljuk, hogy létezik a világ, és így: mi magunk is. Vagy úgy gondoljuk, hogy léteünk, tehát a környező világ is. Nincs kompromisszum. Ha valóban létezem, akkor a világ én vagyok. Ez azt is jelenti, hogy nem az vagy, amit gondolsz és érzel, tehát személy. Ám ha a világ valóság, akkor a személy tárgyi szempontból létezik, ez is vállalható kijelentés. Az első a védikus álláspont, a második a marxista. A kettő összeegyeztethetetlen.” (333.)

Rama megpróbálja elmagyarázni Madeleine-nak, aki buddhista hitre tért, mit jelent indiainak lenni:

„– Mi választ el minket, Rama?

– India.

– India? De hisz buddhista lettem.

– Ezért hagyta el a buddhizmus Indiát. India kérlelhetetlen (*impitoyable*).

– Pedig áttérhetünk a buddhista hitre.

– Igen, és keresztény vagy muzulmán is lehetsz.

– És?

– Soha nem veheted fel a hindu hitet.

– Úgy érted, hogy brahminnak csak születni lehet?

– Vagyis indiainak – tettem hozzá magyarázatként.

– Eszerint, Rama, a te Indiád térben és időben létezik?

– Nem. Az idővel és a térrel érintkező, de bárhol és mindenütt megtalálható. Térre és időre merőleges, mondhatni, és minden pontban jelen van. Megértenél, ha azt mondanám: A szerelem nem érzés? Azt mondanád, idegen, mégis az egész lényemet átjáró állapot. Értsd meg, minden egyesül, a gondolatok és az észlelések az ismeretben olvadnak össze. A ismeret az, ami által valami megismerhető, nem látás vagy hallás által. Ez India. *Jnaman* India. Indiának, ismétlem, nincs története. A történelem, ha van ilyen, az emberi őszinteség elfogadása. De az igazság meghaladja az őszinteséget; az igazság az őszinteségben és a bizonytalanságban van, ugyanakkor mindkettőn túl. És ez ismét India.” (331–332.)

Rama gondolatmenete zavarba ejti Madeleine-t. Az érvelés logikai levezetése a nyugati gondolkodás kifejezéseivel bizonytalan. Amennyit barátai Rama érveléséből megértenek, az pusztán annyi, amennyi a nyugati kifejezések eszköztárával értelmezhető. Ami azon túl van, a misztikum homályába vész.

Rama az egész regény folyamán az igazság meghatározására törekszik. Egy alkalommal megpróbálja elmagyarázni minden létezés lényegét, de következtetéseit hallgatói nem értik pontosan:

„– Az érzékelésnek be kell fejeznie funkcióját az ismeret megszületése előtt. Az Ismeretben nincs jelen tárgy. Ha mégis, ki az, aki az ismeretre szert tesz? Azt mondhatnád: én, a személy. De honnan ismerem a személyt, aki vagyok?

– Az Ismereten keresztül – mondta Madeleine.

– Tehát az ismeretnek tudomása van az énről a tudáson keresztül, ami azt jelenti, hogy az Ismeret az én. Ezért van az, hogy nem a cukor édes, hanem az édesség édes, vagy Georges nem ember, hanem az Ember: Georges. Georges minden embert Georges-ban ismer – folytattam. – A Georges-ság csak Georges ismerete. Georges embereket lát, sok embert, és azt mondja, itt az Ember. Ez absztrakció. De Georges nem az Embert látta, hanem embereket.

– Akkor mi az Ember-ség? – vetette közbe valaki.

– Az Ember-ség ugyanúgy tér el az embertől, ahogy a Georges-ság Georges-tól? – kérdeztem vissza.

Hosszú ideig gondolkodott és azt mondta: – Természetesen.

– Akkor tehát miként határozható meg Georges? Georges az Ember. Tehát Georges nem Georges; Georges Ember. És az Ember egyszerűen Ember: alapelv, az Igazság. Tehát Georges az Igazság.” (112–113.)

Barátait lenyűgözi az érvelés, de Rama érzi, hogy nem az általa vázolt logika mentén haladnak. Arisztotelész szillogizmusától eltérően saját érvelési módját az „indiai logika Nyqya rendszerének” nevezi. (201.) Nem lehetséges dedukció. „Kérdem én, ha az elme ugyanúgy anyag, mint a föld, miként nyerhet ismeretet a föld létezéséről? A víznek nincs ismerete a víz létezését illetően. A víznek semminek a létezéséről nincs ismerete. A víz: csak víz. Valami, ami létezik. És mivel létezése ennek a valaminek a lényege, akkor csak annyit mondhatunk, hogy a lét létezik.” (202.)

A barátok és Rama között feszülő alapvető nézetkülönbség azt eredményezi, hogy Rama fokozatosan távolodik és elidegenedik nyugati barátaitól, jöllehet továbbra is tiszteletben tartják egymást. Francia feleségétől történő elidegenedését ellenpontozza az egyre erősödő barátság, majd szerelem Rama és Savithri, egy Cambridge-ben tanuló indiai lány között, akinek a házasságában Rama közvetített a szülők között. A fiatal arisztokrácia könnyelmű életmódjában Rama eleve kívülálló:

„– Rama nem ... – Catherine elgondolkodott, mi a megfelelő kifejezés.

– Közülünk való? – suttogta Georges. Ezen mindenki elmosolyodott.

– Nem úgy értem, de indiai – bökte ki Catherine meggyőződéssel.” (343.)

Ugyanakkor Rama a diaszpórában élő indiaiakkal sem tud azonosulni: „A honfitársaim külföldön elrémisztenek.” (191.) Egy védikus bölcsesség párhuzamával („Aki látja, nem mondhatja ki. Aki kimondja, soha nem látta.” – 349.) azt sugallja, hogy csak a diaszpórában élve tapasztalható meg igazán, mit is jelent indiainak lenni: „A bostoni brahmin, Ananda Coomaraswamy igazabb ortodox indiai, mint az Indiai Nemzeti Kongresszus némelyik öreg elnöke. Indiát soha nem a politikusaink és a közgazdász professzorok jelenítik meg, hanem a diaszpórában élők, akik csak emlékeik segítségével közvetítik Indiát; túl a történelmen, a hagyomány – az Igazság. Bárki megragadhatja India földrajzát, geopolitikai vonásait; nem számít. De Coomaraswamy India-képet ki veheti el?” (352.)

E szemszögből Rama örök vándorlónak tekinti magát, mert „India nem olyan ország, mint Franciaország, vagy Anglia; India egy gondolat, metafizikai képlet. Miért is térnék vissza, gondoltam; száműzetésben születtem, és maradhatok távol Indiától. Indiát magammal viszem, bárhová kerülök is.” Ugyanakkor eldönti, „visszamegyek Indiába, mert India volt a lélegzetem, egyetlen édességem, szelíd és bölcs; az anyám volt ő”. (376.)

Ramaswamy folyamatosan újraértékeli az igazság és a szeretet fogalmát. Az indiai ember számára a szeretet kizárólag nyugati érzelmenek tűnik. „Mivel Európában éltem, francia feleség mellett, társaim számára úgy tűnt, különleges kiváltságot nyertem, megértem a szerelmet.” (30.) A húga, Saroja „azt kívánta, hogy európai nő lehessen, mert úgy majd képes lesz szerelembe esni”. (257.)

Ráma megkísérli megfogalmazni az igazság több definícióját: „Az igazság a létezés ténye. Vagyis az igazság a tény lényege; és az igazság és a létezés ugyanaz” (170.), míg másutt: „Az igazság az egyetlen szubsztancia, amelyet India kínálhat; az igazság metafizikai és nem erkölcsi.” (350.) A keresztény doktrína szeretetfogalmával igyekszik összhangba hozni Savithri gondolkodását: „Örüljetekek mások örömeinek. Ez az igazság: a szerelem örül a másik örömeinek.” (364.) Ami saját magát illeti, házasságának felbomlása után, és amikor úgy dönt, visszatér Indiába, hogy lelki vezetőjét kövesse, csak egyetlen igazságot ismer el. „Az igazság valóban Ő, a Guru. De mégsem, Ő meghalad minden definíciót. Ő létezik és te nem” (405.), jelenti ki Ramaswamy egy ön-megszólító, meditatív monológban.

Amennyire nehézkes Rama számára megérteni saját másságát, Rao részéről megjeleníteni Kelet és Nyugat alapvető különbségeit, ugyanolyan nehéz egyértelműen eldönteni, hogy a szerző törekvése sikerrel jár-e. A regény egyik jellemzője az ábrázolás megfoghatatlansága: a képlékenyséig illuzórikus szöveg nem kínálja tálcán az írás mechanizmusának útjelzőit. Az indiai diaszpóra irodalmán belül Raja Rao sajátosan egyéni hang. Talán nem véletlen, hogy William Walsh kijelenti: „Rao prózáíróként is metafizikus költő.”⁹

A Narayan, Raja Rao, Mulk Raj Anand fémjelezte idősebb generáció és az 1980-as évek után jelentkező kortárs szerzők közötti átmenet Kamala Markandaya. *Nectar in a Sieve* (Szűrt nektár) című regényével nemzetközi elismerést aratott, ám a diaszpórában élő indiaiak sorsát a *Nowhere Man* (A seholsincs ember) című, 1972-es regény közvetlenebbül ábrázolja.

A regényben megrajzolt családi portré egy Londonban élő első generációs indiai házaspárt mutat: a feleség „gyakorlati gondolkodású nő; felismeri az angol szokások előnyeit a rendezetlen indiai szokásokkal szemben, így nem habozik feláldozni saját kulturáját a külföldiért”¹⁰ (20.), míg „a férj, Srinivas idős korára megvallja orvosának, hogy hiába töltött immár ötvenöt évet Angliában, szemben a csupán húszesztendősi indiai időszzakkal, a korai évek mélyebben élnek a lelkében, és az emlékek megingathatlanul kísértik”. (6.) Mindazonáltal mind a ketten reménykednek benne, hogy a jövőben valahogy visszatérhetnek Indiába. „Ameddig mozgásképesek, álmodozott Srinivas, a lehetőség fennáll, hogy visszatérjenek Indiába, ahonnan az események a nagyvilágba száműzték őket.” (21.) A feleség még halálos betegen is, az utolsó napjaiban is reménykedik a visszatérésben. „Ha jobban leszek, mondta a férjének, vissza kell térnünk a hazánkba. Most, hogy India felszabadult, nincs rá ok, miért ne tennénk. Semmi sem köt ide minket, tette hozzá fájdalmasan.” (38.) A regény legmeghatóbb pillanata, amikor Srinivas felesége hamvait szertartásszerűen a Temze vízébe szórja, és kiüríti „az asszony szantálfa dobozát, amelyben Indiából hozott ma-

réknyi földet őriztetett és a hajolaj palackot, amely még félig volt a Gangesz vízével.” (40.)

„Két, Angliában született gyermekük, akik keresztény iskolába jártak, tízéves korukig lelkesen követték a keresztény tanítást, olyannyira, hogy vasárnap még a kisujjukat se mozdították. Tízéves koruk után, hasonlóan sok kortársukhoz, ugyanilyen lekes pogányokká váltak.” (19.) Látszatra a család sikeresen asszimilálódik a befogadó ország kultúrájába: a két fiú a második világháborúban harcol, a brit hadseregben szolgál, a fiatalabb életét veszti a harcokban, az idősebb testvér, Laxman, a háború után egy angol lányt vesz feleségül, és az új család jó-módban él Plymouthban. Laxman arisztokratikus mentalitását semmi sem rendíti meg mindaddig, amíg a regény vége felé rasszista provokációk részesévé nem válik Londonban. Apja háza előtt ácsorog, amikor egy járókelő megjegyzéseket tesz az indiaiak háborúban való részvételéről. Laxman visszavág: „Több mint kétmillió indiai vett részt a háborúban, pedig Nagy-Britanniát érte fenyegetés, nem Indiát. Jómagam is.” (274.) „Ez a hála azért, amit tettünk értetek. Többmillió kártérítést nyújtottunk Indiának”, válaszol a provokátor. „Hitel formájában, helyesbít Laxman, a bruttó hazai termék egy százalékát. Olyan kamatra, amit még az utcai uzorás is szégyellne. És az angolok százszor annyit vettek el egykor Indiától.” (274.)

Srinivas a regény ezen pontjáig már több megrázkódtatást elszenvedett. Elvesztette feleségét, fiatalabb fiát a háborúban mentőautót vezetve érte végzetes kimenetelű baleset, és idősebb fia utóbb messze került tőle. Úgy érzi, nincs már hova mennie: ötven éve él Londonban, Indiába nincs visszaút, és nem eresztett gyökeret Nagy-Britanniában. Úgy érzi, „sehova se tartozó ember lett belőle, aki egy nem létező várost keres”. (174.) Paradox módon, minél régebb óta tartózkodik Londonban, a társadalom annál inkább elutasítja őt. Közvetlen szomszédságában a fiatalok részt vesznek a rasszista zavargásokban, Srinivast is zaklatják, sőt megkínózzák. A szomszédban lakó Fred, vehemens rasszista, egy alkalommal lámpaoszlophoz köti Srinivast, és forró kátránnyal önti le. Srinivas túléli a támadást, ám a gyógyulást követően nem fedi fel Fred anyja előtt, hogy tudja, ki volt a támadó. Fred újabb könyörtelen támadást eszel ki az idős férfi ellen: tüzet gyújt Srinivas házában, ám saját csapdájába esik, az alagsorban reked, és életét veszti. A tetőterre menekülő Srinivast kimentik, de ez a második támadás számára is végzetesnek bizonyul.

A regény szomorú végjátéka, úgy tűnik, a történet egészére átfogóan pesszimista színt vetít. Nagy-Britanniában az első generációs indiaiak örök életükre megvetett külföldiek maradnak, és nincs más otthon, ahova visszatérhetnének. Markandaya regénye olyan emberek sorsát mutatja, akik elvesztették a visszaút lehetőségét Indiába, és nem képesek, bármennyire igyekeznek is, beilleszkedni a brit társadalomba, mert az gyakran ellenségként kezeli őket.

A regény stílusa kifinomult, érzékletes és magával ragadó. A főszereplő, Srinivas, kereken megformált, kedves, bölcs öregember. William Walsh megállapítja, hogy „a regény ereje a személyek kapcsolatának finom elemzésében rejlik, különösen amikor egy-egy szereplő határozott öntudatra ébred, felismeri saját problémáit”.¹¹ Ennek némileg ellentmond, hogy csupán Srinivas jelleme részletezett, a többiek jellegtelen mellékszereplők maradnak, és sokan, például a szomszéd Fred, szintelen vagy fekete-fehér jellemek, regénybeli motivációjuk megalapozatlan, nem könnyen igazolható, hiteltelen. William Walsh rámutat: „Kamala Markandaya hiányossága a környezet olyan szintű ábrázolása, amely

ugyanolyan lenyűgözően valóságos és rokonszenves, mint központi szereplői.”¹² Egy Srinivashoz hasonló, létmódjából, kultúrájából kimozdított, vereségre ítélt karaktert Al-e Ahmad így jellemez *Plagued by the West* (Nyugati pestis) című írásában: „A Nyugat sújtotta embernek nincs személyisége. Olyan lény, aki nem rendelkezik eredetiséggel. Otthona, beszéde, modora, teljes lénye: színtelen; mindent és mindenkit utánoz. Ugyanakkor nem is kozmopolita. Soha! Inkább seholsincs ember, nincs otthon a világban. Személyiségek ötvözete, de egyéniség nélkül és a személyiség specifikuma nélkül.”¹³

■ JEGYZETEK

1. Robert McCrum, William Cran et al. with Robert MacNeil (dirs.): *The Story of English*. BBC, 1986.
2. Salman Rushdie (ed.): *The Vintage Book of Indian Writing 1947-1997*. Vintage, London, 1997. X.
3. Hivatkozott kiadás itt és a továbbiakban: Nirad C. Chaudhuri: *A Passage to England*. Macmillan, London, 1966.
4. Shyamala A. Narayan: *Ramaswamy's Erudition: A Note on Raja Rao's The Serpent and the Rope*. *Ariel* 1983. IV. 6.
5. William Walsh: *Commonwealth Literature*. Oxford University Press, London, 1973. 10. (A továbbiakban Walsh 1973.)
6. Hivatkozott kiadás itt és a továbbiakban Raja Rao: *Kanthapura*. New Directions, New York, 1967.
7. Hivatkozott kiadás itt és a továbbiakban Raja Rao: *The Serpent and the Rope*. Delhi: Orient Paperbacks, 1968.
8. Shyamala A. Narayan: *Raja Rao*. In: Eugene Benson, L.W. Conolly (eds.): *Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English*. Routledge, London, 1994.
9. Walsh 1973. 10.
10. Kamala Markandaya: *The Nowhere Man*. Day Publishing, New York, 1972.
11. Walsh 1973. 19.
12. Uo. 20.
13. Jalal Al-e Ahmad: *Plagued by the West*. Trans. Paul Sprachman. Caravan Books, New York, 1982. 70.



VÁRALLYAY GYULA

SKORPIÓ

■ Kimerülten érkeztek Dacca repülőterére kora délután. Előző nap este óta úton voltak Beirútból, éjszaka át kellett szállniuk Abu Dhabiban, de sokat kellett várni a Brit Légitársaság csatlakozására. Ott sem volt még akkoriban légkondi a váróteremben, így mozdulatlanul ülve is csurgott róluk az izzadság, feszengtek, ke-resték helyüket, hűsítésre ivóvizet találtak, s közben elmerengtek azon, vajon milyen lehet a muzulmán Kelet-Pakisztán, mely hat évvel később Bangladesh néven lett független.

Ázsiában és muzulmán országban soha nem jártak. A férj fél évre leszerződött egy nagy amerikai mérnöki konzultáns irodával San Diegóban, egy új autótúr burkolatának megtervezésére, Daccától a Gangesz folyó partjáig. Felesége ugyan sokat repült mint légiutas-kísérő a braziliai Varig légitársasággal, de csupán Amerikába és Európába jutott el. Itt ismeretlen terepen landoltak mindketten.

A monszun szél és esőzés előtti, párás forróság fogadta őket a helyi repülőtér primitív, kis terminálépületében. Ezt még a britek építhették a második világháború előtt. Az olykor elhúzódó várakozást a monszunra magas légnyomás, kíméletlen fejfájások, vérnyomásproblémák és feszült idegesség jellemezik. Ilyenkor minden még lassúbb, az emberek a szokottnál is türelmetlenebbek, deprimáltak. Ahogy az utasok kiszálltak a gépből, mindenki nyomult, tolakodott a mellette levő elé, mintha valami rájuk zúduló életveszély elől menekülnének, pedig csupán útleveleiket akarták ellenőriztetni, hogy csomagjaikhoz jussanak. Az útlevélezés igen lassú volt, a határőr vízumuk mellé komótosan nyomta oda a pecsétet, és tintával írta be érkezésük dátumát: 1965. június 19. Megkönnyebbülték, amikor rájuk került a sor. Lassan ellepték az utasok a következő nagy termet is, de hiába tolakodtak, csomagjuk még sehol. Különösen idegtépő a várakozás, mikor negyedórák óráknak tűnnek, s a csepegő izzadság még jobban feszíti a hangulatot. Körös-körül a váróban minden piszkos, a falak itt-ott szinte feketék lettek mosatlan kezektől, ragacsos életmaradéktól, és a tömegek által rágcstalt, bételdióból készített nyálas stimulánstól.

Végül rongyosan öltözött hordárok jelentek meg, cipelték a csomagokat. Az összevisszaságban hosszan keresgélve megtalálták mind a négyet, amit hoztak hat hónapra.

A vámós öt példányban adott egy három oldalas ívet, amit ki kellett tölteni mindkettőjüknek. Indigópapír nem volt, a papír hozzáragadt izzadt karjukhoz, amint skrupulózusan hozzáláttak a feladathoz. Nem tudták elképzelni, hogy a nyirkos lapokat hetek-hónapok után, mikor már egymáshoz ragadnak az irattárban, bárki valaha is keresné vagy megtalálná. Még akkor sem, ha szükség lenne rá – különösen akkor nem. Aztán látták, nem lesz a vámosnak ideje mindenki papírját leellenőrizni. Ezért felgyorsították az iramot és összezsápták az egészet, mindent átadtak, így közel egy órán belül megkapták csomagjaikat, de az ívek két példányát is visszakapták: „Ezek az önök irattárába tartoznak”, szölt nyájasan a vámós. Majdnem magpukkadtak a dühtől.

Útban a nyugatiak számára egyetlen elfogadható szálló, a Shabag Hotel felé, a férj még egyszer visszagondolt a brit főmérnök eligazítására San Diegóban. Érkezésük körülményei mindenben megerősítették a főmérnök intelmeit. Egyik figyelmeltetése a Shabag Hotelről szinte mindent összefoglal: mondta, ő mindig a legfelső emeleten kér szobát, mert az utolsó emelet egy háború utáni ráépítés, ezért a fürdőszobák ott tisztábbak. Magát dorgálta a férj ezek után, hogyan lehettek meg a sötét, csillogóan piszkos falak a reptéri váróban, hiszen a daccai reptér kevés nemzetközi forgalmat bonyolított le, az utasok zöme pedig bengáli és pakisztáni volt.

Be a városba az Airport Road vezetett, melynek mindkét oldalán hajléktalan emberek éltek. Csecsemőkkel, gyerekekkel, kacatokkal, tető nélkül a fejük felett, ijesztő körülmények között, nyomorúságos szegénységben, ahol szinte az élet minden mozzanatát megélték, olykor anyák szültek a szabad ég alatt, agg férfiak és nők elhaltak, mások dulakodtak, hogy ennivalóhoz jussanak – ahogy itt az élet rendje zajlott évezredek óta. A túlélők acéllá keményedtek a harcban. Mikor beindul a monszun, a legtöbb hajléktalan elmenekül, ha tud, valahol meghúzódik. Vízfüggöny ömlik alá, miután megjött a szezon, gyakran olyan sűrű a felhőszakadás, hogy az autók leállnak, mert a sofőr egy méterre sem lát – akár mint erős éjszakai ködben egy igen magas szoroson a svájci havasokban.

Szolgálati autójával körözve a városban, több helyen találtak hasonló, bár sehol sem olyan drámai körülményeket, mint az Airport Roadon. Amerre mentek, főleg ottlétük elején, európai szemmel szinte mindenütt megrázó élményekkel szembesültek. Lassan megértették, miért ismeretlen errefelé a mosoly, általános a keserűség, gyűlölet és irigység a mindennapos élet-halál harc közepette. A betegség, járvány és időjárás sújtotta vidéken a túlélés a cél. Olyan sok áldozat hullt el, hogy megszokták: igen alacsony az emberi élet értéke errefelé.

Közben a szállodában kellett maradniuk, amíg rá nem találtak egy német mérnök berendezett kertes házára, személyzettel együtt. Dhanmondi akkoriban még a legmodernebb városrész volt, a külföldiek kedvelt lakhelye, ahonnan a Siemens mérnöke éppen három hónapos otthoni vakációra indult. Nishan, a szakács volt a főnök, egy takarító, kertész, portás, éjjeliőr és besegítő mindenek voltak beosztottjai. Ők minden tennivalót elláttak a házban, a bevásárlás, étkezés és takarítás, valamint a kertben, a gyomtalanítás és virágok ápolása terén. A hallatlan sok szúnyog, pók és rovar miatt az akkor még közhasználatú méreggel, a DDT-vel bespriccellték a hálószobát minden este.

Amint beköltöztek Dhanmondiba, vacsora előtt a ház lapos tetején feleségével várták a monszunt. Sörrel vagy whiskyvel, mert az enyhítette a fejfájást, a feszítő és szorongó közérzetet.

Az óvárosban voltak elegánsabb ékszerüzletek is, ahova gyöngyhalászok hoztak rózsaszínű gyöngyöket, ami itteni specialitás, igen mélyről, búvárruházat nélkül, tüdejük és életük kockáztatásával tudják csak felhozni. Jó piaca volt ennek a ritka gyöngynek, különösen, ha garantáltan valódi volt, a tenger mélyéről. Kicsit odébb, az óváros mögött volt az európai temető. Figyelmes látogatók rögtön észrevették, a sírköveken a születés, gyarmati földre való érkezés és halálozás három dátuma volt bevéve – és az időkülönbség a két utóbbi között mindig sokkal rövidebb volt, mint az első és második között. Pusztító trópusi betegségek és járványok az angol gyarmatvilágban erős indíttatást adtak a brit orvostudománynak a sikeres gyógyításra. Így lett idővel világhírű a London School of

Higiene and Tropical Medicine Egyetem – Londonban egy kőhajításnyira a British Library mögött.

Külföldiek is bejártak a városba, munka után. Nagyobb üzletekben keresték a szindús selymet vagy finom pamutanyagot, hogy varrónőkkel szárít csináltassanak maguknak a nők, ami nem csak elegáns női ruházat, de csupán a fejet és alsó kart hagyja szabadon, ami egy muzulmán országban előnyös.

Amint kiléptek a járdára, vigyázni kellett, mert mindenféle beteg, leprás ember nyúlkaft feléjük, könyörögve alamizsnáért, amit errefelé bakshisnak hívnak. Gyakran megnyomorított gyerekek is szaladgáltak, s bakshist kunyeráltak, rángatni próbálták a külföldiek nadrágját, hiszen pénzt kellett hazavinniök. Újnan érkezett európai még adott egy-két rúpiát, de hamarosan le kellett gyűrnie belső mardosását, és semmit nem adni koldusok százainak, akik mindenütt megkörnyékezték a külföldieket.

Viszont még ebben a deprimáló légkörben is voltak megható, boldogító élmények. Itt-ott megjelent egy rosszul táplált sovány gyermek, akinek nagy kerek sötét szemei vágyakozón keresték az életet, a reményt, és a vonzódást valami jobb, emberibb és boldogítóbb után, valószínűleg azt az emberi szeretetet, amit soha meg sem éltek. Hiszen errefelé a gyermek nem áldás volt, már a legfiatalabb kortól dolgoztatták és használták őket, vagy testi megnyomorítás lett a sorsuk, hogy járjanak kéregetni. De mégis akadtak nagy, kerek, sötét szemű gyerekek, akikből gyakran előjött a lappangó, nemes emberi jóság, a gyerekkor életszeretete, a játékok iránti vágyakozás – szinte szembeszállva az elcsüggesztő, levert étellel, ami körülvette őket.

Ezeknek a gyerekeknek a szemei melegen kacsintottak ki, szépséget sugároztak – bár azt csak valami különleges hullámhosszon lehetett észlelni, amire sokan nem voltak alkalmasak, a külföldiek között sem.

Szépség rejlett persze az egzotikus trópusi természetben is, az állatvilág és növényzet élénk, színes sugárzásaiban, ahol emberi szegénység és nyomor nem csúfítja a látványt.

Gyakran ki kellett szállnia a felújítandó autót végére, a Gangesz partján, Ariccha falu mellett. Lenyűgöző volt a természet elemi ereje a monszun áradása idején. Egy héttel később, mikor visszajöttek, már nem volt sehohol a parton az a homokemelkedés, ahol hűsítőket árultak egy bódéból. A feldagadt Gangesz vize mindent elsodort, a part már nyolc-tíz méterrel beljebb volt. Megrendítő látvány kellett legyen egy magyar számára, aki valószínűleg a tengert se látta életében. Elgondolkodott, vajon az itteni körülmények között létrejöhetett volna-e a mediterrán klímában kialakult görög-római kultúra – az európai civilizáció bölcsője, vagy annak egy ázsiai megfelelője. Úgy tűnt neki, erre inkább biztonságosabb vidékeken volt lehetőség Ázsiában.

A közel két órás Dacca-Aricha úton volt ideje elbeszélgetni a laboratórium vezetőjével, a sofőrjével. Sok mindent tudott meg tőle, ami viszont valóban megrázó volt, amint látta, hogy az úton a sofőr lelassított, egyik oldalról a másikra kacsaringózott, mert a jeppel megpróbált elgázolni egy kóbor kutyát. Az elsőt nem, de a másodikat már sikerült elkapnia, és meglepéssel, vigyorogva nyugtázta sikerét.

San Diegóból jött felügyeletre a brit főmérnök, különösen érdekelte az útburkolat tervezése. Sokat dolgoztak együtt a főmérnökkel, kimentek Arichába is, átvették az agyagból igen magas hővel hirtelen üvegesített zúzalék próba-égetése-

inek eredményeit is. Minden rendben haladt, így esténként az iroda több mérnökével és feleségeikkel együtt vacsoráztak, söröztek, majd whiskyt ittak egyikük házában. Sok minden terítékre került.

Valaki mesélte, hogy Dr. Hawkinst, a brit orvost, aki már harmincöt éve itt élt, mindenki ismerte, még a helybéliek is, akik közül sokat ingyenesen kezelte. Dhanmondiban lakott, egy éjszaka spiccesen hajtott haza, és becsúszott egy árokba. Rögtön megjelent egy-két ember, akik ismerték, és elkezdtek segíteni, hogy kihúzzák. Pár percen belül, az éj közepén, emberek tucatjai jelentek meg, a nekivadult tömeg meg akarta lincselni az orvost, végül dulakodás lett a kelet-pakisztániak között, hogy megmentsék.

Tudott dolog volt, a mérnököt és nejét is előkészítették az irodában, hogy ha baleset történik, a tömeg lincsel. A helyszínről azonnal el kell menekülni, még akkor is, ha valakit elgázoltak. Majd az irodából elkísérik őket a rendőrségre, ahol elfogadják a baleset későbbi bejelentését. Az utak két oldalán gyalogosok tömege közlekedett, és igen gyakori volt, hogy valaki hirtelen átszaladt az úton. Még egy lassan vezető autó sem tudott időben fékezni. Nagy volt egy baleset kockázata, még gyorsan sem kellett hajtani.

Sok értékes megfigyelése volt a daccai életről a feleségeknek. Neje arról beszélt, szembeötlő, hogy errefelé az emberi élet igazán nem ér sokat, pedig még Európa gyilkos századát is pozitívabban értékelte André Malraux pesszimizmusa: „Egy élet nem ér semmit, de semmi nem ér annyit, mint egy élet...”

Szóba került, hogy a magas hőfokon elért üvegesítésre felvett mérnök magyar volt, az 1956-os forradalom után menekült Nyugatra és került Amerikába. Fellevenítettek több korabeli történetet, hiszen akkoriban európaiak és amerikaiak még emlékeztek 1956-ra. Majd a főmérnök kezdett mesélni a világháború alatt, fiatal angol tisztként, Bengálban átélt élményeiről, ahol 1943-ban éhínség volt és közel hárommillió ember pusztult el. Calcuttában kezdte szolgálatát, ahol egy este a vasúti pályaudvaron járt, ahol egész tömeg csont-és-bőr embert látott a peronokon, az állomásépület körül, megrázó állapotban. Bement az állomásfőnök irodájába, és szinte felelősségre vonva kérdezte, mit tudna tenni, hogy segítsen ezeken a szerencsétlen embereken. A bengáli vasutas kimért, rideg hangon magyarázta a fiatal tisztnek, hogy semmit sem akar tenni, neki csak egy feladata maradt, és pedig az, hogy időnként nézzék meg őket, mert akik meghaltak, azokat kötelességük elszállíttatni az állomás területéről. Accha, hát így, fiatalúr, fejezte be cinikus hangon az állomásfőnök.

Több mint húsz év távlatából már látta, ez volt bengáli szolgálata „tűzkereszt-sége”, ugyan később is szembesültek úton-útfélen a sors kegyetlen és értelmetlen csapásaival, amelyek egy életre szóló traumatikus hatással voltak egy fiatal európaire, bármennyire is előkészítették őket a gyarmati világ európaiak számára gyakran kegyetlen életkörülményeire.

Az este már haladt, iszogattak, mikor egyikük mesélni kezdett egy békáról, amelyik elhatározta, hogy átússza a Gangesz vizét, de amint elindult, egyszer csak egy skorpió szállott a hátára. A béka kétségbeesve rimánkodott a skorpiónak, nehogy beleszúrja mérgét, mert akkor mindkettő ott pusztulna a tengernyi víz kellős közepén. A skorpió megnyugtatta a békát, ne féljen. Lassan úszott a béka, tartogatva erejét a hosszú útra, hogy a másik oldalon biztonságban érjenek partra. Hirtelen érezte, a skorpió a potroha fullánkját beléeresztette, s rögtön kezdte érezni a mérgező bénító hatását.

A béka felkiáltott: „Skorpió, mi értelme volt ennek, miért tetted ezt? Most mindketten itt leljük vesztünket!” „Béka, válaszolt a skorpió, ne felejtsd, itt Kelet-Pakisztánban vagyunk, ezért!”

Ötvenöt évvel ezelőtt nem gondolta volna, hogy máig emlékezni fog az akkor vicces magyarázatnak szánt történetre, illetve annak valós, örökérvényű üzenetére.

Washington, 2021. január 21.



BERETVÁS GÁBOR

SZEMBENÉZÉS

Radu Jude „*Nem érdekel, ha barbárokként vonulunk be a történelembe*” című filmjéről



Radu Jude sajátos filmnyelvet dolgozott ki, méghozzá annak érdekében, hogy a filmmel való párbeszédre készítse, mintegy mediálja a nézőt. Jude a művészet által felrázná a román társadalmat, nézőit készíteni szeretné arra, hogy szembenézenek az elődök által elkövetett, eddig szőnyeg alá söpört történelmi rémtettekkel.

Radu Jude a kortárs román filmművészet egyik legnagyobb vitákat kiváltó rendezője. Eddigi alkotásai a román társadalom tabunak számító, mélyre temetett problémáit igyekeznek a felszínre hozni. Témafelvetései és egyedi filmnyelvi eszközkészlete még a múlttal való szembenézésre igencsak fogékony román új hullám filmes közegéből is kiemelik őt.

A rendezővel készült interjúkból¹ kiderül, hogy legújabb nagyjátékfilmje, a *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* is hasonló lehet. Ezek szerint a 2021-es fesztiválokon debütáló alkotásban Jude korábbi filmjeinek sok vonását továbbvitte, vagyis a 2015-ös *Aferim!* és a 2018-as „*Nem érdekel, ha barbárokként vonulunk be a történelembe*” / „*Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*” nyomvonalán haladt tovább. Sőt az interjúkban a filmnyelvi keretek továbbtágítását sugallja a rendező. Az előbbieket nézve Jude háromévente mutat be új nagyjátékfilmet. Kiemelendő, hogy a rendező több dokumentumfilmet is jegyez – már ha az ő esetében beszélhetünk egyáltalán „tisztá” kategóriákról.

Ez azért is érdekes, mert Jude esetében a román újhullám a kiindulópont. Érdemes nyomon követni, hogy bizonyos stílusjegyek hogyan csiszolódnak a filmjeiben: a korai alkotásokból is ismerős kézikamerás megoldások, az élőbeszéd megragadására való törekvés, a visszafogott stilizáltság vagy az, hogy Jude filmjeinek tempója hogyan simul igazán meditatív időkezeléssé. Látszik ugyan, hogy Jude ugyan-

annak az iskolának a tagja, mint Cristi Puiu és Cristian Mungiu, de az is, hogy fiatalabb lévén az irányzatnak talán inkább a renegátja.

Az elődök hatása érthető persze, hiszen például a 2005-ös cannes-i filmfesztiválon az Un Certain Regard díjat is elnyert Puiu-film készítésében (*Lăzărescu úr halála / Moartea domnului Lăzărescu*) Jude rendezőasszisztensként/másodrendezőként vett tevékenyen részt. Erre Lakatos Róbert is utal a román újhullámot is érintő könyvében, és arra is kitér, hogy Jude első nagyjátékfilmjének kezdő képsorai mintha Puiu és Mungiu filmes nyelvének egyedi kevercsét képeznék.²

Lakatos azonban kiemeli azt is, hogy Jude eltávolodik a Puiu- és Mungiu-féle kamerahasználattól, és a Puiu által is voyerizmusként értelmezett módszert építi be a művészetébe.

A kamera így távolról, a kukkoló szemszögéből lesi meg az eseményeket. A Judéra jellemző távolról filmezés, a keskeny látószög így nemcsak a dokumentarizmus „légy a falon nézőpontjára” erősít rá, hanem direkt módon lehetőségként kezeli és kihasználja, hogy szokatlan módon jobbról-balról valami belógjon a képbe. Ez a módszer kitágítja a film önleplezésének művészi lehetőségeit, és ezáltal Jude a valóságot is erősebben be tudja emelni saját filmes közegébe.

Lakatos 2017-ben kiadott könyvében több megközelítést is igyekszik felvázolni ennek a képiségnek a megfejtésére. Igaz, a rendezőre csak néhány oldalon igyekszik kitérni (84–87.), azokon is Jude 2009-es *A legholdogabb lány a világon / Cea mai fericită fată din lume* című filmjét, illetve annak egy részletét elemzi. Ott Lakatos nem tudja eldönteni, hogy a véletlenszerűnek tűnő szereplőkövetésnél tudatosan megrendezett kameraakcióról van szó, vagy olyan kameraimprovizációról, aminek az eredményét tudatosan hagyták benne a filmben. Mindkettő esetében a dokumentarista esztétika felerősödését emeli ki.

Az általam vizsgált későbbi Jude-film, a „*Nem érdekel, ha barbároként vonulunk be a történelembe*” arról tanúskodik, hogy a Lakatos által felvázolt elemek egy azóta módszerré érett rendezői koncepciónak a kísérletei voltak. A 2018-as Jude-film számos jelenetében használja a voyeurizmust, ill. a távolról vett képeket. Ez arra enged következtetni, hogy nem feltétlenül kell megrendezett kameraakciókról vagy kameraimprovizációkról beszélnünk, amik a vágási folyamatkor benne maradnak a filmben. Inkább az lenne a lényeges, hogy mostanra a módszerré érő kísérlet a határáig érett-e.

Példának okáért a képbe belógó, mobilozó (elvileg a jeleneten kívül eső) stábotagok belopása filmbe a valóságosságot és a film filmként való önleplezését is erősíteni igyekszik. Plusz érdekesség, hogy a 2018-as Jude-film többek között egy próbafolyamat stációit vonultatja fel. Úgy, hogy a néző a film első húsz percében még nem tudja, milyen produkcióra való felkészülés kulisszái mögé leselkedhet be. Leginkább arra következtethet, hogy egy forgatás werkfilmjéhez rögzített anyagot lát, amely be van emelve egy dokumentarista stílusú játékfilmbe, amely egy fikciós film elkészültéhez vezet.

Radu Jude sajátos filmmelvet dolgozott ki, még hozzá annak érdekében, hogy a filmmel való párbeszédre készítse, mintegy mediálja a nézőt. Jude a művészet által felrázná a román társadalmat, nézőit készíteni szeretné arra, hogy szembenézzenek az elődök által elkövetett, eddig szőnyeg alá söpört történelmi rémtettekkel. (A feltételezett rendezői akarat tehát hasonló, mint amit, mondjuk, Hanekének tulajdonítunk a *Rejtély/Caché* című 2005-ös film esetében.)³

Jude is arra törekszik, hogy kollektív felelősségvállalásra készítse a nézőket, és arra, hogy megértsék, a múltban gyökerező magatartások hogyan öröklődnek, és hogyan élnek tovább a román lakosság nagy részében. A „történet” jelen esetben a második világháború zsidókat sújtó genocídiumában való aktív román részvétel. Ám Jude nem „csak” az antiszemitizmussal és borzalmakkal való szembenézésre késztet, hanem a romákkal vagy akár az egyéb kisebbségekkel, környező népekkel való ellenséges magatartás gyökereit tárja fel.

A filmet külföldön számos dicséret érte. Igaz, Radu Jude neve nem volt ismeretlen már a nemzetközi terepen. Hiszen első filmjét Berlinben is, Cannes-ban is elismerték a kritikusok. A 2015-ös *Aferim!* című filmjével pedig a rendező elnyerte a 65. Berlini Filmfesztivál legjobb rendezésért járó Ezüst Medve díját. (A legjobb film Dzsafer Panahi *Taxi* című munkája volt abban az évben.)

Az, hogy Jude *Aferim!*-je a romákat a 19. század közepéig rabszolgasorban tartó társadalomról rántja le a leplet, és az alkotás filmnyelvi eszközkészlete (hogy pl. a fekete-fehér alkotásban a rendező egy archaikus román nyelven beszélteti a szereplőket) már eleve kölcsönöznek a filmnek egy kuriózumjellegget. A rendező a filmben használt óromán nyelv által készletti eltávolodásra és egyben mégis azonosulásra a román közönséget. (Az *Aferim!*-et Romániában román felirattal vetítették a mozik.)

A román kritikusok között akadt ugyan olyan értő, aki az intertextualitás felől közelített az *Aferim!*-hez, kiemelve, hogy mennyi beidézett, átvett szöveggel operált a rendező. Sokan azonban nem értették meg Jude koncepcióját, azt, hogy elemelkedetten képzelet el filmje értelmezését. Inkább ellenkezőleg viszonyultak az *Aferim!*-hez. Hozsannázva ugyan, ám a realizmus felől közelítve értelmezték a filmet.⁴

A realiztikus ábrázolásmód, amely az 1800-as évek Havasalföldjét a román kritikusok elé idézte, elfedte az intermedialitást, az irodalom alapú betéteket és például azon mondanivaló hangsúlyosságát is, hogy a 19. század közepén még törvény által biztosított volt ezen a tájon a rabszolgatartás. Illetve hogy a társadalmat formáló és fenntartó erő a társadalom által fenntartott intézményekben – lásd egyház – realizálódik. És hogy ezek az intézmények határozzák meg az emberek identifikációit és viselkedési módozatait. (Lásd a filmben a romákról – „csókákról” – vagy a zsidókról szóló papi tanítást.)

Jude a „*Nem érdekel, ha barbároként vonulunk be a történelembe*” készítésekor mintha már felkészült volna arra, hogy érthetőbb legyen a művészi akarat. Mintha készült volna arra, hogy a kritikusok ne engedhessék meg maguknak, hogy nem veszik észre ezeket az idézeteket. Már a cím eleve egy idézet, Antonescué, nem a vérengzések miatt felelősségre vont marsallé, hanem az ugyanabban a perben elítélt másik Antonescué, a miniszteré.

Az, hogy Jakab-Benke Nándor, a film magyar feliratának készítője a „*Bánom is, ha elítél az utókor*” címet adta eredetileg a film magyar címéül, arra enged következtetni, hogy a filmkritikus-szerkesztő már a cím magyarítása közben értelmezési finomításra törekedett. Illetve esetleg arra, hogy nem értett egyet a cím-ben megragadható rendezői törekvéssel. Erre kritikájában nem tér ki.⁵

Ám arra mintha utalna, hogy a poszt-posztmodern értelmezés felől a leginkább megközelíthető a filmet átítató történelemfeldolgozási kísérlet. Ez a fajta történelmi szembenézésre való hajlandóság adja meg szerintem is a relevanciáját Jude medializációs törekvésének. A plusz sajátosság, ahogy Jude eleve beemeli filmjébe a kritikai szemléletet. A rendező alteregóját játszó és a saját ne-

vén is szereplő Ioana Iacob, aki egy utcai színházi előadásra – „reenactment”-re – készülő rendezőt alakít a filmben, egy komoly vitapartnerrel, egy cenzorral (akit Alexandru Dabija játszik) vív érvpárbajt a leghosszabb dialógust megkövetelő jelenetben.

Jude ebben az esetleges kritikáknak megy elébe, és válaszolja meg azokat. Ugyanakkor a művész vívódását is bemutatja egyben. Lehet-e, érdemes-e, és ha igen, milyen eszközökkel érdemes a ma nézőjét szembesíteni a múlttal, a múltban gyökerező előítéletekkel. Ezzel a dialógusba oltott kritikusi érvrendszerrel Jude igyekszik megelőzni az esetleges vádakat is, melyek nemzetietlennek, a román nemzetet sértőnek ítélnék a filmet, elébe megy ezeknek. (Itt jelzem, hogy a Budapesten megrendezett 13. Román Filmnapok rendezvényen a film a román kultúrdiplomácia kérésére nem került levetítésre.)

A rendező alteregó-főszereplőjét mellesleg nemcsak a cenzorral való emelkedett beszélgetésben érik antiszemita fricskák, hanem többször is, burkoltan, a filmben. Igaz, ezek a többi, főbb szál miatt elsikkadnak, illetve elvesztődnek az intermediális környezetben, amelyek az *Aferim!*-nél hangsúlyosabban idéződnek meg. A művészeti alkotás politikai és oktatásbeli állásfoglalás, adja az alteregó szájába Radu Jude saját ars poeticáját. A módszere pedig ultrastilizált és teátrális. Erre utal a film bevezető jelenete is. Egy sötét vágószobában egy II. világháborús filmhíradó képeit látjuk, és azt is, ahogy a számláló pereg: valami régi jelenik meg egy modern technikai felületen.

A főszereplő bemutatkozásakor a film azonnal leleplezi önmagát mint filmet. A kamera tévelyeg, mintha keresne valamit. De a szöveg, amit hallunk, egy történetet mesél el, mely egy tévében leadott bokszmeccsről szól, ahol az egyik bokszoló kiüti a másikat. Mire a történetben szereplő társaság egyik tagja, egy (most is élő, 90 éves) költő, Radu Cosașu így kiált fel: „A tiszta ész kritikája!” Kant fő művének említésekor a kamera megállapodik egy történelmi múzeumban kiállított gépfegyver-kiállításon. Ezzel ágyaz meg a filmbeli gondolatíságnak Radu Jude a „*Nem érdekel, ha barbárokként vonulunk be a történelembe*” című filmjében.

Ezek után a felvétel nem szakad meg, bár egy csapót látunk, amelyen a dátum, a rendező, Radu Jude és az operatőr, Marius Panduru neve olvasható. A csattanása után pedig bemutatkozik a főszereplő: „Ioana Iacob színésznő vagyok, és Mariana Marin szerepét játszom”. Majd felsorolja a többi színész nevét, megszakítják, így kísétál a képből, és visszafordulva jó szórakozást kíván. Ugyanaz a kamera követi végig a múzeum folyosóin, de közben a figura észrevétlenül átlényegül a szerepbe. Ioanából Marina lesz a következő jelenetben, a színésznő rendezővé válik. (Külön érdekesség, hogy Iacob a filmbeli bemutatkozásakor jelzi, hogy egy ismert költő nevét kapta a filmben, de nemcsak az övé, hanem a Dabija által megformált Constantin Movilă neve is áthallásosan csenghet annak, aki jártas a román történelemben.)

Hangsúlyozom, a szerepváltás vagy szereppé alakulás alatt a felvétel nem szakad, a kamera folyamatosan igyekszik követni Ioana/Marinát. Ám a néző pozíciója változik közben. Nem egy werkfilmet nézünk már, hanem átcusszanunk magába a filmbe. Illetve az elsődleges pozíciónkat is rehabilitáljuk közben. Hiszen visszamenőlegesen átértékeljük a látottakat, a werkszerű részt a film részének tekintjük.

Külön kiemelendő, hogy Jude nemcsak szövegben kifejtve tér ki főszereplőjén keresztül arra, hogy propaganda-történelemlények és játékfilmek határoz-

zák meg a román társadalom történelemszemléletét, hanem képileg is utal erre. A főszereplő rendező, Marina és szeretője vidáman élcelődik a televízióban vetített Sergiu Nicolaescu-féle esztétikán. Nicolaescu filmjei, mint például a *Dákok/Dacii*, a *Mihály vitéz / Mihai Viteazul* olyan hősokeket ábrázoltak, amilyeneket a nacionalizmustól nem mentes kommunista államérdek megkívánt.

Nicolaescu filmjei kitűnően demonstrálják, hogy mi történik a művészettel, jelen esetben a filmművészettel akkor, amikor a hatalom, itt a kommunista pártállam „gyarmatosítja” azt egy ideológia nevében. Nicolaescu kiszolgálta a hatalmat, akárcsak a háborús években a frontkatonákat mulattató színészek és zenészek. Nicolaescu emblemikus megtestesítője annak, amikor a művészet ideológiai megszállása a társadalom „államosításának” eszköze. Filmjei meghatározták a román filmművészetet a hatvanas, hetvenes és nyolcvanas években egyaránt. Akkor úgy tűnt, hogy nimbusza kikezdehetetlen. De az utókor ítél Nicolaescu felett. Dogmatikus filmjei nevenségesnek hatnak a szabadon gondolkodó befogadó, főként a szabad művész perspektívájából nézve. Nicolaescu művészete inkább korlenyomat, és nem értékálló alkotások füzére.

A Jude-filmben szereplő tévés jelenetben az idevágó Nicolaescu-beidézés egy Antonescut dicsőítő film, *A tükkör* egy jelenete, mellyel a főszereplő teljes meztelességében néz farkasszemet. Ez több síkon is értelmezhető jelenet. A nő meztelességével, azaz a szabadság szimbólumaként áll szemben televíziójával, amelyben a hatalom egykori birtokosa szerepel. Esetleg a virággyermekek és a militarizmus képviselője áll egymással szemben. Mint ahogy az is egy értelmezési keret lehet, hogy a haláltáborok lakóinak pórosága áll szemben az uniformizált hatalmi berendezkedés képviselőjével. A lakásbelső kellékmiliója erősen aládúcol ezeknek.

Mint már említettem, bőven megfogalmazódnak antiszemitizmusra való utalások a főszereplővel kapcsolatban. Az egyik legmegragadóbb, mikor a cenzor, vagy ha úgy tetszik, a hatalom szolgálatába állt értelmiségi elkéri a rendező telefonszámát, és a haláltáborokba hurcoltakat megidézve a csuklójára írja fel a számokat.

Összehasonlító trivializálás hangzik el a filmben, és ez több ízben kibomlik. Miért nem inkább a kommunista rémtetteket dolgozzák fel a művészek? A román nép megmaradhatna áldozati szerepében, és nem kellene szembenéznie az elkövetett szörnyűségekkel. Igaz, annak nem lenne a ma társadalmára különösebb hatása, ha csak az nem, hogy tovább erősödne az önkritika nélküli nacionalizmus a kollektív emlékezetkiesés bűvöletében. Ez ellen lázad fel a rendező többek között alteregóján át is többször üzenve.

A marsall dokumentumfelvételeken is látható a filmben. Ezen egyszerűen, sallangmentesen látható, szemben a televízióban vetített Nicolaescu-féle stilizációval, amely hősnak állítja be a marsallt. A rendező nemegyszer használ archív felvételeket a filmben. A filmhíradókon kívül privát filmek is előkerülnek, de csak annyira, hogy a történelemhamisítás kérdéskörére kitérjenek. Illetve a vezető felelőssége is szóba kerül, így dr. Gheorghe Alexianunak a tárgyalása is megidéződik a filmben. A képsorok feldolgozásra váró anyagként vannak jelen a már említett modern keverő képernyőjén. Így Jude nem hagyja ki, hogy filmjének főszereplőjével ne „csévéltesse vissza” a pert, ne játsszon el a gondolatlaltal, hogy vissza lehet pörgetni az idő kerekét.

Azt, hogy mennyire hiánypótló lehet a történelem ezen részének művészi mediációja, az a jelenet is megmutatja, amelyben a stilizált előadásban szereplő, zsidót alakító két öreg megkeresi a rendezőnőt, és rá akarják venni, hogy a ro-

ma statiszták ne szerepeljenek velük egy jelenetben. Marina hiába jelzi, hogy a romák is Antonescu rémuralmának elszenvedői, mint a zsidók, sőt igazából ők is zsidókat játszanak a stilizált előadásban. Hiába hivatkozik Griffithre és az *Egy nemzet születésére / The Birth of a Nation*-re, amelyben fehérek alakították a feketét, a két öreg hozza a megörökölt rasszista reflexeket.

Már csak ezért is áthallásos az, hogy a *Glory, Glory, Hallelujah!* zenéje ágyaz meg a film végkifejletének, mert az esemény címe, amely fel van vetítve a háttérül szolgáló kormányépület homlokzatára, a Nașterea Unei Națiuni, azaz Egy Nemzet Születése. A rendezvény, melyen a múlt stilizált és teátrális megidézésére kerül sor, a filmen belüli külön kísérlet. Itt a 35-ös filmfelvevőgépet lecserélik digitális filmfelvevőkre. Ennek oka az is lehet, hogy több szemszögből kell filmezni az eseményeket, és ehhez egységes képi világ szükséges. Illetve, hogy ne maradjon ki a filmből, ahogy az utca embere is részese lesz a happeningnek és ezáltal a filmnek is.

A játéktértől kordonnal elkerített közönségre érzelmi szinten látszik hatni az előadás. A szovjet katonákat alakító statiszták bemasírozásakor füttyszó és kirekesztő kifejezések törnek fel a közönség egy részéből. Míg mikor a román hadsereg katonáit jelző statisztéria jelenik meg énekelve, a nézők üdvrigalással köszöntik őket. Az egyik csúcspont az az ominózus jelenet, amikor a kivégzésre szánt zsidó szereplőt játszó színész tesz egy menekülési kísérletet, ám a kordon mögötti nézők erővel visszalökődnek a játéktérbe.

A film befejező snittjében a kamera felsvenkel a régi fotó alapján elkészített vesztőhelyre, és a felakasztott zsidókat szimbolizáló himbálózó próbababákon időzik el. Ezzel Jude mintha elvetéltnek és hiábavalónak ítélné meg a kísérletet. Mintha mind a filmbeli előadás, mind a film megmaradna egy egyszótagos gesztusnyelvnek. A színház a mulandósága miatt talán nem hatotta meg tömegesen az embereket, de a filmnek volna erre némi esélye. Ezért is volt érdekes a külföldi kritikai fogadtatása. Elvégre a film elnyerte a Kristály Glóbuszt Karlovy Varyban, és az sem érdektelen, hogy a rendező a fesztiválsajtónak többek között Godard hatását emlegette.⁶

■ JEGYZETEK

1. Lásd pl. Iulia Blaga: *Interviu cu Radu Jude. Ce are pornografia cu educația în filmul cu care merge la Festivalul de la Berlin*. Libertatea.ro 2021. febr. 19.
2. Lakatos Róbert Árpád: *Dokumentumfilmes hatások a játékfilmben. Közép-kelet-európai filmes karrierek kezdete az ezredfordulót követő években*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2017. 84.
3. Vö. Vincze Teréz: *Szerző a tükörben. Szerzőiség és önreflexió a filmművészetben*. Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Bp., 2013. 250–251.
4. Vö. pl. Veronica Lazăr – Andrei Gorzo: *Un modernism politic updatat: Radu Jude ?i „Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari”*. Revistavatra.org, 2018. júl. 2.
5. Jakab Benke Nándor: *Elmesélhetetlen történelem. Radu Jude „Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari” / Bánom is, ha elítél az utókor – kritika*. Filmtett.ro 2018. aug. 20.
6. Szépen kibontják az elemzők Judének a Godard-ral meg Brecht-tel (és egyéb alkotókkal) való rokonságát a már említett Revistavatra.org-cikkben. (Veronica Lazăr – Andrei Gorzo: *Un modernism politic updatat: Radu Jude și „Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari”*. 2018. júl. 2.)

TOMPA ANDREA

HÁROMSZOROS KISEBBSÉGBEN, ELFELEJTVE

Gondolatok a romániai magyar női holokauszt-
irodalom olvasása közben

*„Romániában születtem, nőnek és magyar zsidónak.
Ennél nagyobb szerencsétlenség már nem érhetett.”*

HARSÁNYI ZIMRA¹



**A korai művek recepció
nélkül maradnak,
hiszen ezek a szinte
azonnali tanúságtevők
abban a rövidnek
mondható korszakban
jelentetik meg
műveiket, amely az
ötvenes évekkel be is
zárul, és kezdetét veszi
a holokausztról való
hallgatás, illetve
ideológiailag
átítatott kora.**

A Harsányi Zimra által felvetett „szerencsétlenséghez”, melyet Szilágyi Júlia inkább háromszoros kisebbségnek nevezett,² gyakran egy negyedik is adódott: az emigráció, ami a diktatúra alatt végképp leírhatatlanná tette nevüket. A légertapasztalatukat megíró kisebbségi zsidó női szerzők meglehetősen láthatatlanok maradtak.³ Jelen írás azt keresi, hogy e szerzők alkotásai és szerzők maguk mikor és hogyan tűnnek el az emlékezetből, miközben alig tudtak vagy nem is voltak rá képesek, hogy egyáltalán megkapaszkodjanak benne, tér nyíljon számukra a nyilvánosságban. Kérdezhetnénk azt is, láthatóak-e a kisebbségeken belüli kisebbségi történetek. A mostani írást Gayatri Chakravorty Spivak klasszikussá vált esszéje, a *Szóra bírható-e az alárendelt?* ihlette; ezek a többszörös kisebbségben, alárendeltségben lévő, majd a történelmi hallgatással sújtott beszédmódok „hallgatósága” érdekelt. Az alárendelt megszólalt és beszélt – de hallható (volt-e) a hangja, megjelenik-e valamilyen nyilvánosságban?

Mit is jelent az, ha egy szerzőt, művet elfelejtünk? Régi és újabb irodalomtörténeti munkákban való megjelenésük, az önállóan e szerzőknek és műveiknek szentelt jelenkori kutatások, kiállítások szereplőiként való láthatóság, színpadi vagy filmes adaptációk, a nagyobb könyvtárakban, színházi adatbázisok gyűjteményeiben őrzött műveik és nem utolsósorban az újrakiadások – mindez mutatja, hogy van-e helyük

valamiféle emlékezetben, és milyenben – az irodalomtörténet vagy a történettudomány tart-e igényt munkájukra. Úgy tűnik, e művek leginkább megmaradnak szűken a holokauszt és azon belül is az észak-erdélyi holokauszt történettudományi szakirodalmában,⁴ magam is ott találkoztam velük. A magyarországi holokauszt-irodalom kutatása alig terjed ki a romániai magyar nyelvű művekre; eleve a női emlékezők, szerzők, írók csak elvétve vannak jelen akár legújabb holokauszt irodalmáról szóló munkákban.⁵ Ahogy Jablonczay Tímea teszi fel a kérdést a hatvanas évek női holokauszt-elbeszélői kapcsán: „Ha kezdeményezéseik megjelentek, a kommunikatív emlékezet részévé váltak-e, és miért törlődtek ki mind az irodalmi, mind a kulturális memóriából?”⁶ A holokauszt magyarországi női emlékezőit és íróit feldolgozó újabb kutatások⁷ között sem találjuk ezeket a szerzőket.

A romániai magyar nyelvű női holokauszt-irodalomnak legalább három megragadható korszaka van, a holokauszt-emlékezet korszakai szerint csoportosítva a köteteket.⁸ A korai könyvek, tanúságtévők munkái közé tartozik például Ferencz Dóra *Ká-pó voltam* és Hegedűsné Molnár Anna *Miért?* című könyve;⁹ a második korszakban, az 1960–70-es években jelennek meg további kötetek, például Harsányi Zimra *A téboly hétköznapjai*, Földes Mária *A séta*, Simon Magda *A nagy futószalagon* című művei.¹⁰ És a harmadik korszakban, a rendszerváltozást követően újabb kötetek jelennek meg: Mózes Teréz, Halász Anna, Szilágyi Júlia kötetei. Ebben az írásban az 1990 előtt megjelent művek közül Ferencz, Hegedűsné, Harsányi és Földes munkáival foglalkozom, amelyekről úgy találtam, hogy beborította a felejtés (az 1990 utáni művek helye értelemszerűen még nemigen mérhető fel). Ez az írás pusztán néhány szempontot vet fel, és talán új adalékot is tartalmaz a felejtés és kivételes esetben az újrafelfedezés körülményéről.

Ahogy György Péter írja Hegedűsné Molnár Anna *Miért?* című kötete kapcsán: „Ugyanilyen, újraolvasást követelő, nehéz olvasmánynak vélem például Hegedűsné Molnár Anna *Miért? Egy deportált nő élményei a sárga csillagtól a vörös csillagig* című kötetét, amely Aradon a Me-Ta könyv és Zenemű kiadóvállalatnál jelent meg 1945-ben, hat hónappal a szerző hazatérése után. Mint azt Braham fent említett bibliográfiája is bizonyítja, több száz (!) további példát találhatunk az ugyancsak a könyvtárak mélyén, évtizedeken át recepció nélkül maradt korabeli könyvekre, amelyek mind azt mutatják, hogy milyen mély és nagy is az a képzeletbeli kontinentális talapzat.”¹¹ Ezek a könyvek gyakran olyan mélyen és hozzáférhetetlenül nyugszanak a könyvtárak mélyén, hogy magam is csak komoly erőfeszítés árán jutottam el némelyikhez, több is elérhetetlen maradt, de a terület egyik ismert kutatója, Lőwy Dániel számára is maradtak elérhetetlen művek.¹²

A felejtés egyik mércéje lehet az újrakiadás. Ezek közül a szerzők közül senki sem részesült újrakiadásban, úgy, mint a világhírű Nyiszli Miklós munkája vagy Kornis Ottó *Füst* című, nemrég újranyomott könyve. Úgy találtam, hogy a romániai női szerzők közül egyedül Zsolt Ágnes *Éva lányom* című, vitatott szerzőségű könyve jelent meg új kiadásban.¹³

A korai művek, Ferencz és Hegedűsné könyvei recepció nélkül maradnak, hiszen ezek a szinte azonnali tanúságtévők abban a rövidnek mondható korszakban jelentetik meg műveiket, amely az ötvenes évekkel be is zárul, és kezdetét veszi a holokausztról való hallgatás, illetve ideológiailag átítatott kora. A ma ismert nagy, korai művek közül például Primo Levi *Ember ez?* című műve csak

második kiadás után vált széles körben ismertté, az első nem váltott ki nagyobb figyelmet.¹⁴

A *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon* online változatában¹⁵ háborúellenes irodalom, illetve lágerirodalom szócikk alatt szerepelnek e szerzők munkái. Ferencz Dórának, Hegedűsné Molnár Annának nem jár önálló szócikk. Egy német nyelvű interjújában Harsányi Zimra arról beszél: irodalmi karrierjét Auschwitz törte derékba. Túlélő lett (*Überlebende*), s ez megtagadta tőle a létet (*Lebende*).¹⁶ Hogy mennyire újragondolásra szorul ez a lexikon, tanúsítsa itt az önálló szócikkkel bíró Zathureczky Gyula újságíró esete, akinek fasiszta múltja, népbíróági ítélete nem kerül szóba. Miközben a kolozsvári gettóban tizenhat-ezer ember várja szörnyű sorsát, az *Ellenzék* vezércikkében Zathureczky így ír: „a zsidókérdést egyszersmindenkorra, vagy legalább is igen hosszú időre véglegesen megoldjuk”¹⁷

A „Spenót”-nak nevezett *Magyar irodalomtörténet* sem talált helyet Földes Máriának mint prózaírónak, vagyis nem tartalmaz újdonságot a Kántor Lajos – Láng Gusztáv féle *Romániai magyar irodalom 1944–1970-es* kötetéhez¹⁸ képest (így aztán Földesnek *A séta* című könyve is kimarad belőle). Ennek az irodalomtörténeti munkának a „lágerirodalom” sem képezi fejezetét, a láger tematikája csak Pilinszky János költészete kapcsán merülhet fel. Önálló fejezet vagy egyetlen önálló bekezdés sem jut kisebbségi (romániai) női szerzőnek, a fejejtés „kontextusa” tehát az etnikai hovatartozástól függetlenül minden női szerzőnek kijut.

A recepció nélküliséget mutatja az is, hogy Ferencz Dóra sorsa is ismeretlen. Ferencz bizonyára 1909-ben Marosvásárhelyen született Katzer Dóra¹⁹ néven. Neve könyve megjelenésekor alig néhányszor bukkan fel a sajtóban; egy alkalommal, amikor Nyiszli Miklós könyve felett tartanak ítéletet, radikális véleményt fogalmaz meg: a Mengele boncolóorvosaként dolgozó Nyiszlinek fel kellett volna áldoznia magát, hogy „halálával példát mutasson”.²⁰ Szemléletes, hogy az utolsó általam meglelt, róla szóló hivatkozás arról értekezik, hogy Ferencz Dóra nem (elég jó) író s így amit létrehozott, „csak dokumentum”, hiányzik belőle „a harcos, öntudattal telített világnézet”.²¹ Egy új korszak hangja ez, amely ideológikus elvárásokat támaszt, 1949-et írunk már; Ferencz Dóra tanúságtévő munkája a cikkíró szerint alulmarad egy francia kommunista, Jean Laffitte könyvével szemben, akit „egész más fából faragtak”. Kötete megjelenésekor az első recenzius még Ferencz légertapasztalat általi „íróvá nemesedéséről” szól (1946),²² míg az utolsó róla szóló írásban írásága elvitatása (1949) történik meg; ebben a rövid három évben talán létrejön és rövidesen meg is kérdőjelezhető egy írói identitás; a holokauszt-emlékezet új paradigmája veszi kezdetét. Ferencz Dóra mindenesetre többé nem jelentkezik ezen a néven íróként. Ferencz egy 1946-os cikk szerint a marosvásárhelyi cionista csoport tagjaként bukkan fel; ebből akár az is következhet, hogy a szerző alijázott, kivándorolt Izraelbe.

Hegedűsné sorsa is ismeretlen maradt volna, ha kötete néhány éve megjelent angol nyelvű fordításából nem tudunk meg róla többet. A könyv Anna Molnár Hegedűs néven jelenik meg Kanadában 2014-ben,²³ szerzője 1952-ben vándorolt ki, amerikai állampolgár lett, de Montrealban telepedett meg, ahol védőnőként dolgozott. 1979-ben halt meg, nyolcvankét évesen; a róla ma megismerhető fotók is könyve angol kiadásának köszönhetőek. Hegedűsné *Miért?* című munkájának a korabeli sajtó digitálisan elérhető anyagában nem találtam nyomát; talán a könyv alacsony példányszáma, magánkiadás jellege magyarázza (Ferencz Dórát is magánkiadás); kiadója, az aradi Me-ta 1944–53 között mindössze négy címet hozott.²⁴

Hegedúsné az Arcanum adatbázisában egyetlen írásban szerepel, melyet korábban idéztem. Az emigráció egyrészt (Molnár esetében), a bezáruló emlékezet másrészt, az íróság elvitatása harmadrészt teszi elfeledett szerzővé őket. Mindkettejük munkája mélyebb vizsgálatra volna érdemes: mindketten anyaként járnak meg több lágert, mindketten osztoznak abban, hogy ott veszítik el lányukat.

A hatvanas-hetvenes évek női alkotói közül már egyik sem egykötetes: Harsányi Zimra és Földes Mária íróként, színpadi szerzőként is számon tartható alkotó. Harsányinak és Földesnek is jelentős és sikeres – és nagyon eltérő – drámaírói pályafutása is volt. Hogy miért éppen a dráma, a színház volt az a terület, ahova a nők inkább be tudhattak hatolni ebben a korszakban, további vizsgálat tárgya lehetne.

Földes Mária darbjainak fontosságát mi sem mutatja jobban, hogy három ősbemutatóját Harag György rendezte, akivel közeli munkakapcsolatot is ápolt.²⁵ Valamennyi darbját, a holokausztdarabja kivételével (*Hölgy a barakkban*) bemutatták magyarul, és volt kritikai visszhangja is. A román színházi adatbázis²⁶ kilenc Földes-bemutatóról tud (ebből három román színházban került színre), a magyar²⁷ háromról; a különbség csak azt mutatja, ha egyáltalán értelmezhető, hogy a romániai színháztörténet inkább számon tartja őt, mint a magyar(országi).

Harsányi/Novac kétségtelenül egy bonyolult identitást alakított ki szerzőként, legalább három nyelven írt (magyar, román, francia), két néven, három országban. A nyelvváltások, a nevek sokfélesége, majd az emigráció talán még inkább perifériára szorít egy szerzőt a kisebbségi irodalmi kánonban; a Harsányi/Novac-é egyfajta hibrid identitás,²⁸ amivel a kisebbségi irodalmi kánon nehezen boldogul.²⁹ A nyelvváltás komplex kérdését Tibori Szabó Zoltán elemezte a magyar zsidó identitás holokauszt utáni kontextusában.³⁰ Az identitások hibriditása, ahogy egy alább idézett elemző is írja, az állambiztonság, a Securitate szemében is fenyegetést jelenthetett.

„Ana Novac Harsányi Zimra, egy mára elfeledett író álneve volt, írja egy elemzője.”³¹ Harsányiként nem jegyez egy színházi bemutatót sem.

Harsányi/Novac (más névváltozatban: Novák Anna) legismertebb darabja, a *Kovácsék*, melyet eredetileg magyarul írt, több bemutatót megélt, magyarul és románul, rendkívül sikeres volt az ötvenes évek végi Romániában. A román színháztörténeti adatbázis hét bemutatóról tud, a magyar egyről sem. Ana Novac előbb ünnepelt szerző volt, majd betiltott.

Harsányi nemcsak nyelvet váltott, hanem nevet is (elemzője tanúsága szerint darbjait magyarul írta, ezeket románra és jiddisre fordították). A névváltás mögötti okként a magyar név mint akadály jelenthetett meg egy (bukaresti színházi) karrierben. Magyarországi emigrációja után Harsányi magyarul, eredeti nevén publikál, Nyugatra érkezve viszont visszatér az Ana Novac névhez, és könyve külföldi kiadásait is így jegyzi. Franciaországba érkezve következik be az újabb nyelvváltás, amikor franciául és románul ír. Ugyanannak a könyvnek tehát, *A téboly hétköznapjainak* két szerzője van: Harsányi és Novac.

Am a cenzúra és a Securitate az, ami végképp véget vetett írói karriereknek Romániában. Harsányi auschwitzi naplója magyarul nem jelenhetett meg Romániában a hatvanas években; erre Harsányi/Novac Securitate általi megfigyelése világíthat rá a maga mélységében. Kiváló tanulmányában Corina L. Petrescu³² leszögezi, hogy megfigyelői Novacot szubverzív, felforgató elemnek, az állam ellenségének tartják (akinek férjét is figyelték). Novac sikeres drámaíró, és állami díjat kap munkásságáért 1957-ben; a törés 1957-ben következik, amikor a *Mifé-*

Le ember vagy te? (Ce fel de om ești tu?) című darabját az év decemberében bemutatják a bukaresti Bulandra Színházban. Bár kezdetben kedvező a darab fogadtatása, 1958 márciusában anonim cikk jelenik meg a pártlapban, a *Scînteia*-ban; a darabot súlyos ideológiai kritika illeti, negativista szelleműnek nevezik. Novac a *Tribuná*-ban próbálja védeni a darabot, amit az igazgató Lucia Sturdza-Bulandra is dicsér; Novac a művészi szabadságra, autonómiára hivatkozik. 1958-ban Novacot kizárják a pártból, 1960-ban az írószövetségből is. Soha több bemutatója nem lesz életében, és egyetlen könyve sem jelenik meg többé Romániában. 1963-ban egy névházassággal érkezik Magyarországra, onnan Nyugat-Berlinbe megy, végül 1965-ban megérkezik Párizsba. Franciaország, vallja egy interjúban,³³ sosem válik otthonává.

Novacot 1960-tól figyelik meg; „Magda” nevű besúgója első jelentésének címe: „Ana Novac, a rendszerünk ellensége”.³⁴ A besúgó a továbbiakban a Novac névváriánst is emlegeti, és felhívja az állambiztonság figyelmét arra, hogy az „ellenség” éppen az auschwitzi naplóján dolgozik.³⁵ A jelentés leírja azt is, hogy milyen ez a modern, rövid hajú nő, aki egész nap pizsamában dolgozik az ágyában (a besúgó a férj gépírónője); ez a burzsoá életstílus aligha lehetett kedvére a pártnok, írja az elemző.

Betiltásától kezdve emigrációjáig Harsányi/Novac megpróbált íróként létezni Romániában, erről a besúgói is beszélnek. A besúgók beszámolnak Novacnak arról az erőfeszítéséről, hogy Romániában publikálja az auschwitzi naplót. Bár egyik besúgója értékesnek tartja a naplót, amit részben elolvasott, kritizálja is azért, mert nem hordoz reményt, és kommunisták sincsenek benne. A jelentés elemzője szerint a napló tehát akár ideológiailag sem felelhetett meg a kommunista rezsimnek. A kézirat már Novac emigrációja előtt Magyarországra érkezik, a jelentés szerint Raffy Ádám segítségével; ez később a hatóságokat is meglepi. (Réz Pál és Réz Ádám édesapjáról van szó, eredeti nevén Kupfer Miksa váradi származású orvosról; Harsányi is váradi.)

Érdekes megjegyezni, hogy Novac mindkét besúgója német származású, egyikük tipikus antiszemita nyelven jelent róla („parazita”), bár az, hogy valaki nem dolgozik, a kommunista erkölcs szemében is bűn. A neveknek még egy utolsó nagy kalandja felbukkan a jelentésekben: Harsányi eredeti nevén köt házasságot, hogy elhagyhassa az országot, a besúgó szerint azért, hogy a hatóság ne kösse össze az ismert írónő, Ana Novac esetével. Ekkor már a kézirat kint van, ennek komoly retorziói lettek volna, ha kiderül; a történész azzal zárja munkáját, hogy Harsányi azért hagyhatta el az országot, mert kijátszotta a Securitatét – éppen a névváltozatai felhasználásával. Harsányi/Novac végül Mikó néven hagyja el az országot, új (negyedik) férje oldalán. A tanulmány utal rá, hogy Párizsban a nyolcvanas években ismét figyelte a Securitate.

A rejtőzködés, szerepjátszás, új identitás megalkotása a nevekkal, ami talán mélyebb elemzést is megérne, tetéződik még a születési dátum misztifikálásával. Kötete román kiadásában születési dátumként 1929 szerepel,³⁶ ahogy Novák Anna néven adminisztrált Wikipédia oldalán is.³⁷ A naplót én is ezzel a tudattal olvastam, és megdöbbenett, hogy egy tizenöt éves leány ennyire érett lehet. A Securitate irataiban 1924 szerepel; vélhetőleg ez a helyes dátum. Ám a megbízható levéltári forrás itt is hiányzik.³⁸ Bizonyos források szerint³⁹ Harsányi/Novac azt remélte, hogy naplója híresebb lesz, mint az Anna Franké, és gyakran ma is összehasonlítják a két művet. Talán a születési év misztifikálása is ezt a rokonságot akarta erősíteni; Anne Frank a naplója végére éppen tizenöt lesz.

Nincs tudomásom arról, hogy a többi vizsgált szereplőnek megfigyeléséről fel-dolgozott kutatás megjelent volna a Harsányi/Novacéhoz hasonlóan. Földes Má-ria, aki a pártból kizárt kritikus, a tragikus sorsú Földes László felesége volt, Buka-restben pedig *A Hét* szerkesztője, akár érdekelhette is a román állambiztonságot.

A művek közelebbi, filológiai és műfaji vizsgálata is várat magára. Hogy mennyire bonyolult ez a kérdés a holokauszt-irodalom szempontjából, azt szem-léltesse Földes Mária kivételes regénye, *A séta* esete. Földes *Ádám, hol vagy?* címmel jelentetett meg a *Korunk* 1973/4. számában egy részletet „a szerző ön-életrajzi regényéből”. *A séta* című 1974-ben publikált regény már csak „emlé-kek” alcímet (műfajmegjelölést) tartalmaz, az önéletrajz és a regény egyaránt el-maradt egy év leforgása alatt; más önéletrajzi szöveget a szerző nem írt.⁴⁰ Fontos dátum a könyv megjelenésének éve: a holokauszt 30. évfordulója; egy évvel ké-sőbb jelenik meg Gáll Ernő híres *Ettersbergi töprengések* című esszéje, amely a láger- és börtönirodalomnak nyújtott erkölcsi alátámasztást.⁴¹ Földes regényéről a kritikus Tamás Gáspár Miklós így írt: „Ez a könyv is a boldogságról szól az el-avadult gyermekkor, Auschwitz és az elmekórház díszleteiben. Az extrovertált, teljesen világra nyíló lélek vergődéséről szól ez a nagyon szép könyv: már az el-ső mozdulatával többet ad, mint amennyit kaphat.”⁴²

Ugyanígy komoly filológiai kihívás Harsányi Zimra naplójának kérdése: *A té-boly hétköznapjai* a szerző Auschwitzban írt naplójának húsz évvel későbbi, a szerző által kiselabizált, szerkesztett, átdolgozott kiadása; a szerző maga írja a kötet magyar utószavában, hogy milyen nehézségekkel szembesült a napló kiol-vasásakor, amit minden erejével óvott fogsága idején. Harsányi kötete már Ma-gyarországon jelent meg, a szerző áttelepülése után, nyugati emigrációja előtt. Tordai Zádor így emlékszik a napló megjelenésére és a névváltoztatás eseményé-re: „Harsányi Zimra nem mesélt, hanem egyszer csak elrendezte és kiadatta lá-gerbeli feljegyzéseit. Hirtelen döbbenet volt a hatás. A jegyzetekből egy abszurd világba csöppent, épelméjű ember lelki traumái bontakoztak ki, egy emberé, aki annyira irreális módon viselkedik, hogy bizonyára éppen ezért élt túl mindent. Azon az áron, hogy a világ megkettőzése, a reális és az irreális szétválaszthatat-lan egységben járja át a lelkét. Zimra úgy élt és írt, mintha az irrealitás lenne a legigazabb realitás. Hamarosan leköltözött Bukarestbe, feleségül ment egy kitű-nő román matematikushoz, és nem kevésbé kitűnő emberhez, és színdarabokat kezdett írni Ana Novac névvel. Román író nő lett. De színdarabjainak lelkéből fakadó különössége miatt addig-addig botorkált konfliktusról konfliktusra, amíg el nem menekült Párizsba. A lágernapló fordításainak sikere segítette ahhoz is, hogy immár francia író nővé tudjon válni.”⁴³ Francia nyelvű kötetei nem jelentek meg magyarul. Az eredeti kézirat és az átdolgozott, szerkesztett szöveg összeha-sonlítása bizonyára fontos tanulságokkal járhatna.

A szerzők és műveik hivatalos elfelejtése az emigrációval válik totálissá. A dik-tatúra idején emigráló szerzők neve kimondhatatlanná válik a nyilvánosságban.⁴⁴ Az emigráció akkor is törlést jelent a nyilvánosságból, ha valaki semmiféle ki-sebbséghez nem tartozik; a diktatúrában ez bárkit sújt. Földes darabjait azonnal leveszik műsorról, könyveit, ha formálisan nem is tiltják be, de sem újra nem nyomják, sem további életük nincs. Az 1974 decemberében Izraelbe gyermeke-ihez látogatásra érkező, majd Romániába soha vissza nem térő Földes Mária tör-ténete különösen beszédes.⁴⁵ Földes Mária legfontosabb és sokak által méltatott műve, *A séta* 1974-ben jelent meg a Kriterionnál; a könyv arra várt, hogy 15 000 példányban Magyarországon is forgalomba kerüljön. A kiadást az emigrációt kö-

vetően nyomban leállították. Ugyanígy járt Földes Auschwitzban játszódó darabja: a *Hölgy a barakkban* című darabot románul mutatták be Galați-on 1974 áprilisában. Ezt követően a darabot, ahogy az összes többi Földes-dramát sem játszották többé. „A Romániából Izraelbe települt Földest irodalompolitikai okokból Kötő Józsefnek ki kellett hagynia a *Fejezetek a romániai magyar dráma történetéből* című kismonográfiából”, írja egy írásában Szokolczay Lajos⁴⁶, aki számon kéri Pomogáts Béla kötetén, hogy többek közt Földes Mária drámai életművéről is megfeledezett. Nem találtam nyomát annak, hogy Földes Mária Izraelben bekövetkezett tragikus haláláról hírt adott volna a romániai sajtó, ugyanakkor hátrahagyott ismerősi körében a hír nyomban elterjedt.⁴⁷ Az emigrációt követő hallgatás és tilalom valamennyi szerzőt sújtja tehát. A négy itt tárgyalt szerző közül három biztosan emigrált, Ferencz Dóráról elképzelhető ugyanez.

De az emigráció ugyanakkor új teret és nyelvet is nyit a könyveknek. Földes *A sétája* megjelent még egykor héberül, Hegedűsné könyve angolul, Harsányi/Novac több nyelven (angol, német, francia, portugál, spanyol, japán, románul 2004-ben). „Annak ellenére, hogy a magyar megjelenése után több világnyelvre is lefordították az életrajzi művet, románra csak a 2000-es évek elején lett lefordítva, tehát a román közönség számára gyakorlatilag ismeretlen a szerző is, a kötet is”, olvasható egy friss cikkben, ami egy alább tárgyalt bemutató kapcsán született.⁴⁸ A felvetés jogos, de meg is fordíthatjuk a kérdést: vajon magyarul hány román holokauszt-emlékiratot, regényt ismerünk?; e pillanatban egy sem jut az eszembe. Úgy tűnik, a többi nyelv akkor képes felfedezni (és befogadni) ezeket a műveket, ha a szerző személyesen is jelen van az illető kultúrában. Utólagos felfedezés csak Harsányi/Novacnak adatott meg, és neki még jelentősebb tér is nyílt: a színpadon.

Harsányi/Novac kötetéből a bukaresti Zsidó Színház készített 2020 decemberében online és élő előadást, a naplót adaptálva, a bemutatót a holokauszt romániai emléknapiához, október 9-hez igazítva. Az előadás a könyv külföldi és román kiadásának címét viseli: *Ifjúságom legszebb napjai (Cele mai frumoase zile ale tinereții mele)*. Ana Novacot a darabban a híres Maia Morgenstern alakítja, aki egyben a színház igazgatója – ez is mutatja, hogy a színház fontosnak tartja ezt a szöveget.

A Novac-bemutató is annak a jelzése, hogy ezek a művek nemcsak könnyen képesek átlépni a nyelvi határokat, és az univerzális, nyelv feletti (vagy alatti) tapasztalatot megosztani, de komoly erőforrást rejtenek még mindenféle befogadás, újrafelfedezés, kiadás számára.

■ JEGYZETEK

1. Idézi Polcz Alaine-t Louise D. Vasvári: *A töredezett (kulturális) test írása Polcz Alaine „Asszony a fronton” című művében*. Hungarian Cultural Studies, 2010 (Vol 3). <https://ahea.pitt.edu/ojs/index.php/ahea/article/view/20/12>
2. Első alkalommal egy németül megjelent interjúban. Renate Windisch-Middendorf: *Die kluge Genossin. Begegnungen mit Frauen in Rumänien*. Herder Verlag, 1983. Köszönöm Szilágyi-Gál Mihálynak, hogy felhívta a figyelmem erre a forrásra, egyébként csak Szilágyi Júlia szóbeli közlésére hivatkozhatok.
3. Ebben a tanulmányban elemzett művek megismeréséhez Lówy Dániel munkái (*A Soá nagyvárad emlékirói*. Várad 2010/8; *A vézskorszak kolozsvári tanúságtevői*. In: Randolph B. Braham (szerk.): *Tanulmányok a holokausztról* 8. Balassi, Bp., 2001.) és a vele való személyes beszélgetések vezettek el. A női holokausztírók felfedezéséhez Jablonczay Tímea írásai és Szűcs Teri munkássága mutattak utat.
4. Lówy Dániel munkáira gondolok elsősorban (*A Soá nagyvárad emlékirói és A vézskorszak kolozsvári tanúságtevői* című tanulmányaira), aki a teljességre törekvő munkáiban számba vette a fellelhető műveket.
5. A Kisantal Tamás és Mekis D. János szerkesztésében megjelent újabb kötetben (*A holokauszt témája az irodalomban*. Kronosz Kiadó, Bp., 2018.) például egyetlen női szerzőnek sem jut önálló fejezet.
6. Jablonczay Tímea: *Hivatalos amnézia és az emlékezés kényszere. A holokauszt női elbeszélései a 60-as években*. Múltunk 2019/2.

7. Például Pécsi Katalin: *Sós kávé – Elmeséletlen női történetek* (Novella kiadó, Bp., 2007), bár a kötetben vannak szereplők, akiknek erdélyi felmenői vannak; ugyanígy Jablonczay Tímea kutatásai között sem találtam kifejezetten erdélyi szerzőt (bár erdélyi származásúakkal, mint Palotai Boris, foglalkoznak munkái).
8. Lásd Gyáni Gábor munkáit: *A történelem mint emlékmű*. Kalligram, Bp., 2016, illetve 2020 novemberében megtartott *Memory and Holocaust Consciousness in Hungary* című konferencia-előadását (Holokauszt Emléközpont).
9. Ferencz Dóra: *Ká-pó voltam*. Regény. Arad: [a szerző kiadása]; (Arad: „Presa Democrată”); 142 p; [Hegedűsné] Molnár Anna: *Miért. Egy deportált nő élményei a sárga csillagtól a vörös csillagig*. Arad, 1946. Meta könyv- és zeneműkiadó vállalat.
10. Harsányi Zimra: *A téboly hétköznapjai*. Kozmosz Könyvek, Bp., 1966; Földes Mária: *A séta*. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1974; Simon Magda: *A nagy futószalagon*. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1967.
11. György Péter: „*A láger sors*”. Jelenkor 2010. 12. sz. Letöltés: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2126/a-lager-sors>
12. Lásd Löwy Dániel *A vészkorszak kolozsvári tanúságtevői* tanulmányában a 35. lábjegyzetet.
13. 21. század kiadó, 2011. Löwy erről a naplóról így fogalmaz: „A napló eredetisége vitatott, mivel a kézirat elveszett. Feltételezik, hogy Zsolt Ágnes megváltoztatott részeket és részleteket, az is elképzelhető, hogy a teljes szöveget maga írta.”
14. Lásd Kisantal Tamás: *Az emlékiratoktól a botrányig. A holokauszt témája az irodalomban*. Kronosz Kiadó, Bp., 2018.
15. <https://lexikon.kriterion.ro/>
16. Idézi Corina L. Petrescu.
17. Ellenzék 1944. május 19.
18. Kántor Lajos – Láng Gusztáv: *Romániai magyar irodalom 1944–1970*. Kriterion, Buk., 1973. <https://adatbank.transindex.ro/cedula.php?kod=908>
19. Adatait az Arolsen archívumban találtam meg.
20. Szabad Szó, Marosvásárhely 1947. december 15.
21. Boros Bálint: *Életre-halálra*. Utunk 1949. augusztus 6.
22. *Édesanya a haláltáborban*. Szabad Szó (Marosvásárhely) 1946. október 7.
23. Hegedüs Anna Molnár: *As the Lilacs Bloomed*. The Azrieli Foundation, Toronto, 2014. (orig. ed. Miért ?) Translated from Hungarian by Marietta Morry and Linda Muir.
24. *Romániai magyar könyvkiadás 1944–1953* <http://rmk40.adatbank.transindex.ro/index.php>
25. Földes Ágnes szóbeli közlése.
26. cimec.ro
27. <https://oszmih.hu/index.php/layout/adatbank>
28. Corina L. Petrescu használja rá e kifejezést.
29. Nyelvi szempontból érdekes, hogy bizonyos szerzők identitása, „hovatartozása” nehezen tisztázható; ezeknek az identitásoknak értelmezéséhez és feltárásához súlyosabb elméleti fegyverzettel kéne nekilátni. A romániai zsidóság egyik női emlékirója például, Sara Tuvel Bernstein, a *Varrónő* című könyv szerzője (The Seamstress, 1999), nem tartozik sem a román, sem a magyar kultúrájú zsidóság körébe, ahogy a fent elemzett női szerzők nemcsak magyarul írnak, de magyar kulturális háttérrel bírnak, és ahogy a zsidóság jelentős része Erdélyben magyarnak is tartja magát. Nora Diamantstein (*Viața, reprimeste-mă*, Editura Universul, Buc., 1948) szintén korai női Kolozsvárról induló holokauszt emlékiró, akinek ugyanígy nem ismert az utóélete; *A titokzatos túlélő* címmel jelent meg róla írás néhány éve.
30. Tibori Szabó Zoltán: *Árnyékos oldal*. Koinónia, Kvár, 2007. 269–270.
31. Corina L. Petrescu: *Of Sources and Files: The Making of the Securitate Target Ana Novac*. In: Valentina Glajar, Alison Lewis, Corina L. Petrescu (eds.): *Cold War Spy Stories from Eastern Europe*. Potomac Books, Lincoln, 2019.
32. Ana Novac állambiztonsági megfigyelését Corina L. Petrescu tanulmánya dolgozta fel legteljesebben (lásd fentebb). Továbbá lásd William Totok: O victimă colaterală. RFI 2012. aug. 14, <https://www.rfi.ro/articol/stiri/social/o-victim-a-colateral-a>
33. Idézi Corina L. Petrescu
34. Idézi Corina L. Petrescu
35. A tanúk felértékelődése az Eichmann-perben is kétségtelenül megnyitja a beszédet az emlékezők előtt.
36. Ana Novac: *Cele mai frumoase zile ale tinereții mele*. Editura Dacia, Cluj, 2004.
37. https://hu.wikipedia.org/wiki/Nov%C3%A1k_Anna; A Wikipédia-szócikk a *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon* megfelelő, Mózes Huba által írt szócikkén alapul: <https://lexikon.kriterion.ro/szavak/3239/>
38. Az Arolsen archívumban nem találtam róla adatot.
39. Beszűgői említik, de ezt forrásmegjelölés nélkül veszi át William Totok fentebb idézett cikke.
40. Földes Ágnes szóbeli közlése.
41. Stefano Bottoni hívta fel rá a figyelmem, ezúttal is köszönöm neki.
42. Utunk 1975. március 28.
43. Tordai Zádor: *Volt egyszer, hol nem volt*. Múlt és jövő 2000/11. 1–4.
44. Az Arcanum adatbázisban Földes Mária emigrációját követően például egyetlen bekezdésnyi szöveget sem találok, amit munkásságának szenteltek volna.
45. Ezúton köszönöm lányának, Földes Ágnesnek a beszélgetést; interjúnk információira támaszkodom a fentiekben (az interjú 2021. február 8-án készült).
46. Holmi 1990/3.
47. Tamás Gáspár Miklós közlése.
48. Kolos Georgina: *A holokauszt-túlélő nagyváradi Harsányi Zimra naplóját vitte színre a bukaresti zsidó színház*. Transindex 2020. október 19. https://multikult.transindex.ro/?hir=11618&a_holokausztutulelo_nagyvaradi_harsanyi_zimra_naplojat_vitte_szinre_a_bukaresti_zsido_szinhaz

PÓCS VERONIKA

„A MŰREMEK, TÚL AZ ETIKÁN, AZ ÜDVÖSSÉGET SZOLGÁLJA”

Pán Imre tevékenysége a franciaországi emigrációban



Pán Imre száznegyvenöt kiadványt jelentetett meg párizsi emigrációjának tizenöt éve alatt. Levelezéséből, jegyzeteiből kiolvashatók az első párizsi évek nehézségei, mikor szinte napról napra élt, nélkülözésben, kétségek között, de szellemi lendülete nem lankadt...

Pán Imre emigrációja

■ Milyen sokszor hangzik el egy-egy kiemelkedő magyar említéskor, hogy „*ha Nyugatra születik...*” Nos Pán Imre egyike azoknak, akik tulajdonképpen kikerülték ezt a bár elismerő, mégis sajnálkozó ítéletet azzal, hogy – ahogyan barátja és szerzőtársa,¹ Kassák Lajos is – a legnehezebb, Magyarországon töltött időkből is „európai” művészként, gondolkodóként igyekeztek alkotni, létezni. Sohasem adták fel azt a célt, eszmét, hogy tevékenységükkel a kortárs nyugat-európai művészethez kapcsolódjanak, és kizárólag a jelenben érvényes műveket hozzanak létre. Mind művészetszervezői, mind szerkesztői, illetve teoretikus tevékenysége a második világháborút megelőzően, majd a remény és újrakezdés időszakában, 1945–48 között e törekvés jegyében telt. Andrásy út 27. szám alatti „Művészboltja”, melyben külföldi folyóiratokat, könyveket és a sokak számára első nemzetközi modern művészettel való kontaktust jelentő grafikai és reprodukciókból álló gyűjtemény darabjait lehetett megvásárolni. Ugyanitt tematikus kiállításokat is rendezett, például Vajda Lajos vagy Ámos Imre műveiből.

Vera Molnar például így idézi fel a Pán által működtetett kis művészeti centrumot: „Budapestben a háború után Pán Imre üzletében láttam Kleet, Kandinszkijt és Héliont is, akinek nagyon szerettem azt a rövid korszakát, amíg absztrakt volt, de sok mindennel itt Párizsban találkoztam először.”²

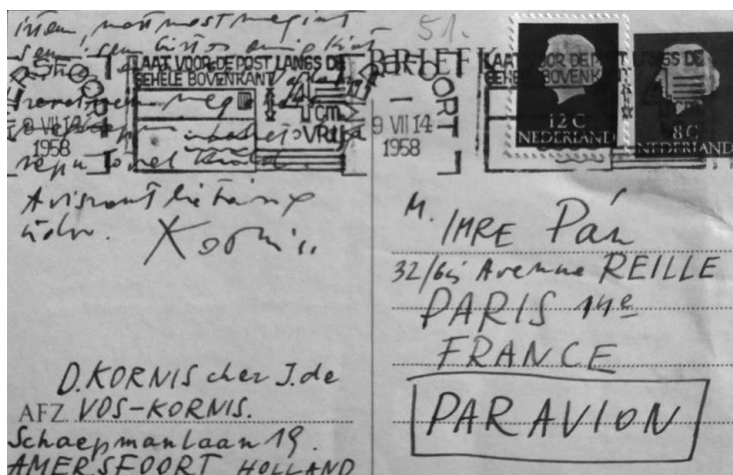
Ebben a várakozásokkal teli időszakban Pán a második világháború előtti progresszív művészeti irányzatokat tömörítő, francia orientációjú Európai Iskola művészcsoport egyik legfontosabb teoretikusa és kurátora volt, Határ Győzöt idézve: „Pán Imre volt az Iskola lelke (a szó kultikus értelmében)”.³ Hitvallását tükrözi az 1945. október 13-án a tagok⁴ által szignált Európai Iskola-kiáltvány: „Meg kell teremtenünk az élő európai iskolát, amely megfogalmazza élet, ember, közösség új kapcsolatát.” A dokumentum stílusa és tartalma egyértelműen Pán Imre szerzőségét bizonyítja: „a szürrealizmus a teoretikusok számára nem egyszerűen egy művészeti irányzatot jelentett a többi között, hanem egy élet-egység-projekt is kapcsolódott hozzá”.



Pán Imre budapesti otthonában, az 1930-as években. Magányújteményben

Noha e törekvéseket a fordulat éve elsöpörte, Pán soha nem lépett vissza a már fiatalkorában elkötelezett, a szó eredeti értelmében (is) avantgárd vagy modern szellemiségtől, és minden módon folytatni kívánta az Európai Iskola *Élet-Ember-Művészet* szellemi egységének céljait.

A represszió és nélkülözésben telt Rákosi-korszak végén – de még a forradalmat megelőző időszakban – 1956 júniusában barátaival megalapítják a Formalista művészek⁵ csoportját, kinyilvánítva a szabad alkotáshoz, szabadon választható alkotói stílushoz való jogukat. E művészcsoporthoz tartozó alkotókkal, értelmiségi körrel emigrációjáig (1957) és többekkel Párizsban is, élete végéig kapcsolatot ápolt, levelezett.



Korniss Dezső levele Hollandiából Pán Imrének Párizsba. 1958. VII 14. Magányújteményben

Pán 1957. május 5-én érkezett Párizsba. Rövid időre, néhány hónapra kapott útlevelet, és vissza szándékozott utazni Budapestre, végül mégis az emigrációt választotta. Patetikusan hangzik, mégsem túlzás: friss emigránsként rögtön munkába kezdve, ötvenhárom évesen, a teljes egzisztenciális újrakezdést vá-

lasztotta, hogy végre szellemi szabadságban alkosson. Kiadatlan naplójegyzetében úgy ír első párizsi napjáról, mintha az a legelső lenne az életében, tehát az újjászületésének dátuma: „Visszanézek a Gare de l’Est peronjáról az életemre, mely folytonos készülődés, várakozás volt. A holnapot vártam, amely az én házamban másnap is holnap marad, míg végül hirtelen tegnappá nem válik. A nagy vaskörmenettel, a vonattal megérkeztem Párisba (sic!), a jelenbe. Hétfő reggel van, 1957. május 5: az első ma.”⁶

Egy értékes grafikai művekkel teli mappával érkezett a francia fővárosba, melyeket a saját gyűjteményéből⁷ válogatott. A mappa az Európai Iskola művészeitől, Vajda Lajostól, illetve Kádár Bélától tartalmazott jelentős műveket, melyeket később ki tudott állítani, illetve a Kassák Lajos által neki ajándékozott⁸ műveket is tartalmazta. Ennek az anyagnak az azonosítására vonatkozóan nincsenek információink – egy mű kivételével: Pán budapesti örököse, Mezei Gábor (1935) belsőépítész emlékei szerint családjuk birtokában volt egy Modigliani-rajz, melyről Pán első felesége, Hauswirth Magda másolatot készített, és ez a másolat jelenleg is Pán és fia budapesti szülőházában található.

A gyűjteményi darabok, köztük a legértékesebb (nem hitelesített eredetiségű) Modigliani-mű eladásával Pán alapvető megélhetési körülményeit biztosította, illetve legelső kiadványainak költségeit fedezte.

Pán Imre száznegyvenöt kiadványt jelentetett meg párizsi emigrációjának tizenöt éve alatt. Levelezéséből, jegyzeteiből kiolvashatók az első párizsi évek nehézségei, mikor szinte napról napra élt, nélkülözésben, kétségek között, de szellemi lendülete nem lankadt, lehetőségek után kutatott, és szerencsével járt: a magyar származású Otto Hahn galériájában, a Galerie La Main Gauche-ban⁹ *conseiller d’art*-ként szerződtették.

Pán Imre „művészi”

■ A lírikus absztrakció, az informel vagy a tasizmus az emberi figura, a klasszikus festészeti hagyomány legkisebb mértékű megidézése alól is „felmentette” a művészeket. A második világháború, az embertelen szenvedés megtapasztalásának élménye után következő bő tíz évben a figura sok esetben csak mint a szenvedés szimbóluma lett felfogható. A huszadik század első felének festészeti hagyománya Franciaországban mégis elevenen tovább élt, és sok esetben egyfajta lassú „előregedésnek” indult. Ez a folyamat vezetett ahhoz, hogy az új realizmus vagy a pop- és op-art új elvei mellett az École de Paris absztrakt irányzatai gyakran váltak önisméltóvá, tartalmatlanná, elvesztve egykori intellektuális érvényességüket. Pán érkezésekor Párizs kortárs művészete ebben az átmeneti időszakban forrong, és a friss emigráns magyar jó érzékkel viszonyul ehhez. Természetes, hogy elsőként régi ismerőseit, Corneille-t, Jacques Doucet-t, Rozsda Endrét – akikkel az Európai Iskola fennállása idején (1945–1948) több kiállításon együttműködtek –, illetve az ugyanehhez a művészcsoporthoz távolabbról kötődő (Étienne) Hajdu Istvánt, Szenes Árpádot, Anton Prinnert és Victor Vasarelyt kereste fel (hiszen ők már a húszas évek vége óta Párizsban éltek). A felsorolt alkotókra mind igaz, hogy ekkorra (1957 után) már komoly ismertségre tettek szert, műveik eladásából éltek, francia művésznek számítottak, galériás ismeretségi és természetesen kiterjedt művész baráti körrel rendelkeztek, így segíthettek a középkorúan is frissen új életre berendezkedő és a művészeti életben dolgozni akaró Pán Imrének.

Pán az emigrációját követő néhány évben, körülbelül 1960-ig még erős elköteleződést mutatott budapesti művész és értelmiségi barátai irányában, és terveiben még több magyar művész szerepelt. A korai – párizsi – tárlatainak esetében még megmaradt az igyekezete arra, hogy több magyar művészt is kiállítson, főként az École de Paris-hoz kapcsolódó csoportos tárlatain. 1959 novemberében, San Franciscóban a *New Painters of École de Paris* bemutatóra Kádár Béla műveit válogatja be, ugyanebben az évben *Drawings of the École de Paris* címmel a londoni Chiltern Art Galleryben (Chiltern Street 10.) Korniss Dezső és Anna Margit munkáit állítja össze Seiden Gusztáv angliai galériájának.



Újságvágat (ismeretlen lapból) Anna Margit művének reprodukciójával, a Pán Imre által készített napló-mappából, amelybe a munkáiról gyűjtött dokumentumokat ragasztotta be. Magángyűjteményben

Egyéni kiállítást szervezett Anna Margitnak, munkahelyén, a Galerie La Main Gauche-ban 1958 őszén, Kádár Bélának 1970 októberében a Galerie Jean Chauvelin-ben (4. rue de Fürstenberg), és Kassák Lajos kiállításai sem valósulhattak volna meg a Galerie Denise René-ben Pán közbenjárása nélkül. Étienne Hajdun, Victor Vasarelyn, illetve Arpad Szenesen kívül aktívan már nem dolgozott együtt magyar művészekkel.

Érdemes egy kicsit elidőzni az első általa rendezett párizsi csoportos kiállítás, az 1958 februárjában megnyitott *Miroirs de papier*, azaz a *Papírtükrök* című tárlat részletein. A poétikus cím utalhat a víztükör vagy tükör nézésére, a valóság tünékeny lenyomatainak, átalakulóban lévő képeinek befogadására. A kompozíció mint a világ vagy a művész tükörképe századok óta kedvelt motívum, melynek használata Pán szürrealizmushoz is erősen kötődő ízlését mutatja. A kiállítók névsora is tanulságos: még erősen kötődik az Európai Iskola alapítójának ismeretségi köréhez. A néhány oldalas leporellón olvasható: Anna Margit,

Czóbel Béla, Hajdu István, Rozsda Endre, Szenes Árpád és Vajda Lajos, illetve Arp, Braque, Corneille, Goncsarova, Larionov, Léger, Marcel Jean, Miró, Max Ernst, Picabia, Wols szerepeltek. A *Papírtükrökön* többségében a szürrealizmus-hoz, lírikus absztrakcióhoz, illetve az École de Paris kései és igen pluralizált stílusához kapcsolható félabsztrakt kompozíciókat szerepelteti.

Több sikeres projektet követően, a hatvanas évek elejére már befolyásos kapcsolatrendszer alakított ki maga körül, és egyre inkább az újonnan megismert, nemzetközi művészekkel való kooperáció felé fordult. Pán maga így számol be erről fiának, Mezei Gábornak: „A többi magyarral nem tudok semmire jutni. Hidd el, nem igazán érdekesek. Persze ez nem vonatkozik Hajdura és Vasarelyre, aki 30 éve él itt.”¹⁰

Az 1960-as évektől a saját maga által alapított kiadványaiba (*Signe, Morphèmes, Mini-Musée, Préverbes*) a magyar származású művészek közül valóban csak a már régebb óta Párizsban dolgozó alkotók, mint Hajdu István, Szenes Árpád, Victor Vasarely műveit válogatta be.

„Nincs stílus, de van irányelv a formáláshoz” – idézi Pán az első *Morphèmes* kiadványban megjelent Kurt Schwitters-i mottót, mely egyaránt jellemző lesz az általa szerkesztett sorozatokra és a megvalósított kiállítások anyagára is. Kezdetben Pán is számos olyan művésszel dolgozik együtt, akik nem hagyják el a klasszicizálódó modernista vagy figurális-szürrealista formaképzést, ez főként az idősebb generációra, tehát Arpra, Sonia Delaunay-re, Gontsharovára, Larionovra, Massonra vagy Picabiára igaz. Jegyzeteiből, levelezéséből és az általa rendezett kiállítások névsoraiból kitűnik, hogy nagyon széles spektrumban érdekelte a friss és aktuális kortárs művészet, folyamatosan látogatta a párizsi műtermeket, galériákat. Feltehetőleg a Vieira da Silva – Szenes Árpád házaspár által ismerte meg a két portugál művészt, Lourdes Castrót¹¹ és René Bertholót,¹² akikkel a baráti viszony mellett számos csoportos és egyéni kiállítást szerveztek.

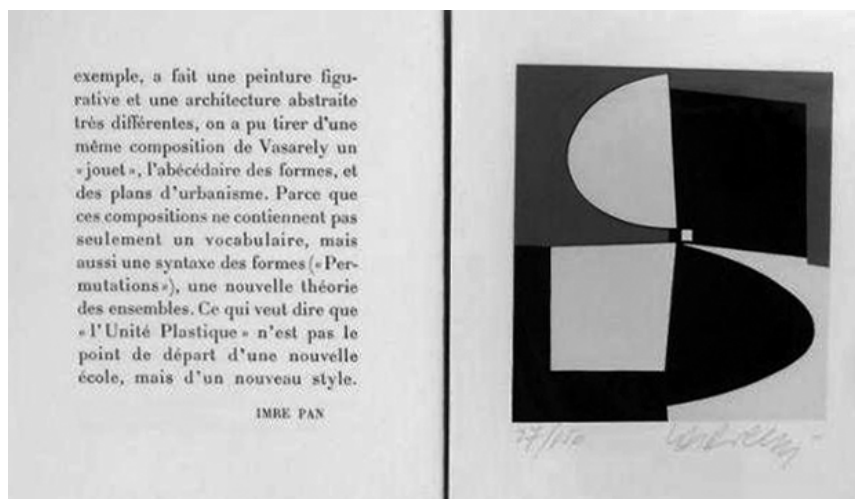
Imre Pán, le „Poète-éditeur”

■ A már említésre került legelső párizsi munkahelye a La Main Gauche Galéria, mely franciaországi karrierjének fontos kiindulópontja volt. 1960-tól egzisztenciális helyzete valamelyest javult, egyre bővebb kapcsolatrendszerrel rendelkezett, és kitartásának hála egy újabb jelentős galéria fogadta be munkáit: első kiadványsorozatát, a *Signe*-t, a Jean Hugues¹³ által vezetett, Saint-Germain-des-Près-beli Le Point Cardinal Galéria (3, rue Jacob) állította ki. Párizs egyik legfrekvenciáltabb negyedének kifejezetten sok galériával működő részén található helyiségekben Pán 1963-ig rendezhetett kiállításokat.

Ekkoriban a legfontosabb művészek, akikkel együttműködött, a következők: Matta, Corneille, Doucet, Geneviève Assé, Étienne Hajdu, Marcelle Cahn, Sonia Delaunay, Marfaing, Christine Baumeester, Bryen és Vasarely. Utóbbi Hantai, Reigl és Schoffer mellett a legjelentősebb franciaországi magyar képzőművésszé vált, igazi elismertséghez pedig a Denise René Galériában, 1955-ben megrendezett *Le Mouvement*¹⁴ (Mozgás) – című csoportos kiállítást követően jutott. Az emblematicus tárlathoz kapcsolódóan megjelentette a *Sárga kiáltványát*, mely a kinetikus művészet és az op-art legkorábbi és legfontosabb manifesztumának tekinthető.

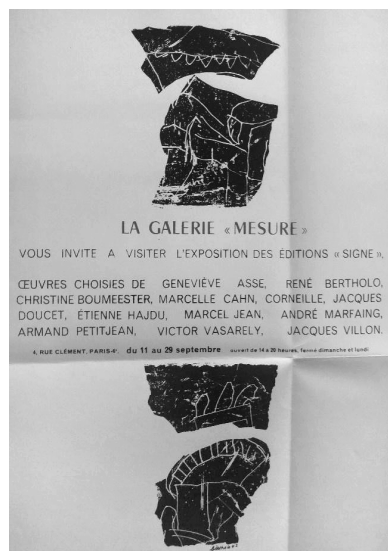
Pán és Vasarely számára a hatvanas évek időszaka életük talán legaktívabb, legsikeresebb időszakát jelentette, tehát egy igen termékeny, lehetőségektől sű-

rú időszakban váltak partnerekké. Udvarias barátságuk, művészeti kooperációjuk mind kiállításrendezésben, kiadványok megvalósításában, mind a műkereskedelem területén is igen sikeres volt. Együttműködéseik között kiemelkedő a Le Point Cardinale-ban, 1962 júniusában megrendezett Vasarely-kiállítás, mely egyedülálló és szokatlan módon kizárólag a művész grafikáira, rajzaira koncentrált, négy szakaszban tematizálva a műveket: *Dessins gestuels*, *Denfert*, *Belle-Isle*, *Gordes via Denfert*.¹⁵

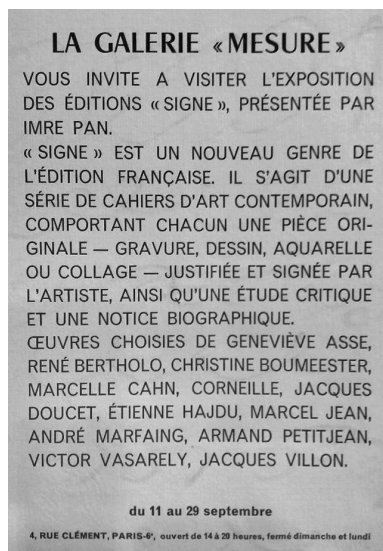


Mini-Musée 1. Victor Vasarely öt eredeti szerigráfiája, Pán Imre bevezetőjével. Paris, 1971

Ugyanebben az évben, a Boulevard Saint-Germain vonzaskörzetében lévő Galerie Mesure (4, rue Clément) helyiségében, júniusban Marcelle Cahnnak rendezhet kiállítást, majd szeptemberben a *Signe* kiadványsorozatát mutathatja itt be.



A Galerie Mesure-ben rendezett Signe-bemutató plakátja (balra) és a meghívókártyáján szereplő szöveg.



Szintén a Saint-Germain-de-Près negyedben állt a legendás Guy Resse polihisztor galériája, a Galerie La Roue (16, rue Grégoire-de-Tours), mely 1963 és 1968 között Pán számára az elsődleges „partnerintézményt” jelentette.¹⁶ Resse¹⁷ Pánhoz hasonlóan maga is alkotott: festett, kerámiákat készített, illetve absztrakt, nonfiguratív kollázsokat, melyekbe gyakran illesztett újságfeliratokat, vagy egyéb „talált” tárgyrészeket.

A Galerie La Roue vezetője valóban Pán intellektuális partnere volt, és a friss és „a jelenben érvényes”, a művészetet megismertetni, prezentálni akaró galériásként, művészetszervezőként maximálisan nyitott volt a magyar barátja által ajánlott művészek műveire is.

Pán Imre francia írásairól, kiadványairól

■ Pán kezdetben még magyarul ír Párizsban, és lefordítja szövegeit, majd ezt a kis távolságot is megszünteti a nyelv és a tartalom között. Körülbelül 1960 után érzékeny impresszióit már francia nyelven fogalmazza meg. Bizonyos, hogy Pán Imre Párizsban nemcsak a szabad művészeti közeg miatt találja meg friss és poétikus hangját, hanem mintha a franciául íródott elmélkedő írásai könnyedebb, kifejezőbb hangvételhez jutottak volna. Bevezetői nem a művészetet elemző írássokként hatnak, hanem maguk is a mű részei, inkább hasonlatosak egy-egy szabadvershez (a kép, a művész verbalizálható formájú üzenetei, Pán tolmácsolásában). A szöveg tehát arra hivatott, hogy a kiadvány olvasója egy komplexebb élményben részesüljön, ahol az írás és a kép nem szétválasztható – egymásból következnek, intellektuális és érzéki ciklusban is összeérnek, rímelnek.

Összehasonlítva budapesti írásaival – melyeket kiállítási leporellókhoz vagy az Európai Iskola Kiskönyvtárának fejezeteiként írt – a későbbi szövegei poétikusabbak, könnyedebbek, sőt érzékletesebbek. Ez magyarázható azzal, hogy Budapesten egy igen szűk kör behatárolt tájékozottságára számíthatott, amely a század első felének gyakran modoros, inkább ismeretterjesztő jellegű művészeti kritikáinak, tudósításainak stílusához szokott. Párizsban ugyanakkor nagy hagyománya volt a szabad, nyelvi és képi asszociációkkal telített művészetkritikai nyelvezetnek, így Pán francia publikációi esetében nem kellett figyelembe vennie a közönség elvárásait, vagy az alapokról kezdenie a stílusmagyarázatokat.

Charles Goerg¹⁸ művészettörténész érzékletesen sorolja¹⁹ fel Pán egy-egy tömör, mégis lírai jelzőjét, melyet művészeire alkalmaz: „Parmi les plus remarquables, il commente par exemple »l’unité plastique« d’un Vasarely, »arc d’ogive de l’urbanisme moderne«; »la forme-couleur« d’une Sonia Delaunay; les »noirs heureux« d’un Marfaing; le »cubisme flamboyant« d’un Villon; »les nerfs et les racines« d’un Corneille »qui s’enfoncent dans le néant«; »les traits gravés dans l’air« d’une Geneviève Asse.”²⁰

Szabad, asszociatív stílusát mind a művészek, mind pedig a galériavezetők kedvelték, ahogyan igényes kiadványait is. Pán vonzalma a *petit format*-hoz, azaz a kis méretű kiadáshoz már az *Index (Az új kultúrtörökvések lapja)* és az Európai Iskola Könyvtára szerkesztése, kiadása idején egyértelmű volt. Szeretete a sorozatok, antológiák összeállítását, szeretett szekvenciákban írni, elmélkedni egyes összekapcsolható művészeti témákról, ahogyan tette ezt a *Signes*, a *Morphèmes* vagy a *Zéro Point* szériáin keresztül, melyekhez sok esetben kiállítás is társult.

Képelemzésesei versekként hatnak. A grafikát a kézíráshoz hasonlítja, a vázlat: piszkozat, az idea, a formaegység kibontakozásának első mozzanata indul meg benne, fékezhetetlenebbnek, így szabadabbnak érzékeli benne a művészi inven-
ciót. Erről ír rövid és érzékletes dedikációban, melyeket a *Cabinet du dessin*, illetve a *Zéro Point*²¹ kiállítássorozatok meghívóján tüntet fel: „Renouveler le culte de dessin, art premier et unique, voilà notre but. Il semble être oublié aujourd’hui et pourtant c’est le dessin qui conduit l’art plastique, depuis toujours, vers ses aventures, vers ses découvertes, vers ses conquêtes. Nous montrerons l’avant-garde l’inconnue.” Megújítani a rajz kultuszát, mely magában hordozza a műben lévő elsődleges ideát, a kompozíció csíráját, ez volt grafikai kiadványainak célja.

A füzetszerű mappák szerkezete azonos: Pán által írt bevezető szöveg (a művésztől, illetve művészeiktől), majd következnek az eredeti grafikák. Pán mindvégig egyedül dolgozott a kiadványain, minden munkafolyamatot ő vezetett, a kép(ek)- a papír kiválasztását, a nyomdai munkákat is ő felügyelte.

Négy különböző kiadványt hozott létre, melyeket sorozatokra, illetve egyes esetekben alsorozatra is bont. Az első, legbővebb a 1960 és 1963 között megjelent *Signe*. A második az 1963 és 1971 között megjelent *Morphèmes*, amelyre Pán a legbüszkébb volt, és olyan kollaborációkkal dolgozta ki, mint: Tamkó Sirtató Károly, Victor Vasarely, Aurélie Nemours, Audiberti, J. P. Lassalle, Mezei Árpád, Maurice Henri és Henri Pastoureau, akiknek szövegeit grafikai mellékletek egészítették ki.

A *Mini-Musée* sorozatát egy-egy művész (Victor Vasarely és Marcelle Cahn) rövid, de érzékletes bemutatására készítette 1971 és 1972 között.



Mini-Musée 2. Marcelle Cahn három szerigráfiájával, Pán Imre bevezetőjével, Paris, 1972

1972-ben, mely év tavaszán súlyos betegség következtében elhunyt, utolsó munkái az előbb említett *Mini-Musée* második mappája és a *Préverbes (Igeköltők)* című kiadványok voltak.



Jousselin

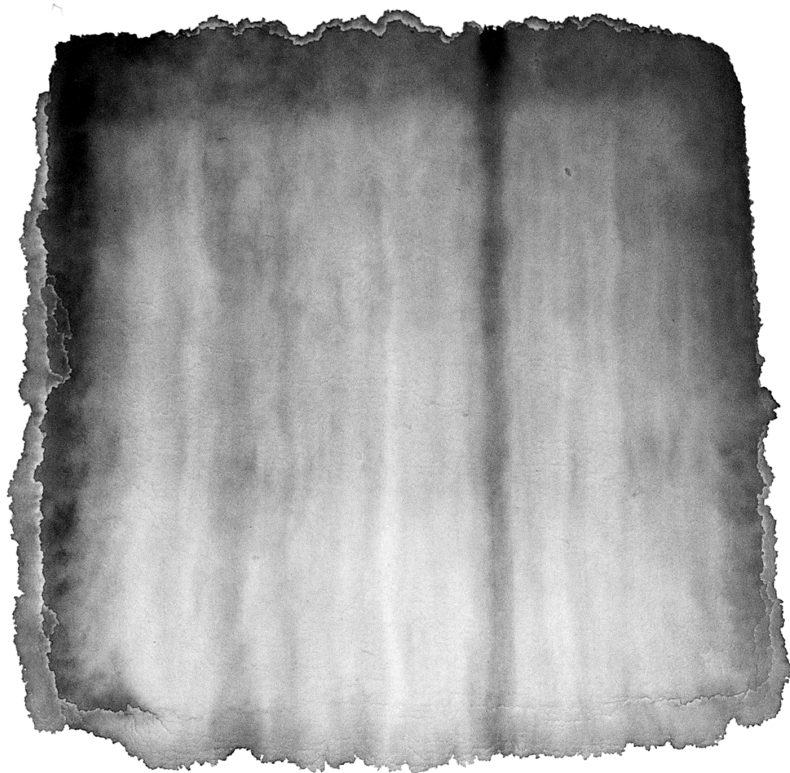
François Jousselin: Pán Imre, tus, papír, magángyűjtemény

Sokan idézték tőle a következő kijelentést: „L’art n’est plus une activité esthétique, mais, éthique”, azaz „a művészet nem esztétikai tevékenység, hanem etikai”. Valóban, Pán Imre mind a Budapesthez, mind pedig a Párizshoz köthető munkásságával bizonyosságát adta annak, hogy a művészettel élő, legjobb értelemben vett „connaisseur d’art”, aki el tudja juttatni másokhoz a műalkotás erejét, etikus tettként valósítja meg azt, amiről anno 1945-ben így írt: „megfogalmazza (az) élet, ember, közösség új kapcsolatát”.²²

■ JEGYZETEK

1. Kassák Lajos – Pán Imre: *Izmusok*. Napvilág Kiadó, Bp., 2003.
2. Részlet, Cserba Júlia: *1% rendtelenség, 100% szabadság*. Interjú Vera Molnarral. In: Vera Molnar. Válogatás a Kiscelli Múzeum Fővárosi Képtár és a Szöllősi-Nagy-Nemes Gyűjtemény anyagából. Budapesti Történeti Múzeum – OSAS Nyílt Strukturák Egyesület, Bp., 2019. 27.
3. Idézi Balázs Imre József: *Az Európai Iskola művészcsoport értelmiségi modelljei és kapcsolathálózata*. In: Biró Annamária – Boka László (szerk.): *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolatháló, írócsoportosulások*. Partium Kiadó – reciti, Nagyvárad–Bp., 2014. 275.
4. Anna Margit, Bálint Endre, Bán Béla, Barcsay Jenő, Barta Lajos, Bokros Birman Dezső, Egry József, Forgács Hann Erzsébet, Gadányi Jenő, Gegesi Kiss Pál, Gyarmathy Tihamér, (Étienne) Hajdu István tiszteletbeli tag, Kállai Ernő, Kassák Lajos, Korniss Dezső, Lossonczy Tamás, Márfy Ödön, Martyn Ferenc, Mezei Árpád, Pán Imre, Rozsda Endre, Schubert Ernő, Szántó Piroska, Vajda Júlia, Vilt Tibor.
5. Pán Imre és Anna Margit alapították 1956. június 15-én, a *Formalizmusról* szóló kiáltványukat 1956. szeptember 13-án az Európai Iskola egykori tagjai: Bálint Endre, Barta Lajos, Gadányi Jenő, Korniss Dezső és Rozsda Endre írták alá, és Dévényi Iván, esztergomi tanár, gyűjtő és művészeti író segítségével – Jakovits Józseffel kiegészülve – az esztergomi Keresztény Múzeumban *Hetek* címmel rendeztek kiállítást műveikből.
6. Bővebben: György Péter – Pataki Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja*. Corvina, Bp., 1990.
7. A napló kiadatlan, és magántulajdonban található.
8. Egészen fiatal kora óta gyűjtött képzőművészeti munkákat és bibliofil köteteket.
9. Passuth Krisztina művészettörténész és Pán Imre fia, Mezei Gábor szíves közlése.
10. Párizs, 1, rue Therèse.
11. Pán Imre levele Mezei Gábornak, 1963, Párizs. Magángyűjteményben.
12. (1930–), 1958-ban, a lisszaboni Calouste Gulbenkian Foundationtól kapott ösztöndíjjal utazott férjével Párizsba. 1961-ig (barátja) Szenes Árpád által inspirált nonfiguratív absztrakcióval kísérletezett, majd felhagyott a hagyományos képzőművészeti eljárásokkal, és a KWY csoport tagjaként főként plexivel, sziluettekkel, szitanyomással és a Nouveaux Réalistes-hoz tartozó kollázstechikával alkotott. Madeirán él.
13. (1935-2005) Ahogyan egykori felesége, Lourdes Castro, 1958-ban telepedett le Párizsban, a lisszaboni Calouste Gulbenkian Foundationtól kapott ösztöndíj segítségével. Főként figuratív műveket alkotott, képregényszerű, a hétköznapi és a groteszk elemeket ötvözve. A hetvenes évektől objektjeit motorikus elemekkel látta el.
13. Jean Hugues, libraire-éditeur: *Le Point Cardinal*. Éd. des Cendres pour les Amis de Jean Hugues, Paris, 2004.

14. A kiállításon Vasarelyn kívül részt vett: Marcel Duchamp, Alexander Calder, Vasarely, Jesus Rafael Sotó, Nicolas Schöffer, Jan Tinguely.
15. Victor Vasarely levele Pán Imrének, Annet-sur-Marne, 1962. március 6., magángyűjteményben.
16. Pán és Resse kapcsolatáról Jordan Millien: *Imre Pan et la Galerie La Roue*. In: *Collages en Hommage. Guy Resse et La Galerie La Roue*. Galerie Convergences, Le Coucou, Paris, 2018. 79-83.
17. *Collages en Hommage. Guy Resse et La Galerie La Roue*. Galerie Convergences, Le Coucou, Paris, 2018.
18. Goerg a genfi Musée d'art et d'histoire főmuzeológusa volt, mikor a Galerie Krugier szervezésében, 1970-ben a Salle Patinóban kiállítást rendeztek Pán kiadványaiból, melynek leporellójának bevezetőjében jelent meg Goerg idézett mondata.
19. <https://www.galleriesaphir.com/imre-pan>
20. A legemlékezetesebbek között például így jellemzi (Pán): Vasarely „plasztikai egységét”: „a modern várostervezés csúcspontja”; a Sonia Delaunay-i „szín-forma”; Marfaing „boldog feketéi”; Villon lobbanó kubizmusa”, Corneille „idegei és gyökérszetei”, melyek megbújnak a semmiben”, Geneviève Assé levegőbe metszett vonásai”.
21. A kiállítások a Librairie Simon Loliée-ban, 9, rue de l'Odéon helyiségében, 1968–1970 között valósultak meg.
22. Az Európai Iskola alapító irata, 1945.



VÁLAS PÉTER

REJTÉSEK

■ – Nézd már a román bigét, lejt akar dobni a perselybe!

– Még jó, hogy nem vatikáni valutát!

Az ostoba röhögés Lenke gyomrát rántja össze először, aztán beleborzong az egész teste, és úgy leizzad, mint akkor, aznap éjjel. Egyfelől úgy érzi magát, mint aki lebukott. Egész életében a lebukástól félt. Nem akarta ő, hogy lássák, ahogy a nyílásba csúsztatja a köteget. Talán tényleg nem való dolog, de ki tudja, mi való és mi nem egy pápista templomban? Már attól szorong, hogy be kellett ide jönnie. Csak meg ne tudja senki a faluban! Másfelől lerománozták, és még a pénzét is leszólták. Pedig ő nagyon szereti ezeket az új lejeket, színesek, vidámak, értékesek. Nem kell többé milliókkal számolni, ha fizetni akar. Majd átváltja a pap, nem papírszemét az! A bigét már föl sem veszi, az ő korában akár bókna is tekintheti.

– Román ám neked a! – de el is harapja a mondatot, ahogy eszébe jut, hol is van. A két pofoznivaló tágra nyílt szemmel mered rá, hogy lejdobáló léteire ily szárnyas szavakat szólt, s jobbnak látják egy legyintéssel hátat fordítani, mint aki amúgy is menendő volt már, mert Lenke szeme úgy villog, akárha Mari néni ereje költözött volna belé.

Nagynénje hét éve, a halálos ágyán bízta meg a feladattal. – Vedd csak azt az erszényt! – mondta. – Szedjél ki egy sorozatot, mindegyik címléteből egyet! Dobjd be a mi királyunk templomában, a budai várban!

Hová, háová nem lett aztán az az erszény Mari néni halála után, az ördög se tudja. A bátyjának volt kulcsa még a házhoz, meg Lenke anyjának, de tagadott erőst mind a kettő, majd egymásra nem borították az asztalt, ma se állnak szóba. Akárhogy is, mire a temetés után összejöttek az örökségen civődni, nem volt már sehol. A többivel se jutottak egykönnyen dűlőre, mert Mari nem volt az a fajta, aki végrendeletet csinál. Inkább nevette még a túlvilágon is, hogy bedobta a koncot, mint Erisz az aranyalmát. Ami keveset akart a holtá után, azt meghagyta Lenkének, a többi meg nem érdekelte.

Beejti a színes bankókat a perselybe, miután körülnézett, nem figyeli-e megint valaki. A másik kezével takarja, úgy rejti bele, s még utána is néz, nem akadt-e el. Amit ő eltüntet valahol, az el van tüntetve. Nem ma kezdte. Volt már nagyobb is a tét.

Már elmondott egy imát Mari néniért, aki ma lenne hatvanéves. Vajon hogy nézne ki? Bírná-e még a liszteszsákot? Különösen erős kapocs volt közöttük; ő volt a család esze, az iránytű, aki az élet legnehezebb dolgaiban is eligazította Lenkét, s a biztos pont, akinél menedéket talált. Leszámítva persze az utolsó heteket, amikor Lenke ápolására szorult, s úgy ordított a fájdalomtól, hogy az egész falu nem aludt. Hozzá bújt, az ő puha, ölelő karjaiba azon a rettenetes éjszakán is, s örök életében hálás volt érte, hogy Mari néni nem faggatta. Pedig úgy sejtette, hogy tudja a titkát, de nem hozta fel soha. Most, hogy megszabadult attól a pár bankjegytől, valami sokkal súlyosabb teher húzza lefelé, legjobban szeretne elsüllyedni. Egy mellékoltárnál velekorú nő térdepel, és imádkozik. Lenke in-

dulna kifelé, de erre a látványra visszaül a padba, lehajtja a fejét, s a maga módján ő is belekezd a másik imába – azért, akiről csak ő tud.

Mari néni megértené őt, hogy katolikus templomban mondja el, idegen helyen. Nincs is más a faluban, aki beküldené őt ide. Néni? Alig kilenc évvel volt idősebb, mikor meghalt, mint Lenke most. Már ő is kezdi érteni Marit, s ahogy gondolkodik nénje életén, a kapocs közöttük csak erősödik. A *mi királyunk* Mari szóhasználatában a kolozsvári Mátyást jelentette. Büszke volt rá nagyon, s minden mesét tudott róla, mondogatta is Lenkének sokat kislány korában. Még azt is megmagyarázta, hogy lehetett ez a nagy király pápista. Nem ő tehetett róla, hiszen Kálvin János meg sem született még akkor! Mióta Mari meghalt, a világ sosem volt olyan érthető. Pedig hát Lenke maga is rég felnőtt volt már akkor. Sok mindent tisztán látott nagynénje gondolataiból, csak azt nem, hogy miért küldte őt ide, ebbe a zajos és idegen nagyvárosba, ahol csak úgy lerománozzák, ezzel a sorozat lejjel.

Kilép a templomból, s megcsapja a meleg. 2018. október 18-a van, de szeptember eleji idő. A tér zsúfolásig telve mindenféle országbeli turistákkal, vásárosokkal, hanggal, látnivalóval, s a lángos illata keveredik a sült kolbászéval meg az autók bűzével. A tizenhatos busszal kellett feljönni ide, de megjegyezte az utat, s lefelé már gyalog is eltalál, minek a buszjegyre költeni? A királyi palotát majd megnézi holnap, mára ez éppen elég volt. Majd negyven éve, hogy Mari néni az ölében tartotta, s az igazságos Mátyás királyról mesélt neki. Lenke soká húzta ezt az utat a budai templomba; pénze se nagyon volt rá, de jobban nyomasztotta a kérdés, hogy mit is akart ezzel az úttal Mari, mert magyarázatot nem adott. Nem is adhatott, nem volt már semmi ereje; amit a bankjegyekről mondott, az is kimerítette az egész napi értelmesebb beszédét.

Végül egy véletlen jött közbe Félix képében, aki Dániából jött haza, mint minden évben. Szép ruhában volt, drága karórát hordott, és amikor a temető kapujában Lenkébe botlott, zavartan kérdezte tőle, hogy tehet-e érte valamit. Lenke nem tudta mire vélni ezt a váratlan lelkesedést, s meg is kérdezte, miért tenne bármit. Félix akkor elpirult, s csak annyit felelt, hogy nagy tisztelője volt Marinak, s az ő emlékére bármit megtenne a kedvenc unokahúgáért. Lenke a vállá felett elnézve meglátta Mari sírján a nagy csokor friss virágot, s meglágyult a szíve. Érezte, hogy a férfi titkot rejt, amit nem való kérdezni, s hogy tud valamit Mariról, amit ő nem, s talán nem is lenne jó, ha tudná. Látta a szemében, hogy komolyan gondolta a felajánlást; elmondta hát, hogy Budapestre kéne utaznia Mari végakarátát teljesíteni. Többet nem mondott, mert korlátos volt a bizalma ebben a rég elcsatangolt, idősödő emberben, de Félix meghálálta és viszonzta a tapintatát, s jegyet vett neki Kolozsvárról egy szép, kényelmes buszra, meg adott még egy kis pénzt az autóstopra odáig. Szállást is szerzett a külvárosban egy családnál, akik a szomszéd faluból vándoroltak oda, s éhesek voltak a hazai hírekre.

Lenke korán érkezett Kolozsvárra, volt még egy órája a buszig. Elsétált Mátyás szülőházáig, maga sem tudta, miért. Mehetett volna a szobrához is, de azt a teret utálja, mert túl sok a román zászló mindenféle. A szülőházon csak egy van, az is eggyel több a kellenénél, de a realitásokat el kell fogadni. Megállt illő távolságban, s akkor értette meg, miért van ott: ez egy zarándokút. Megpróbálta magába fogadni az igazságos Mátyást, s megérteni, mi dolga vele Budán, s mi dolga lehetett Marinak, hogy éppen az ő templomára hagyott pénzt, s ilyen jelképesen. A címletek sora mintha egy növekvő élet lenne.

Ez jár a fejében most is, ahogy lesétál a várból. Épp elrendezi magában, hogy nem lustaságból vagy félelemből húzta ezt az utat, hanem a hatvanadik születésnapra időzítette, s így van ez jól. Megáll a Duna partján. Nagyobb, mint a Szamos, nagyobb még az Oltnál is, de nem érti a csobogását. Akármit írt az a nagyvárosi költő, nem egy a hangja. Soká fülel, soká bámul, mégis idegen marad ez a folyó. A hídjai szépek, elegánsak. Ráesteledik, ahogy átbóklászik az egyiken. Alatta az uszadékfa a maga előtt hajtott sörösdobozzal dél felé tart. Vajon mikorra ér Sulinába?

Akkor aztán különös gondolata támad, s beül egy kocsmába. Odahaza nő létere sohase merné megtenni, hogysisne, szájára is venné a falu menten, sose mosná le magáról. De itt, ebben az idegen, milliós nagyvárosban ugyan ki látja meg?

Nem is emlékszik már, mikor szokott rá az italtra, de volt egy pont, amikor rájött, hogy ez segít elviselni az életet. Titokban ivott, esténként, mikor már senkivel sem kellett találkoznia, s nem csapott ribilliót. Az üveget is úgy rejtette el, hogy ha vendég jön a házba, meg ne lássa. Itt most kipróbálhatja, hogy isznak a városiak. Ha sétál egy nagyot hazafelé, kitisztul annyira, hogy a szállásadói se vegyenek észre semmit.

Hamar akad egy férfi, aki kifigyeli, mit iszik, s kér belőle még egyet a pultnál, hogy mellé telepedhessen. Lenke sem mai csirke már, tudja, mire megy ki a játék. A második kör után egyenesen megmondja, hogy a beszélgetésben benne van, de nem megy senkivel haza, arra ne is számítson az idegen, ha jót akar. Dehogy kell neki még egy Székely Misi, aki csak felcsinálja, és úgy hagyja! Különbben is pont olyan szőröcsimbók lóg ennek az orrából és a füléből, mint az apjából, hát olyan lenne, mintha az apjával csinálná, azt meg mégse lehet.

A férfi azonban marad így is, talán még remél valamit Lenke leitatásától, talán tényleg érdeklí a beszélgetés.

– Neked valami nagy titkod van – mondja aztán. – Láttam én már nőket berúgni, de te nem olyan vagy. Egy ilyen nő nem iszik ok nélkül, csak ha nem tud kimondani valamit.

Lenke fejében lassan telítődik az alkohol gőze, és úgy érzi: most vagy soha. Ez az ember már olyan részeg, hogy úgysem fog semmire emlékezni holnap, meg különben sem látják egymást többet. Eltűnnek egymás szeme elől ebben a nagy, zajos és villódzó városban. Már érti a Duna hangját. Azt mondja: én elviszem a titkodat, eltakarítom, belemosom a tengerbe, sose tudja meg senki. Itt, az én partomon lehetsz bátor.

Felhajt még egy pohárral, s akkor kimondja egy szuszra, mert másképp nem lehet.

– Én szültem egy gyereket, és megöltem. Úgy elrejtettem, hogy senki sem találta meg. Ennek decemberben lesz huszonkilenc éve, de még nem mondtam el senkinek. Már apa lenne, s nekem unokáim lehetnének.

Kimondta! A férfi megértően bólogat, mint aki naponta hall csecsemőgyilkosságokról, s kiüríti a poharát. Lenke feláll, maga számára is meglepően homlokon csókolja az idegent, és kísétál. Most már tudja, miért küldte Mari néni Budapestre.*

** A novella szereplői és kerettörténete Jobb Boróka cimborám szellemi terméke, s az ő engedélyével használom. Lenke falujának korábbi történetei a Korunk 2012/2., valamint a Helikon 2013/12. és 2014/6. számában jelentek meg Boróka tollából.*

GÖMÖRI GYÖRGY

ADALÉKOK A *PSALMUS HUNGARICUS* GENÉZISÉHEZ

1

■ Hogyan született, és miért maradt mégis négy évig kéziratban a *Psalmus Hungaricus*, Dsida Jenő egyik leghosszabb és újabbban egyik legnépszerűbb verse? Erre szeretnék válaszolni, olyan módon, ami talán segít a jövő irodalomtörténéseinek a *Psalmus* megértésében, illetve értékelésében.

Amikor 1956 nyarán Kolozsvárt Bodor Pál segítségével megismertem Fodor Jolánt, Dsida szerkesztőségének hajdani titkárnőjét és a szerző barátnőjét, Dsida életéről lehetőleg minden részletet szerettem volna megtudni – így szóba került a *Psalmus Hungaricus* is. Fodor Jolán ennek genézisére jól emlékezett, és arról úgy számolt be, ahogy azt *Erdélyi utazás 1956 nyarán* c. emlékezésemben megírtam. Ez a szöveg szerepel *Erdélyi merítések* című könyvemben,¹ onnan, azt idézve írt 2016-ban Mózes Huba, Dsida életének szorgalmas kutatója arról a hangversenyéről, ahol a költő és barátnője a *Babylon vizei mellett* kórusművet hallották.² A mű szerzője, dr. Koudela Géza piarista tanár volt, akiről Mózes a Piarista Levéltárból szerzett adatokat – ő lényegében a 137. zsoltár (Sík Sándor által fordított) néhány sorát zenésítette meg, ennek a szövege rögződött Dsida Jenő emlékezetében.

A korabeli erdélyi magyar lapok átnézésével (köszönet érte Balázs Imre Józsefnek) sikerült beazonosítanunk azt a koncertet, amit Dsida és Jolán minden valószínűség szerint együtt látogattak. A *Keleti Újság* 1936. május 14-i számában ad hírt arról, egy K. B. nevű tudósító aláírásával, hogy május 11-én „a Majláth körbe tömörült katolikus főiskolai hallgatók” előadták Kodály, Bárdoss Lajos és Graff Kálmán művein kívül Koudela *Babylon vizei mellett* c. kórusművét.³ A lap beszámolója szerint ugyanebből az alkalomból, a piaristák templomában előadott koncerten fellépett a fiatal Kiss Jenő is, aki saját verseiből olvasott föl. Még jóval a rendszerváltás előtt írt emlékezéseiben Kiss erről hallgat, de mivel Dsida őt bizonyos mértékig saját fölfedezettjének tekintette, valószínűleg emiatt is vett részt ezen a zenei szempontból aligha különleges, amatőrök által előadott magyar dal-koncerten, ami viszont mégis mély nyomot hagyott ihletvilágában.

A fentiek alapján úgy gondoljuk, hogy a *Psalmus* megírásának idejét az eddig vélt 1936 márciusa helyett ugyanaz év májusának második felére kell tennünk. Igaz ugyan, hogy Láng Gusztáv informátora, Kőmíves Nagy Lajos, („Luigi bácsi”) úgy emlékezett, hogy Dsida 1936 húsvétján (április 12-én) olvasta fel neki versét, ez viszont azért valószínűtlen, mert menyasszonyának, Imbéry Melindának csak 1936. június 8-án olvasta fel a kész művet.⁴ Amit először le kellett gépelni, tehát alighanem Fodor Jolánnak volt igaza, aki úgy emlékezett, Dsida először éppen neki olvasta fel a kész *Psalmust*, ami történhetett egy pünkösdi kiránduláson a Szent János kútyához, de minden valószínűség szerint egy május vasárnapi napon, mert hét közben Dsidának és Jolánnak is dolgoznia kellett.

2

■ Milyen politikai körülmények sajtolták ki Dsidából ezt a lírájára egyébként egyáltalán nem jellemző költeményt? 1919 és 1936 között bármilyen politikai jelszóval vagy címkével fellépő román párt egyvalamiben egyetértett: a magyar nyelvű

oktatás visszaszorításában, illetve fokozatos felszámolásában. Sokáig nem engedélyezték a magyarországi lapok behozatalát. Helyettük a romániai magyar értelmiség a négy magyar napilapot olvasta, köztük a *Keleti Újságot*, amelynek Dsida volt a helyettes szerkesztője. 1936 májusában viszont a cenzúra – írja Dsida Imbéry Melindának – betiltotta a helyi magyar lapokban az „Erdély” szó használatát: „Már azt sem írhatom, hogy erdélyi vagyok, mert bizony ardealiak lettünk”.⁵ 1936–1937-ben ez az *Erdélyi Helikon* folyóirat nevét, címlapját is befolyásolta. És 1936-ban írta meg (igaz, pár hónappal a *Psalmus* után) Makkai Sándor *Nem lehet* című cikket, amelynek lényegét így foglalja össze a történet: „a magyarságnak nincsen módja a nemzeti identitás kulturális megélésére, mert ennek feltétele a gazdasági vonatkozásokra is kiterjedő autonómia”.⁶ Más szóval ebben az évben Dsida Jenő is átélte a korábban vallott optimista „transzilvanizmus” válságát.

Ennek lecsapódása a *Psalmus Hungaricus*, amelynek hangvételére – szerintem erős formakényszerként – rányomta bélyegét a Koudela által megzenésített 137. zsoltár. Hadd térjek vissza Fodor Jolánhoz, aki szerint (ezt Mózes Huba már nem idézi tanulmányában), miután neki Dsida a *Psalmust* felolvasta, „még akkor sem volt teljesen elégedett a művel – valami mást szeretett volna írni, valami olyat, ami kevésbé szenvedélyesen szubjektív”.⁷ Ez érthető, hiszen maga a költő nevezi énekét „eszels dal”-nak, tudja, hogy egy pillanatra elfordult korábbi szépségeszményétől és – ami még fontosabb – keresztény hitétől. Mert a *Psalmus*ban (különösen V. részében) megtagadja azt, és – igen! – visszatér egy ótestamentumi, törzsi, mazochistán profetikus hanghoz, arra vált át: „Nincs más testvérem, csak magyar”.⁸ Lehet, hogy volt, aki ezzel egyetértett Erdélyben, de az européer Bánffy Miklós biztosan nem – lehet, hogy nem csak politikai óvatosságból „tiltatta le” a *Psalmus* közlését. Amire aztán 1940. szeptember 15-én, Észak-Erdély visszacsatolását ünneplve került sor.

Van, aki szerint Dsida ezzel a verssel teljesen „irányt váltott”. De az 1936 után írott versek ellentmondanak ennek a véleménynek: a *Csokonai sírjánál* is „hazafias”, a magyarság egysége mellett állást foglaló vers, hangvétele mégis nyugodtabb, elégikusabb a *Psalmus*énál. Még ennél is fontosabb a *Tükör előtt* vége felé tett hitvallás, két-három olyan versszak, amelyben Dsida visszatér egy realistább transzilvanizmushoz és a keresztény tanítások mellett a gandhizmus, a passzív rezisztencia, a belülről építkezés elvéhez.⁹ Érdemes az egész versszakot idézni:

*Bolyongani faluról falura.
Egymás szolgálja mind és nem ura.
Csecsemő csámcsog minden anyamellen.
Igy készülünk szelíd háborúra,
mindig magunkért, soha mások ellen,
sót párolunk és vásznakat szövünk
s még kisebbítnek, lassan megnövünk*¹⁰

Kiemeltem azt a sort, ami szerintem cáfolata a *Psalmus* szenvedélyes magyarságigenlésének és partikularizmusának. Ezt erősíti a következő versszak első két sora is: „Tudjuk, magát emészti el, ki lázad, / ki lángot éleszt, könnyen lángba vész”.¹¹ Más szóval, hiábavaló átkozni a sorsot vagy a végzetet vagy az apák bűneit, vagy éppen Európa közönyét az erdélyi magyarság problémáival szemben – lehet, hogy a „magyar Jeruzsálembé” való visszatérés merő illúzió, a megoldás: „egész / kicsiny téglákból rakni föl a házat!”¹² Az elkeseredett lázadás és a hatalomhoz törleszkedés végletei közt Dsida állást foglal a kitartó, nyugodt szellemi és fizikai építkezés mellett, ami kulturális autonómiához vezethet, mihelyt az „államalkotó” többség belátja, az igazi demokrácia ismérve a kisebbségi jogok elismerése és biztosítása. Ma, 2021-ben, az Európai Unió segítségével és az erdélyi román közvéle-

mény változásával, merem remélni, sokkal közelebb jutottunk ehhez az 1936-ban még teljesen utópisztikus programnak a megvalósításához.

■ JEGYZETEK

- 1 Mózes Huba: *Fényes körútjain a végtelennek*. Esszék, jegyzetek. Bíbor Kiadó, Miskolc, 2016. 79.
- 2 Gömöri György: *Erdélyi merítések*. Tanulmányok, esszék. Komp-Press, Kvár, 2004. 225.
- 3 Keleti Újság 1936. május 14. 17.
- 4 Láng Gusztáv: *A magyar zsoldár polifóniája*. In: Pomogáts Béla (szerk.): *Dsida Jenő emlékkönyv*. Lucidus Kiadó, Bp., 2007. 228–229.
- 5 *Dsida Jenő levelesládája (1928–1938)*. Közzéteszi Csizsár Alajos. Magánkiadás, Győr, 1991. 231. Ugyanebben a levélben Dsida arról is hírt ad: „most fejeztem be egy hatalmas Eminescu-tanulmányt”, ami, úgy gondolom, egyáltalán nem mutat románellenes sovíniszta érzelmekre.
- 6 Szász Zoltán (szerk.): *Erdély története. Harmadik kötet. 1830-tól napjainkig*. Akadémiai, Bp., 1986. 1748.
- 7 Gömöri: i. m. 225.
- 8 *Dsida Jenő emlékkönyv*. i. m. 226.
- 9 Láng Gusztáv: *Újraolvasás*. In: Balogh F. András, Berszán István, Gábor Csilla (szerk.): *Újrateherelt világok. Írások Cs. Gyimesi Éva emlékére*. Argumentum, Bp., 2011. 320.
- 10 *Dsida Jenő emlékkönyv*. i. m. 98.
- 11 Uo.
- 12 Uo.

KÍSÉRLET A FORMÁTLAN FORMA ÉRTELMEZÉSÉRE

Műhelytanulmány

Vincefi Sándor kisplasztikáiról

■ „Minden anyag idegenkedik a másiktól, akkor mikor társat keres, párdarabot, hogy összeilleszkedve elpusztítsa az anyag köznapi létét. Minden anyag idegenkedik önmagától is, mert azt a helyet foglalja el, amely valójában az üresség [...]. Az üres tér talán annyira a dolgok lényege, hogy ami más, nem jelent semmit. Az üres tér talán az, ami önmagában létezik.”¹

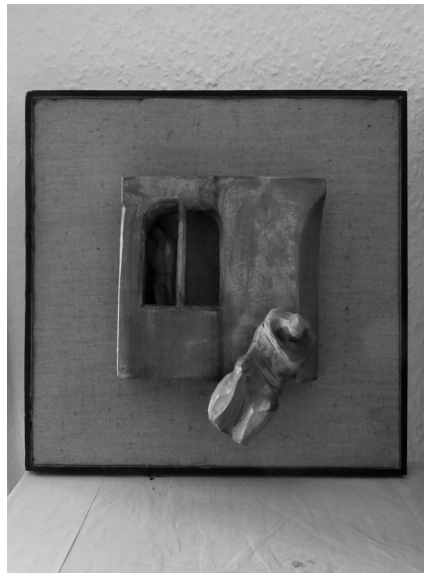
Vincefi Sándor már az első kiállításával (Kolozsvár, Korunk Galéria, 1979) azt bizonyította: stílusakarása új lehetőségek, megoldások felé mutat. Térérzékelésének gazdagon modulált világában központi helyet foglal el az elvont gondolatosság, s e kontempláció jellegzetessége, hogy a kibontható gondolatokat egyetlen motívum fogalmi körét bővítve akarja összefogni.

A boltív, a szög, a kötél, a szögesdrót megannyi alapeleme e szimbolikus értékvilágnak: egy olyan univerzum tartozékai, amelyek állandó jelenlétük révén fel-szólító jelleggel bírnak.

A legtöbb gondolat először a plakettekben fogalmazódik meg, de végső kiteljesedést a kisplasztikákban nyer. A pozitív forma megkülönböztetett szerepet kap, áttöri az érmek ideális térrétegét, mintegy anticipálva a leendő kisplasztikákat. A figurák megformálása, térbeli elhelyezése a variáció kimeríthetlenségét biztosítja, ugyanakkor harmonikus egységet alkot, és egy új plasztikai jelrendszerbe szerveződik.

A gótikus boltívek alá visszavonuló figurák Németh László archaikus nő-torzóit idézik. Különbeméretű tudatuk önkéntes belső emigrációba készíti őket. Ezzel a tömszerű állandósult magatartásformával szegülnek szembe a médium értékviszonyaival. Az értéktelített pozícióba helyezett alakok befelé forduló tekintete a fogalmakon túli élmény némaságát szólaltatja meg.

A magány, a kiürült emberi kapcsolatok, a kommunikáció képtelenségének a gondolata újra meg újra megfogalmazódik alkotásaiban. Egyik többalakos kompozíciójában csupán a térbeli egymásmellettség utal az asztalt körülülő figurák kapcsolatára. Az asztal lapjában tükröződő, önmagukkal folytatott magányos „párbeszéd” szereplői valamennyien, s e groteszk kommunikációs csőd térbeli dimenziói vertikálisan is kiegészülnek azáltal, hogy az egész kompozíciót egy tükröződő felületre helyezte. Az érzéki és észrevett világ létéről való reflexiójuk öntudatszerű visszatükröződés: tárgyára mint sajátjára, mint belsőre irányul, s így pusztán önérzékelés.



Ugyanilyen magányos alak a Bábos is, aki a fejtartás és a gesztusok jelzései alapján teszi lehetővé, hogy megértsük: nincs szerepvállalás, csak a magára maradt előadó minden illúzióval leszámolt önelemzése.

Az ablak egyik lehetőség lenne a nyitásra, a kapcsolatteremtésre a világgal, azonban az érmeiken az ablak hol mint térelválasztó jelenik meg az átlós kompozícióban elhelyezett, egymásnak hátat fordító alakok között, hol pedig szerepétől megfosztott, bedeszkázott felületként. A mesterségesen körülhatárolt, a véglegesség igényével körülzárt tér: a belső emigrációba kényszerített szubjektum szenvedésének a tere.

Az *In memoriam Radnóti Miklós* című munkájában Vincéfi nem egy bizonyos rögzített nézőpontból mintázta meg az alakot. Ezzel az alkotói pozícióval készítette a szemlélőt is arra, hogy több nézőpontot vegyen figyelembe. A költő stilizált alakjának kivétel a negatív tükröképe: a rácsok közé szorított árnyéké. A szegeken, rácsokon átderengő fény a véges és a határtalan lét jelenléte a kompozícióban. E több nézőpontúság révén valósítja meg a szobrász a bezárhatatlanság és a rabság oximoronszerű összekapcsolását. Így válik méltó párjává a Szilágyi Domokos által megfogalmazott költői gondolatnak:

– a test, az rab csak a költő
itt és mindenhol szabad, ő az erő, a szilárd, mert
őrá, mint Antaiosra az áldott, ős anyaföld – a
láger földje is úgy hat; –.

Boltívek, keretek szabdalják szét, törik meg a teret, mintegy elhatárolják egymástól a figurákat. Ahogyan az idő dimenziójában a végtelenség, úgy a térszerkezetben az örökkévalóságra nyíló ablak, a határtalan vonzza. Így a határtalannak a formába fogása maga a formává tett határtalanság.

Ezek a kulcsfontosságú összetevők, melyek révén az alkotó a maga térélményeit felénk közvetíti, és a szokásostól eltérő térszemléletre készítet. A befogadó nemcsak a szobor-tárgyakat érzékeli, hanem az őket körülvevő teret is, figyelmeztetésül arra, hogy ez a tér több, mint a figura hüvelye, s a figura több az adott felületet kitöltő passzív halmaznál. Alakjai terüket énjük extenziójának, buroknak, védelmi szférának tekintik, amely vizuális elszigeteltsége révén, személyiségük integritásának megőrzését biztosítja.

Az új térélmény új vizuális felfogáshoz is szoktatja a nézőt. Az eddig hangsúlyozottan antropomorf jellegű munkák mellett megjelennek az idiomorf művek is. S a nonfiguratív fokozatos előtérbe kerülésével az alkotó szerény távolságtartással egyre több teret enged azoknak az erőknek, amelyek beleszólnak a mű keletkezésébe: az öntörvényű anyag, a technika, a véletlen. A különböző anyagok (fém, fa, üveg, plexi) együttes jelenléte a kompozícióban a művész örökösen megújuló kísérletező kedvének a bizonyítékai.

A fém és a fa is sajátos megformálást igényel. Az egyedi, megismételhetetlen, önálló „egyénségű” fa és a több példányban kiönthető bronz társítása már önmagában is ellentétes erők küzdelmét jelzi. A bronzplakettekben a fém éles metszésű, elidegenítő hatású, térbe törő vagy fényesre csiszolt felülete és a szemcsésre öntött, önmagába visszatérő formák kihívó ellentétét tompítják a lírai-emocionális anyagok: tiszafa, paliszander, körtefa.

Az ellentézés még nagyobb nyomatókat nyer, amikor a jelenség fordítottjával találkozunk: például az ébenfába foglalt bronzszegek a *Requiem* című szobor esetében.

Az elvonatba hajló pozitív-negatív játék, a szoborszerű kiemelés és a felületbe való behatolás először az érmeiken jelentkezett, néha sarkosan összeillesztett, egymásba csukható kompozícióként valósítva meg a ellentétek dialektikáját. Minden



egy- váltás újabb értékek létrejöttét hozza felszínre, s minden pozitív forma kihívja önmaga ellentétét. A negatív forma pedig mintegy kiveti magából, eltaszítja a pozitív formát, amely így kiszakítva, rajta kívül mutatkozik meg, s a keletkezett

úr általa lesz nyilvánvalóvá. Az úr már nemcsak az őt kihívó pozitív forma dialektikus ellentétének a függvényeként létezik, hanem önálló életet él, új funkcióval telítődik: kommunikatív jelentőségre tesz szert, és maga lesz a lényeg. Az értelmező racionalizáló késztetéséből fakad, hogy az úrt, a hiányt valamiféleképpen igyekszik kitölteni. Ennek a törekvésnek megfelelően válik a pozitív forma a negatívnak a projekciójává, az üregbe zárt, rácsok közé kényszerített világosság pedig az inverzió lehetőségét sejteti: a nyitást, a fényt.

Ebben a vonatkozásban érhető leginkább tetten Vincefi alkotásai dialektikájának a kulcsa. Itt már kompozíciói az organikus formákat megelőlegező nonfiguratív szobrászat irányába mutatnak. Az alak szinte jelszerűvé egyszerűsödik le. Már nem is torzó, hanem eljut a disszonancia feloldásának egy olyan alternatívájához, ahol a formátlan tények a figurát helyettesítő formává válnak, egyetlen belső teljességet sugallva: a formába zárt formátlanságot. A kettő egysége paradox módon egyszerre jelent védettséget és kiszolgáltatottságot és befelé forduló kitarulkozást.

Vincefi Sándor alkotói világában a figurák magukban hordozzák az egyetemes-ség szellemiségét. Az anyag elemi gyűrődései egy lelki tér görbületeiként követik a monumentális formákba kívánczoló alakokat.²

Blénesi Éva

Kolozsvár, 1987

■ JEGYZETEK

1. Eeva Liisa Manner: *Kromatikus szintek, avagy bevezetés a rabul ejtett forma szétzúzásába*. In: *Uő: A füst árnyéka*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1987.

2. Jelen írásom 1987-ben keletkezett, amikor Kacsó Máriát ápoltam egyetemi tanulóként a Babeş-Bolyai Tudományegyetem magyar-angol levelező tagozatán. Életem első publikációját az általam nagyon rangosnak tartott *Korunk*ban szerettem volna megjelentetni, abból az elgondolásból kiindulva, hogy Vincefi Sándor első egyéni kiállítása 1979-ben volt a Korunk Galériában. A kiállítást Kántor Lajos nyitotta meg, aki a *Korunk* szerkesztőjeként támogatta a Vincefi munkáiról szóló írást. A sors fintora, hogy mire a cikkem publikálásra kerülhetett volna, Vincefi Sándor időközben, 1988-ban, Svédországba disszidált, így ennek okán a róla szóló tanulmányom sem jelenhetett meg. Azonban részben ennek a tapasztalatnak is köszönhetően az irodalom és a képzőművészet határmezsgyéjén való kalandozás továbbra is izgalmas kihívásként maradt meg mindvégig az életemben. Mindennek bizonyítékeként született meg a doktori dolgozatom, amelynek egy olvasóbarátabb változatát éppen a *Korunk* – Komp-Press Kiadó jelentette meg Kolozsvárott 2009-ben *Textust teremtő kontextus* címmel. Így, utólag visszatekintve a történetekre, örömmel nyugtázhatom, hogy a sors végül mégiscsak kárpótolt a kezdeti veszteségemért, mégpedig duplán is, hiszen a jelen írásom publikálásával a *Korunk* hasábjain nemcsak egy rég dédelgetett vágyam teljesülhetett, hanem az említett könyvemben továbbgondolhattam Vincefi alkotói világának néhány mozzanatát is. (Lásd 171–182-es oldalak.) Nem mellékes tényezőként említem még meg, hogy Vincefi Sándor Svédországban évekig nem kapott letelepedési engedélyt sem, csak miután kitelepedtem, és a *Kiáltó Szó* című erdélyi szamizdat második és egyben utolsó számának a borítójára rátettem az egyik kisplasztikáját, mivel időközben én is elhagyni kényszerültem Kolozsvárt, és kitelepedtem Budapestre, ahonnan segédkeztem 1989-ben a *Kiáltó Szó* kéziratának kicsempészésében, itteni kinyomtatásában, majd visszacsempészésében Erdélybe. Talán ezért is dedikálta a szerző nekem könyvét ezzel a szubtilis utalással, hogy „Blandusnak, a bravúros társnak, szeretettel, hálával, Gyimesi Éva. 2010. február 15.” Lásd a kérdésről bővebben Cs. Gyimesi Éva: *Szem a láncban. Bevezetés a szekusdoszsiék hermeneutikájába*. Korunk – Komp-Press Kiadó, Kvár, 2009.

PAP JÓZSEF

HÁROM NŐI SORS EGY 19. SZÁZADI „SELF-MADE-MAN” CSALÁDBAN

■ A tanulmányban az egri-noszvaji kötődésű Gallasy család három nőalakjának, három feleségnek és anyának az életét mutatom be. A Gallasyak abba a családtípusba tartoznak, amely a 19. század folyamán 2-3 generáción keresztül komoly társadalmi emelkedést ért el, és a 20. század elejére nemesi címet szerezve, jelentős vagyont felhalmozva elkezdett idomulni a vidéki nemesség magatartásnormáihoz. A történetük azonban a 20. században személyes okok és országos traumák miatt alapvetően kudarccal ért véget. Nem tudtak ugyanis megkapaszkodni az országos elitben, lokális, falusi – kisvárosi jelentőségüket tudták csak ideig-óráig őrizni. A szocializmus évei pedig vagyonuk elvételével ettől is megfosztotta őket.

A téma feltárásához kiváló forrásanyag áll rendelkezésre a Heves Megyei Levéltárban, 47 kötetnyi személyes, 8 kötetnyi gazdasági levelezés és 6 doboznyi egyéb irat alkotja a családi levéltárat.¹ A tanulmányban a felemelkedő családhoz kapcsolódó három nőalakot, az elsőszülött fiúk feleségeit fogom bemutatni. A három nőalakhöz – Steinhauser Annához, Steinhauser Bertához és Babocsay Gizelához – egy-egy fontos fordulóponthoz kapcsolódik. Főszereplőink ugyan néha maguk is megszólalnak, hiszen nemcsak róluk, hanem tőlük is maradtak fent források, alapvetően azonban elmondható, hogy alakjuk elsősorban a férjeik szemüvegén keresztül látható. A tetemes forrásmennyiség ugyanis általában nem tőlük származik, hanem róluk szól. Ha önálló alakként meg is jelennek, akkor is elsősorban a feleség vagy az anya szerepében nyilvánulnak meg. Személyiségük egyéb vonásai általában rejtve maradnak az utókor kutatói előtt.

A Gallasy család felemelkedése Gallasy Istvánhoz (1794–1849) és második feleségéhez, Steinhauser Annához kötődik. Gallasy István Galasi József és Filerovits Krisztina második ismert gyermeke volt, akit 1794. július 21-én kereszteltek meg Egerben.² Gallasy asztalosmesterséget tanult, vándorkönyvének tanúsága szerint 1819 és 1826 között a Monarchia osztrák területein vállalt vándoriparosként munkát. Hazatérése után az egri polgárjog megszerzéséért folyamodott.³ Az asztalosként dolgozó, már a Gallasy névvariációt használó István azonban csupán a városi szokásjog alapján minősült polgárnak. Mivel a város maga érseki tulajdonú mezőváros volt, annak lakosai nem számítottak a kor magyar polgárságának sorába.⁴

Gallasy István számára a polgári cím nemcsak a helyi előnyök miatt lehetett fontos, hanem ennek birtokában tudott megházasodni is. Fennmaradt az a levele, melyben értesíti leendő feleségének családját a megszerzett polgári státuszáról. Minden bizonnyal ez is előfeltétele volt annak, hogy 1827. augusztus 19-én feleségül vehette Linzben Rábl Rózát (Rabel Rozáliát).⁵ Ebből a házasságból hat gyermek neve ismert. Károly 1828-ban, Ferenc 1829-ben, Károly és Sándor 1831-ben, Lipót 1832-ben, István 1835-ben, Karolina Anna pedig 1837-ben látta meg a napvilágot.⁶ A gyerekek többsége korán meghalt, hosszabb életkort István és Sándor élt meg. A házaspár minden gyermekének Payer Ignác és Pintér Anna voltak a keresztszülei, kikről nevükön

A tanulmány elkészítését az NKFIH (OTKA) K 13478 azonosító számú, a Dualizmus kori parlamentarizmus regionális nézőpontból című pályázat támogatta.

túl egyéb információval nem rendelkezünk.⁷ Rábl Róza 34 éves korában, 1840. január 26-án meghalt,⁸ így férje 46 évesen megözvegyült.

Édes és mostoha – Steinhauser Anna

■ Az özvegy mesterember néhány hónapon belül, 1840. március 2-án újra meg-nősült. Gallasy István második felesége Steinhauser Anna, Steinhauser Jakabnak – a házassági anyakönyv szerint – 21 éves lánya lett. Gallasy ezáltal sógorságba került Steinhauser Istvánnal, az 1840-es években meggazdagodó egri kereskedővel, kocsmabérlővel.

A viszonylag gyors új házasságra valószínűleg a gyermekek nevelése kényszerítette a férfit.⁹ Annyi bizonyos, hogy első házasságából származó gyermekek közül még életben volt a 9 éves Sándor és az 5 éves István. Nem tudjuk, mi lehetett Steinhauser Anna motivációja, mikor elfogadta Gallasy István ajánlatát, hiszen a leendő férj nem tartozott a kiemelkedően jómódú egri polgárok közé. Talán árulkodó lehet azonban egy momentum. Steinhauser Anna a házassági anyakönyv szerint 21 éves korában ment hozzá a 46 éves asztaloshoz. A születési anyakönyv azonban másról árulkodik. Steinhauser Jakab és Ghilányi Teréz lánya ugyanis nem 1819-ben, hanem 1812. szeptember 21-én született,¹⁰ tehát nem 21, hanem 28 éves volt a házasság megkötésekor, ami egy nő esetében a korban elég magas első házassági életkornak számított. Mivel más azonos nevű lány nem született, szinte biztosra vehető, hogy Annát 6-7 évvel „megfiatalították”. Azt továbbra sem tudjuk, hogy miért maradt pártában Steinhauser Anna. Valószínűleg mindkettőjüknek kompromisszumot kellett kötni. Gallasy Istvánnak talán az új feleség családjának a segítségére volt szüksége, Annának meg egy viszonylag jómódú férjre.

A Gallasy–Steinhauser-házaspárnak hat saját gyermeke született. Ferenc 1841-ben, Károly András 1842-ben, József 1844-ben, Gyula 1845-ben, Károly Ferenc 1849-ben látta meg a napvilágot.¹¹ A gyermekek közül csupán Gyula és József élte meg a felnőtt kort. A házaspár első gyermekéhez Gallasy István első házasságából ismert, de ekkorra megözvegyült Pintér Annát hívták keresztszülőnek. A későbbiekben Mahr/Maar Ferenc ácsot és feleségét, Ghilányi Borbálát, valamint lányukat, Mahr Franciskát kérték fel erre a szerepre. Ghilányi Borbála a Steinhauser testvérpár (István és Anna) édesanyjának a nagynénje volt.¹² Mahr Franciska pedig 1847. január 7-én Steinhauser Istvánnak, az anyai ágon elsőfokú unokatestvérének a felesége lett. Az új feleség által tehát egy új családi kapcsolatrendszer alakult ki Gallasy István körül, melynek tagjai a helyi polgárok közül kerültek ki. A házasság tehát stabilizálta a Gallasyak státuszát a városi polgárság körében.

Gallasy István munkájának csekély eredményessége özvegyének keltezés nélküli vagyonyjegyzékéből következtethetünk, melyet azért írt meg, mert az első házasságból maradt fiúk „nem illették megfelelő tisztelettel”, emiatt el akarta kerülni, hogy a saját fiai „csalárd kívánságokra mások által ne vezéreltessenek”. A számadás szerint a férj ingatlantulajdonát a házasságot követően eladták. Ebből a bevételből és 200 forintos Steinhauser-segítségéből rendezték a férfi 2889 forintos adósságát. Így tiszta lappal indult az új házaspár. A férfi tehát – feleségének későbbi állítása szerint – gyakorlatilag nincstelen volt a házasság kezdetén. Az új házasság megkötése után három évvel, Steinhauser-segítséggel és -kezességgel, 5000 forintért megvették a Holczer-örökösök házát.¹³

Az említett vagyonelemtár elkészítése is arra utal, hogy az özvegy nem azonos mércével kezelte saját és mostohagyermekait. Az apai öröksézből azonban nem sikerült kiszorítani az első házasságból született még élő fiúkat. Az 1850. december 14-én tartott vagyonosztáskor II. István és Sándor részére 2500 váltóforint örökséget állapítottak meg.¹⁴ A családi konfliktus nyomai fellelhetők Steinhauser

Anna fiainak levelezésében is, a féltestvérek Steinhauser Anna akarata ellenére is tartották egymással a kapcsolatot. Emellett Steinhauser Annának a házasság az anyagi biztonságot sem hozta meg, hiszen özvegyként anyagi gondokkal kellett megküzdenie, fiai segítségére szorult.

A takarékos gazdasszony – Steinhauser Berta

■ Gallasy István és Steinhauser Anna két túlélő fia közül az idősebb, József tehát asztalos lett.¹⁵ A fiatalabb, Gyula azonban nemcsak gimnáziumba járt, hanem valószínűleg le is érettségizett.¹⁶ A gimnáziumi évek után gazdatisztként dolgozott, majd 1869-ben Steinhauser Istvánnak, anyja öccsének alkalmazottja lett. Az unokaöcs feladata a Steinhauser István által megvásárolt noszvaji birtok igazgatása volt.¹⁷

Ekkor jelent meg a Gallasy család történetében Steinhauser István és Mahr Franciska lánya, az 1852. október 15-én született Steinhauser Barbara (Berta) Terézia. Gallasy Gyula ugyanis három évet töltött nagybátyja alkalmazásában, ami azonban 1872 októberében hirtelen véget ért. Gyula egyszerűen elhagyta a birtokot, és beállt a Honvédelmi Minisztériumhoz fogalmazó gyakornoknak. Ezzel kezdetét vette az a karrier, melynek végére vezérhadbiztos és számos kítüntetés tulajdonosa lett, és 1904-ben nemesi címet is kapott.¹⁸ A hirtelen távozás oka valószínűleg az unokatestvérével kialakult szerelem lehetett. Az érzelmek nem csitulak, és az unokatestvérek közötti házasság – érseki és miniszteri engedéllyel – 1876. március 25-én megkötöttet.¹⁹ A kapcsolatból két fiú – István (1878) és László (1882) –, valamint két lány – Margit (1877) és Gizella (1886) – született. A két lány azonban még születésük évében meghalt.

A családfő nemi szerepfelfogására egy pénzügyi forrás alapján is következtethetünk. Gallasy Gyula egész életében vezetett pénztárkönyvet, melynek első lapjai olyan idézeteket tartalmaznak, melyek sokat elárulnak a könyv tulajdonosának személyiségéről. Az ide bemásolt sorok a munkás élet és a takarékoság szükségszerűségére hívják fel a figyelmet, valamint eligazítják az olvasót a tekintetben is, hogy mit is gondolt Gallasy Gyula a feleség szerepéről. „Erkölc, takarékoság és rend, e három tényezőben központosul a nő minden feladata. Erkölc a társadalom alapja, takarékoság a család anyagi fennmaradásának talpköve és a rend a háztartás éltető eleme és lelke. – Takarékoság a nő legszebb erénye. – Takarékoság a családnak áldást hozó igéje és pajzsa, amely képes elhárítani az élet ezernyi gondjait és szenvedéseit, amely képes a családnak elégedettséget és boldogságot kölcsönözni.”²⁰

Steinhauser Berta azonban nemcsak gondoskodó anya és szerető feleség volt Gallasy Gyula családjában, hanem anyagi biztonságot is megalapozó házastárs.²¹ Berta ugyanis hozományba kapta a korábban férje által igazgatott noszvaji birtokot, valamint a hozzá tartozó kastélyt.²² Mivel Berta anyja 1909-ig még ott élt, a házaspár a falu déli részén épített magának úrilakot, az úgynevezett Berta-majort. Gallasy Gyula és felesége, úgy tűnik, követte az útmutatást, és jól takarékoskodott. Ugyanis jelentősebb adósságok nélkül sikerült végrehajtani építkezéseiket, melynek értéke 61 200 koronára rúgott. A kastély körül kialakított tóra, a kastélyparkra, a kiszolgáló épületekre, a családi sírboltra további 93 000 koronát költöttek. Így az építkezés összesen 154 200 koronába került, ami egy korabeli miniszterelnök két és fél éves fizetését emésztette volna fel. Emellett 1897-ben Novajon is vásároltak egy jelentősebb birtoktestet.²³ A forrásokból összesíthetők a házaspár kiadásai és bevételei. Kiadásai 1 225 394 koronára rúgtak,²⁴ mely mellett 547 436 korona gazdálkodásból származó bevétel²⁵ és nagyjából 270 000 korona fizetésből és nyugdíjból származó jövedelem valószínűsíthető 1872 és 1909 között. Ennek alapján a családi kasszában 407 870 korona hiány feltételezhető. Mivel jelentősebb

adósságról nincs információnk, nem tudható, hogy ezt a különbözetet miből finanszírozták, de a kiadások célja világosan látható. A saját kezűleg írt levelei alapján megállapítható, hogy Gallasy Gyula családja felemelkedését úgy képzelte el, hogy mindenben igazodik a nemesi hagyományokhoz. Fiai számára földet vásárolt, hogy utódjainak elegendő mennyiségű birtoka legyen az úri élethez. A két kastélyt is megosztotta köztük, a barokk kastély László örökrésze lett, az új pedig Istváné. Az atyai szándék azonban nem teljesülhetett esetében az idősebb fiú balul sikerült házassága és válása miatt, másrészt a 20. század megpróbáltatásai, lerombolták azt, amit az apa megteremtett.

A megvádolt feleség – Babocsay Gizella

■ A tanulmányban bemutatott harmadik nőalak Gallasy Gyula és Steinhauser Berta elsőszülött fiának, Istvánnak a felesége, Babocsay Gizella. Róla egyszerre tudunk sokat és keveset. Hiszen a róla szóló források szerzője a férje, aki a válási procedúra során írt feleségéről.

Gizella a zsidó származású Babocsay Hermann (eredeti néven: Rosenthal Ármin) vállalkozónak a lánya volt. Babocsay Hermann és Gallasy Gyula karrierje párhuzamosan haladt, és bizonyos szempontból üzletfelek is voltak, hiszen Babocsay Hermann többek között olyan építési ügyleteket bonyolított, melyek a Honvédelmi Minisztérium azon osztályához kapcsolódtak, melyet Gallasy Gyula vezetett.

A két férfi azonban nemcsak rendjelekkel lett gazdagabb munkás élete során, hanem nemesi címet is sikerült szerezniük. Gallasy Gyula, nyugdíjazását követően, 1904. április 11-én magyar nemességet, a noszvaji és novaji előnevet, valamint címeradományt kapott.²⁶ Babocsay Hermann nemesítési oklevelét – kerekre írt előnévvel – 1905. február 2-án írta alá az uralkodó.²⁷

Gizella kezét 1905. december 8-án kérték meg, a hivatalos eljegyzésre pedig 1906. január 1-jén került sor.²⁸ A kapcsolatra azonban kezdettől árnyék vetült. Gallasy Istvánnak ugyanis az eljegyzéskor jutott tudomására az az egyáltalán nem mellékes tény, hogy Gizella az anyakönyve szerint egy ausztriai házaspár gyermeke. Babocsayék azonban magukénak vallották Gizellát, akinek születésekor még mindketten az előző házastársuktól voltak válófélben, és ezért adták örökbe a közben titokban megszületett gyereket, akit kapcsolatuk törvényesítésekor újra magukhoz vettek. A házassági anyakönyvben ezért szerepelnek az 1886. október 3-án az alsó-ausztriai Stögersbachban (ma Dechantskirchen része) született Gizella szüleinél Brukner Alajos magánzó és Denk Franciska.²⁹

Gallasy István házasságából ugyan öt fiúgyermek született, a házasfelek azonban nem éltek harmonikus kapcsolatban.³⁰ Az 1906. április 17-én megtartott esküvő után, már 1907. március 21-én összekülönböztek. Nincs arra mód, hogy az egyébként két oldalról is dokumentált kapcsolat történetét részletesen bemutassuk, de az 1908. december 18-i második szakítás irathagyatékának segítségével viszonylag sok minden megismertethető a házasságon belüli férfi-nő viszonyról. Babocsay Gizella ekkor ugyanis pert indított férje ellen, mert a férj elhagyta az Andrássy út 129. alatt álló közös lakásukat, ami miatt a feleség havi 800 korona tartásdíjat követelt tőle.³¹

A perre készülve Gallasy István is alaposan felvértezte magát. Két közjegyzői okiratot is be tudott ugyanis mutatni saját lépéseinek alátámasztására. Már az első szakítás után hivatalos okiratba foglaltatta feleségéhez írt levelét, melyben Gallasy István Noszvajra való hazatérésre szólította fel őt.³² Ezt a közjegyzői okiratot azonban nem használták fel, hiszen a házaspár kibékült, és István visszaköltözött Budapestre. Ebben talán közrejátszhatott a még élő apjának a ráhatása, valamint az a szándék, hogy Istvánnak Budapesten szerettek volna minisztériumi ál-

lást szerezni.³³ A második szakítás után született az a dokumentum, melyben ismét a Noszvajra való hazatérésre kérte a feleségét. A házasséttel kapcsolatban pedig a következő szavakkal fordult Babocsay Gizellához: „Merem hinni, hogy törvényes férjed iránt tartozó hitvesi kötelességedet, valamint két ártatlan gyermekünk egész jövőjére kiható elhatározásnál: édes anyai szeretetedet előbbre fogod helyezni örökbefogadóid illetéktelen befolyásánál, kikhez, mint jól tudod, sem Téged, sem gyermekeinket semmiféle törvényes, vér szerinti kötelék sem fűz!”³⁴

Az, hogy a Noszvajra való költözés és az örökbefogadó szülőkhez fűződő viszony szorosan összefüggtek egymással, kiderül abból a fogalmazványból, amit Gallasy István feltehetően a felesége által indított feleségtartási eljárás során készített.³⁵ A dokumentumban Gallasy negyven pontban foglalta össze problémáit, itt írta le az örökbefogadás történetéről hallottakat. „Akkor még nem volt okom még csak kételkedni sem leendő apósom állításának valóságában” – számolt be Gallasy István. Gizella tehát „egy parasztnak a lánya”, emelte ki piros aláhúzással a származás egyik lehetséges olvasatát.³⁶

Beszámolója szerint Gallasy István a pesti együttélés során számára igen szokatlan dolgokat tapasztalt, ezek egy része az apa és a lánya közötti intim viszonyhoz kapcsolódott. A férj úgy érezte, hogy a felesége bensőségesebb viszonyt ápol a „papával”, mint vele. Saját helyzetét a következő szavakkal jellemezte: „én nála nem vagyok az első személy, hanem csak egy megtúrt személy, a ki iránt sem igaz belső tisztelettel, sem bizalommal nem viseltet.” A Budapestről való elköltözését azzal magyarázta, hogy meg akarta szüntetni ezt az állapotot, „...tisztességérzetem és becsületességem méltó fellázadása, mely nem tűrhet meg egy oly természetellenes állapotot, ahol a férj csak névleges férj, és semmi befolyást nem gyakorolhat feleségére azon egyszerű oknál fogva, mert közös háztartásban élvén neje fogadott szüleivel, azok teljesen befolyásuk alatt tartják”. Nehezen tudta elviselni a család azon szokásait sem, hogy a felesége nyugodtan végezte „toilettjét, mosdását, fürdését stb.” az apja előtt, az apa és a lánya „minden illendőseget félretéve meglehetősen negligében” hancúrozott és kergetőzött egymással, valamint Gizella a fürdésben és az öltözködésben is segített apjának.

Problémát okozott a férj számára, hogy az Andrássy úti Babocsay-villában nem az előzetes megállapodás szerint jelölték ki a lakrészeket. Közös fürdőszoba-használatból adódó kényelmetlenségeket részletesen ecsetelte. Hallania kellett például, ahogy „nagy vízlocogással anyósom a reggeli toilettjét végzi”, „nap nap után [...] anyósom – minden női szemérem félretételével bejőjön a hálószobánkba”. A fényűző budapesti villa³⁷ alapterületében nem vehette fel a versenyt a vidéki kastéllyal, a szűk élettér szokatlan volt a fiatalember számára. A szoros egymás mellett élés a házasséttüket is befolyásolta, emiatt arra panaszkodott, hogy a „feleségem több ízben megtagadja a debitum conjugale (házastársi kötelezettség – Pj.) azzal az indokkal, hogy »a mama minden percben beléphet, és ő szégyelli magát!«”

Az étkezésekkel kapcsolatban is megaláztatásokat tapasztalt. Az önbecsülését mélyen sértette, hogy meg kellett osztani a reggeli adagját apósával. A felesége nem reggelizett vele, hanem megvárta az apját. Kifogásolta azt is, hogy apósa nem engedte lányának, hogy azt követően is egyen, miután ő már az étkezést befejezte, „parvenü pökhendiséggel” szólt ekkor a lányára. Tette ezt az apa annak ellenére, hogy ilyen fegyelmezési jog Gallasy István szerint már a férjet illette, így az apósa igazából az ő férji szerepét alázta meg a feleségét érintő megjegyzésekkel.

A feleség családjának bűnlajstromát gazdagította, hogy Gizella nyelv- és zeneórákat vett, tette pedig ezt azért, mert a családjában korábban is ez volt a szokás. Külön problémának látta Gallasy István, hogy „ostoba tót nyelv tanításával kínozzák feleségemet akkor, amidőn sem feleségem, sem fogadott szülei magyarul, sem helyesen beszélni, sem helyesen írni még mindég nem tudnak, jóllehet az állító-

lagos millióit a »papa« a magyar földön szerezte!” A család egyébként otthon a német nyelvet használta.

Nem tudta elfogadni azt sem, hogy a felesége anyjával együtt orvoshoz járt, ahol a férje felügyelete nélkül vizsgálták meg Gizellát. Külön problémaként emelte ki, hogy felesége a terhesség alatt orvosi ellátás alatt állt.

„Így tovább nem mehetett – vonta le a konklúziót –, mert nem lehet egy férfira nézve semmi sem nyomasztóbb valami, mintha minden elővigyázat mellett is nejtől függővé tétessék minden cselekedetében –, noha a természet rendje ellenkezőleg követeli, hogy a nő függjön a férfitől.”

Természetesen a feleség is elkészítette a saját nézőpontját bemutató okiratot. Gizella soraiból egy erőszakos, agresszív és érzéketlen férfi képe bontakozik ki. Gallasy István felesége szerint nem értette meg a szüleihez fűződő bensőséges és mély érzelmi kapcsolatot, azt igyekezett megszakítani. A válás ekkor még nem következett be, a bíróság el is utasította Gizella tartásigényét.³⁸ Gizella pedig Noszvajra költözött.

A két fél konfliktusa olyan mentalitásbeli különbségből adódott, mely magában rejtette az újabb szakítás lehetőségét. Gallasy elvárásának egy olyan feleség felelt volna meg, aki megtestesíti azt az ideált, melyet már apja is megjelenített a pénzügyi naplójának első lapjain. A Babocsay családban azonban nem ezek az elvek szerint folyt az élet, a családtagok sokkal modernebb viszonyok között éltek mindennapjaikat. Több olyan momentum, mely Gallasy István számára felháborító volt, gyakorlatilag a családi kapcsolatok eltérő megéléséből következett. A Babocsay család a hétköznapi életet is másként élte meg, az öltözködéshez és a tisztálkodáshoz kapcsolódó napi rutintevékenység során nem különültek el mereven a férfiak és a nők. A szórakozásukat is inkább a saját igényeik, nem pedig a társadalmi konvenciók határozták meg.

A házasság Gallasy István részéről érzelmileg is megalapozott volt, Gizella esetében ilyen megnyilvánulást nem ismerünk. Az érzelem azonban nem lett volna elegendő ahhoz, hogy az akadályozó tényezőkön átlendüljenek, ehhez a két apa érdekkapcsolatára is szükség volt. István Pestre költözése is ilyen érdek miatt következett be, apja minisztériumi karriert szánt fiának. A Babocsay család pedig talán abban bízott, hogy a férj idomulni fog az eltérő szokásaikhoz. Gallasy Istvánt azonban természete nem tette alkalmassá erre a változásra, sőt mint ahogy azt saját szavaival meg is fogalmazta, pont a változást elkerülendő, férfiúi tekintélyének megőrzése miatt tartotta fontosnak az elköltözést. Amire egyébként apja halála után került sor, amivel egyben megszakadt az a személyes kapcsolat, mely a házasság megkötéséhez elvezetett. A befolyásos apa hiányában a budapesti karrier nem sikerülhetett, így tehát nem volt már érv a pesti lakás mellett.

A házastársak kapcsolatát a világháború még helyreállította, ugyanis a tágabb család mindent megtett azért, hogy Gallasy István tartalékos főhadnagy, Gallasy Gyula vezérhadbiztos fia elkerülje a frontszolgálatot.³⁹

A háború után azonban István és Gizella végképp eltávolodtak egymástól. A kapcsolatot folyamatos szakítások és kibékülések lüktetése jellemezte, melyet egyébként öt fiuk születési ideje is jelzett. Az apa az utolsó fiú 1921. február 28-i születése után költözött végleg Noszvajra, és hagyta családját Budapesten. A válást végül 1923 júniusában mondták ki. Ez azonban sajnos nemcsak a kapcsolat, hanem a női élettörténet további rekonstruálási lehetőségének a végét is jelenti, ugyanis eddig a pillanatig rendelkezünk róla forrásokkal.

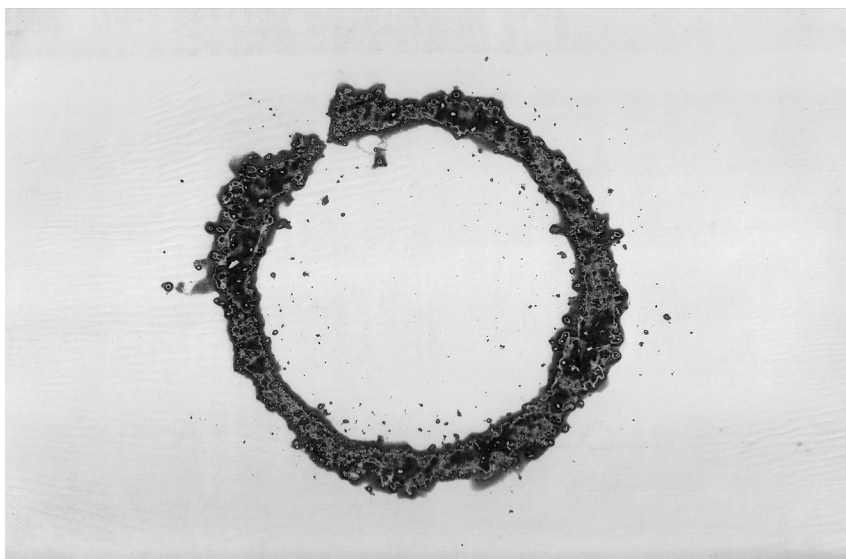
A tanulmányban három női sorsot próbáltam megközelíteni és kissé kibontakoztatni őket, férjeik, családjuk takarásából. Sajnos ez nem minden esetben sikerülhet tökéletesen. A fent leírtak arra a problémára is felhívják a figyelmet, hogy milyen nehéz egy nőalakot megrajzolni, hiszen még abban az esetben is csupán a

sztereotípiákat erősítő források maradnak fent róluk, amikor maga a családjuk elég adatgazdag. Steinhauser Anna erős asszony lehetett, aki megküzdött az érvényesülésért. Unokahúga, menyé Steinhauser Berta irodalom iránt is érdeklődő művelt polgárlány volt. Babocsay Gizellának pedig egy olyan férje lett, aki nem tudott idomulni a számára nem szokványos családi viszonyokhoz az érzelmekkel telített apa-lánya kapcsolatához. Megszóllaltatni azonban nagyon ritkán sikerül őket, hiszen még a tőlük származó forrásokat is alapvetően meghatározza az a kontextus, ami férjeik, családjuk világából ered. Saját érzelmeikről is csak ehhez kapcsolódva beszélnek az utókor számára.

■ JEGYZETEK

1. Magyar Nemzeti Levéltár Heves Megyei Levéltára. Gallasy család iratai (1836–1945) (A továbbiakban MNL HML XIII. 2.). Az anyag eddig elkerülte a kutatás figyelmét, kivételt képez ez alól Kovács Béla: *Noszvaji. Száz Magyar Falu Könyvesháza* Kht., Bp., 2000. (A továbbiakban Kovács 2000)
2. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:X8P7-WZG> (Utolsó letöltés: 2020. 09. 30.)
3. MNL HML XIII. 2. LXV. doboz 5. csomó Gallasy családtagok levelei 4.; Az egri polgárság intézményével kapcsolatban lásd Löffler Erzsébet: *Iparosok Eger közigazgatásában a XVIII. században*. In: *Agría. Az Egri Múzeum Évkönyve* 2006. 42. sz. 583–584.
4. A kérdésről részletesen lásd Berecz Anita: *Eger kiváltságos mezőváros polgárai a 19. század elején*. Korall 2019. 78. sz. (A továbbiakban Berecz 2019) 114–133; Pap József: *Eger választópolgárai a 19. század közepén*. Történelmi Szemle 2016. 1. sz. 149–164, különösen 149–150, valamint 156–158.
5. MNL HML XIII. 2. LXV. doboz 5. csomó Gallasy családtagok levelei 2–3.
6. Egri Római katolikus Egyházközség születési anyakönyveinek névmutatója. (A továbbiakban Anyakönyvi névmutató) 1817–1833. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939J-XS9V-GC?i=283&cat=51797> (Utolsó letöltés: 2020. 09. 30.); Anyakönyvi névmutató 1833–1851. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939J-XS9N-GL?i=430&cat=51797> (Utolsó letöltés: 2020. 09. 30.)
7. Az információhiánynak jelen esetben azért van jelentősége, mert a kérdéssel foglalkozó Berecz Anita adatgyűjtése szerint Payer Ignác feltehetően nem volt egri polgár.
8. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSPC-WSZS-1?i=119&cat=51797> (Utolsó letöltés: 2020. 09. 30.)
9. Az özvegyek újrarahaszkodásának tágabb kontextusát lásd Erdélyi Gabriella: *Bevezetés. Özvegystratégiák és árvasorsok*. In: Uő (szerk): *Özvegyek és árvák a régi Magyarországon, 1550–1950*. Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, Bp., 2020. 15–16.
10. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939J-XS9K-6?i=244&cat=51797> (Utolsó letöltés: 2020. 09. 30.); Ez az adat szerepel a halotti anyakönyvben is az 1883. október 28-i Anna halálakor. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSV4-TSZ2-R?i=590&cat=51797> (Utolsó letöltés: 2020. 09. 30.)
11. Anyakönyvi névmutató 1833–1851. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939J-XS9N-GL?i=430&cat=51797> (Utolsó letöltés: 2020. 09. 30.)
12. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:X8PQ-DJJ> (Utolsó letöltés: 2020. 09. 30.)
13. MNL HML XIII. 2. LXV. doboz 5. csomó Gallasy családtagok levelei 3.; ma Tinódi Sebestyén tér 8.
14. Steinhauser Anna Gallasy István özvegye kötelezője 2500 vft. December 14, 1850, uo. számozatlan irat; Osztálytételtől szerződés Steinhauser Annának Gallasy István özvegyének, Gallasy István első nejétől származott Sándor és István gyermekei között. 1850. december 9., uo. 6–7.
15. Pap József: *Egerből Noszvajra. Térbeli és társadalmi mobilizáció Borsod és Heves határán*. Acta Academiae Pedagogicae Agriensis Nova Series: Sectio Historiae 2017. 44. sz. (A továbbiakban Pap 2017) 502.
16. Az egri ciszter gimnáziumba azonban csak 1855 és 1861 között járt, a 6. osztály után nem szerepel neve az értesítőben. Az érettségire a katonai karrier miatt következtethetünk. (A Ciszterci Rend Egri Kath. Fő-gymnasiumának Tudósítványa az 1860/2-ki tanévre. Eger, 1862. 27.) Testvére József egyébként csak két osztályt végzett ugyanitt.
17. Steinhauser István távirata Gallasy Gyulának. MNL HML XIII. 2. I. köt. Levelek Steinhauser Istvántól, számozatlan irat.
18. Pap 2017. 504–505.
19. <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSV4-YWZ1?i=214&cat=51797>; MNL HML XII.I 2. LXXI. köt. Gallasy Gyula kiadási könyve (A továbbiakban Kiadási könyv)
20. Uo. fedlap. Az naplónak csak részleteiben idézett cikk megjelent a Testvériség 1899. július 28-i számában is *Tudják, de nem teszik* címmel. Testvériség 1889. július 28. 4.
21. Berta irodalmi érdeklődéssel is bírt, az általa gyűjtött gyerekversek, gúny- és ragadványnevek, dűlő elnevezések a *Magyar nyelvőrben* jelentek meg.
22. Dobó István Vármúzeum. Történelmi Dokumentumok Gyűjteménye. 75.48.1.; Steinhauser István és felesége Máhr Franciska azonban halálukig a noszvaji kastélyban laktak.
23. MNL HML XIII. LXIII. doboz Bertaház építése.
24. A kiadási könyv tételei 1876 és 1908 között: 381 362 Korona, noszvaji birtoktest kiadásai: 528 926 Korona, novaji birtok kiadásai a birtok vásárlási költsége nélkül: 315 106 Korona Az építkezésekre és egyéb reprezentációs célú vásárlások: 375 094 Korona A novaji birtok vásárlási összege ismeretlen. Kiadási könyv.

25. Noszvaji birtok bevétele (1885–1908): 443 576 Ft, novaji birtok bevétele (12 évből három esetében nincs gazdálkodási adat, 1897–1903, 1907–1908): 103 860 Korona (MNL HML XIII. LXIII. doboz Noszvaj, Novaji gazdasági iratok).
26. Budapesti Közlöny 1904. május 3. 6.
27. Budapesti Közlöny 1905. február 10. 1.
28. MNL HML XIII. 2. II. köt. 1–12. (A továbbiakban Gallasy István életrajza) 5.
29. Gallasy István és Babocsay Gizella házassági anyakönyvi kivonata. MNL HML XIII. 2. II. köt. Házasság-válás iratai (A továbbiakban Házasság-válás iratai) 2–4. A titoktartásra azért volt szükség, mert a fennálló családjogi törvények nem engedték azok között a házasságot, akiknek kapcsolata miatt másikat előzetesen felbontottak.
30. Jenő (1907. augusztus 6., Budapest – 1914. január 4., Noszvaj), Gyula (1908. október 21., Budapest – ?), László (1912. április 17., Budapest – ?), István (1914. október 25., Budapest – ?), Imre (1921. február 28., Budapest – ?); Családi értesítő az állami anyakönyv alapján noszvaji és novaji Gallasy István Rafael Mária budapesti lakos családjáról. Budapest, 1921. április 12. Házasság-válás iratai számozatlan irat.
31. Gallasy Istvánné Babocsay Gizella keresetének keltezetlen másolata (1909). uo. számozatlan irat.
32. Közjegyzői tanúsítvány. Budapest, 1907. április 17. uo. számozatlan irat.
33. Magyar Királyi Curia ítélete. 1910. 150. szám. 1910. október 7. uo. számozatlan irat.
34. Közjegyzői okirat. Budapest, 1909. február 23. Budapest Főváros Levéltára VII.153.a A jogszolgáltatás területi szervei. Rónay Károly közjegyző iratai. Okiratok. 1909. 0098.
35. Az alábbiakban Gallasy István periratának vázlatát ismertetem. Házasság-válás iratai számozatlan irat.
36. Gizella származásának hivatalos története idővel azonban további jelentőséget szerzett, ugyanis az anyakönyvek tanúsága szerint Babocsay Gizella római katolikus szülőktől származott, így neki és gyermekeinek nem kellett elszenvednie a zsidóságot sújtó későbbi üldöztetést.
37. Gábor Eszter: *Ízlésváltás a századfordulón. Átépitések az Andrássy úti villanegyvedben*. *Ars Hungarica* 1989. 2. sz. 173–176, 42–47. A tanulmány képei az 1907-es belső berendezést ábrázolják. A villa ma a Szerb Köztársaság Nagykövetségének ad otthont.
38. Magyar Királyi Curia ítélete. 1910. 150. szám. 1910. október 7. uo. számozatlan irat.
39. A kérdésről részletesen Fejér Ingrid: *Egy huszártiszt a hátországban. Gallasy István felmentései és tevékenysége az első világháborúban*. In: Sallay Gergely Pál – Török Róbert – Závodi Szilvia (szerk.): *Háborús Hétköznapiak III* Hadtörténeti Múzeum – Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, Bp., 2019.



KESZEG ANNA

TÖRZSEK IDEJE

Tribes of Europa / Európa a jövőben

■ Ha ráunok a krimire, akkor általában a sci-fihez nyúlok: sőt kezd egyre inkább megfordulni az arány, egyre inkább a sci-fihez nyúlok a krimi ellenében. És most kicsit vallomásosba váltok át: amikor életemben először találkoztam olyan médiatudósokkal, akik televízióra szakosodtak, a megilletődésen túl az volt a nagyon sokkoló tapasztalat, hogy a televíziónézést munkaként emlegették. Én meg csak arra tudtam gondolni, mennyire fantasztikus élet lehet az, ahol az ember kutatási profilját kiteheti csak a televízióval való foglalkozás. Most már nálunk sem életszerűtlen egy ilyen életprojekt (még ha az életszerű népszerűtlen is), viszont ahogy egyre tudatosabban kezdtem el televíziós kultúrával foglalkozni, én is megéreztem ennek az állításnak a terhét. Én krimit néztem kötelezően nagy mennyiségben, a sci-fi volt a menekülőpálya, s ugyanaz a romantikus érzés van bennem egy-egy jó jövősztori kezdetekor, amit annak idején a *Star Trek* főcímdalának hallatán éreztem.

Megtörtem tehát e szövegsorozat műfaji egységét, maradtam viszont Európánál, s egy olyan német sorozatnál, ami nagyon expliciten veti fel azt a kérdést, milyen Európát képzeljük el a világegés után: Philip Koch európai jövővíziójáról van szó, melyet a Netflix gyártott. Két nagyon *mainstream* gondolon alapszik a sorozat koncepciója. Az egyik, hogy a ma legalóságosabbnak kinéző világvége természetesen egy áramszünet, egy nagyon hosszú áramszünet, amikor leállnak az eszközeink, megszűnik működni az internet, és offline kell rebootolni az életet mind-

ezzel a sok technológiai reziduummal, amit az elmúlt fél évszázadban felhalmoztunk magunk köré. A történet 2074-ben játszódik, az áramszünet 2029-ben következett be. A köztes időszak eléggé hosszú már ahhoz, hogy a társadalomszerkezet átalakuljon, s az áramszünet utáni világot ne krízishelyzetként, hanem valóságként értelmezzék az emberek. A másik koncepció az (s ebben állítólag a Brexit inspirálta az ötletgazdát), hogy a meglazuló infrastruktúrák nagyon sokféle emberi társulási formát hoznak létre, az államok helyére törzsek, mikrotörzsek, illetve laza államszövetségek kerülnek. A törzsiesség (*tribalism*) olyan koncepció, melynek a társadalomtudományok rendre újra és újra nekifutnak a modernitás vagy késő modernitás megértésekor. Ugyanis bár a törzsek és törzsszövetségek westernbe, történelmi regénybe és antropológiai értekezésbe illő ideje lejárt, a városi kultúrák olyan közösségi formákat hoznak létre (általában az aktivizmus vagy a fogyasztás adta keretekben), melyekben a törzsiesség határozottan felismerhető. E szöveg címét is egy ilyen koncepciót megfogalmazó könyv ihlette: Michel Maffesoli francia szociológus a városi törzsek idejéről beszél 1988-as kötetében. Szerinte a stíluskultúrák, a hasonló fogyasztói javakban hívók alkotnak törzsszerű közösségeket, hiszen a fogyasztói társadalomra jellemző individualizmus túl radikális projekt ahhoz, hogy az átlagember igényeit kielégítse. Így kezdi el a nosztalgia mozgatni az emberi közösségeket, és veszi rá őket arra, hogy archaikus szerveződési formákban keressenek

inspirációt. A városi neotörzsek koncepciója szívósan megmarad a társadalomtudományokban, fogalomkészletét sokat alakították. 2008-ban Seth Godin monográfiája foglalta össze, miért van az, hogy az ember minduntalan vallási, gazdasági, etnikai, politikai, ízlésalapú közösségekben, azaz törzsekben definiálja újra magát. De Caryl Phillips 1987-es önértelmező esszéregénye, a *The European Tribe* is Európa törzsiességéről beszél, amikor kulturális és faji identitását akarja megérteni egy Marokkótól Moszkvába vezető utazás naplózásával. Ebben az esetben a törzsfogalom a tagok ideológiai meghatározottságára utal: az önmagát első afroamerikai megélhetési esszéíróként definiáló szerző Európa vakfoltjaként értelmezi a rasszkérdést. Európa sokféleképpen rasszista törzsnek látszik Phillips kötetében. A törzsek tehát mindörökké velünk voltak, így nem meglepő, hogy sorozatunk szerint is a világvége utáni újjászerveződés meghatározó társulási formái lesznek. De nézzük csak a konkrétumokat.

Az *Európa jövőjét* nagyon nagy várakozás övezte: az európai *Game of Thrones*ként emlegették, de a német sorozatgyártás horizontján is a következő nagy dobásnak minősült. Philip Koch ugyanis olyan kreatív szakember, aki a német televízió legnemesebb hagyományai felől érkezik: rendezőként például több részt is forgatott az 1970 óta létező német bűnügyi sorozatból, a *Tatort*-ból (amely egyébként a legrégebb óta folyamatosan gyártásban levő német produkció). Ugyanakkor nagyon izgalmas a történet fókusza, hiszen az európaiság széteső kereteire kérdez rá: a törzsek valahol Európa közepén, Berlin környezetében élnek, mely Brahtok néven a posztapokaliptikus világ legnagyobb városa a maga felfoghatatlanul magas 80 000-es lakosságával. A szám döbbenetes, nekem főként az, aki egész gyerek- és fiatalkoromat vidékszorongásban töltöttem a nyolcvanas évek végén egy 70 000 fős iparváros lakosaként. Az összefüggés logikus: ha megszűnik a város, a modern individualiz-

mus természetes élőhelye, a földrajzi határokra tekintettel nem levő neotörzsek térénuma, akkor jönnek a területi alapon szerveződő törzsek. A törzs fogalma éppen azért meghatározó, mert az emberi társulás középmezőnyét jelenti: nagyobb, mint a nagycsalád, a klán, kisebb, mint az etnikai csoport, a nemzet, az ország. A sorozatban ebben a középmezőnyben sokféle szerveződési formára látunk rá, a törzsek között szervezettség és erőforrásokkal (technológiával) való ellátottság szempontjából sokféle különbség van, s a helyzet éppen attól válik izgalmassá, hogy a közöttük létező interakció egyéges jogrend hiányában hogyan zajlik. A centrumban egy természetközeli törzs tagjai állnak, akik erdei gyűjtőgető életmódra rendezkedtek be, de jó harcosok, s akik valójában inkább egy klánt alkotnak: e törzs három tagjának, három testvérnek, két fiúnak és egy lánynak a történetét követi a cselekményív. Magasabb szervezeti formát képviselnek a fővárost uraló harcosok, akik az ókori birodalmakra jellemző kegyetlen tornákkal a harcot és harciasságot központi erénnyé avatják. Velük párhuzamosan van katonai szerveződés is, mely államként tekint önmagára, s ahol a korábbi jól definiált szabályok szerint zajló, komoly protokollal rendelkező hadviselés és diplomácia elvei maradtak életben. A vizek fölött lebeg egy olyan törzs szelleme, mely valamilyen módon meg tudta őrizni a technika feletti uralmát, és a 2029-ben az emberiség rendelkezésére álló erőforrásokat fejlesztette tovább. Az ő eszközeik mindenki vágyott tárgyai, s egy ilyen technológiai eszközért folytatott harc áll a történet középpontjában is: egy okoskockáról van szó, mely rengeteg adatot tárol (többek között a jövőre vonatkozókat), képes emberekre rákapcsolódni, viszont erőforrásfüggő, így karbantartásáért utazni kell a kaotikus Európában. Megjelennek még női harcostörzsek képviselői (de ők is csak egy villanás erejéig). Illetve a szerveződés másik végpontján a profi individualisták állnak: az önfenn-

tartásra berendezkedett mérnök, a magát hedonistákkal körülvevő gyűjtő, a nagyon képlékeny rendszer kiskapuit kihasználó vadász. A *Tribes of Europa* tehát tipikusan univerzumépítő sorozat: a konfliktusok, lehetséges életformák és élethelyzetek skáláját annyira tágitották, amennyire csak lehetséges. Egy hatrészes minivadhoz képest már szinte zavaróan is. Emiatt azonban nagyon lenyűgöző látvány, ösztönösen többet akarunk belőle. Nekem többször is eszembe jutott az, amit J. J. Abrams *Lost*-ja kapcsán sokszor megfogalmaztak: az univerzumépítésnek az a titka, hogy a kezdeti panoráma rendelkezék elégséges olyan részlettel, amely elsőre hiábavalónak tűnik ugyan, de a későbbiekben random előszedhető. Vagyis egyszerűen: legyen olyan, mint az élet.

A jól kitalált társulási formákat a jó karakterfejlesztés is támogatja. Az Oliver Masucci (akit én a *Dark* című sorozatból tartok számon) alakította Moses nevű vadász Han Solo típusú karakter – biztosítja a mobilitási lehetőségeket, erkölcsileg nem elkötelezett, de az események hatására a jó ügy oldalára kerül, és ott meg is tud és akar maradni. Aztán ott van az elképesztően festői Varvara karaktere, akinek gót inspirációjú öltözetei és belső terei egy harcos, második hullámos feminizmus koncepciójához vezetnek el. A halál természetesen könnyen jön ebben a környezetben: a kortárs biztonságorientált világot a létfenntartásra szakosodó világ váltja fel. A sorozatnak kifejezetten érénye viszont, hogy nem számolja fel lépten-nyomon karaktereinek egzisztenciáját, a változatos halálfajok-

nak és halálnemeknek jól célzott dramaturgiai helyük van.

Az univerzum geokulturális adottságait tekintve a természetes fényeknek való kiszolgáltatottság korába lépünk vissza egy mérsékelt éghajlatú Közép-Európában: a mesterséges fényforrásokból kevés van, gazdálkodni kell velük. A helyszínek (Cseh- és Horvátország) nagyon ismerősnek tűnnek: a legutolsó összecsapásjelenet egy olyan lepusztult, polgári házas utcacézet díszletei között zajlik, hogy meg is állítottam a felvételt, alaposabban megnézni, nem itt van-e valahol, a közvetlen környezetben ez az utcasarok. A törzsi Európa lakói általában németül beszélnek, legalábbis a történet fókuszában álló testvérek elsődleges kommunikációs nyelve a német, azonban az angol valamiféle közvetítőnyelvként jelenik meg, melyet akkor használnak az emberek, ha nincs közös nyelvük. Az angolt általában me-reven, későn elsajátított nyelvre jellemző korrektséggel és élvezet nélkül beszél-lik a szereplők. A katonai államban ez az elsődleges nyelv, de a berlini harcosok is angolul beszélnek. A gót harcos világba valahogy a román is belekeveredett (amennyire meg tudtam ítélni, a németen és az angolon kívül az egyedüli felismerhető nyelv még) egy átkozódó káromkodás erejéig. A széria soundtrackjét is érdemes végighallgatni: a kilencvenes-kétezres évek berlini partyfeelingjét nagyon hozzák a számok, és nagyon jól működnek e szétesett, de fércmunkában újra összerakott világ kísérezőzenéjeként.

A sorozattal az egyetlen bajom az, miért csak ennyi van belőle.

AVANTGÁRD METATÖRTÉNET

Emanuel Modoc: *Internaționala periferiilor.*

Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est

■ Emanuel Modoc az elmúlt években folyamatosan jelen volt az avantgárd stúdiók területén, és cikkei alapján egyre inkább láthatóvá vált, hogy a román avantgárd újrakontextualizálására törekszik, más irányból szemlélve azt, mint azok a kutatók, akik az elmúlt évtizedekben a kérdéskörrel foglalkoztak. 2020-ban két kötet is jelezte, hogy Emanuel Modocnak máris fontos önálló hozzájárulásai vannak az avantgárd-kutatáshoz: sajtó alá rendezte Paul Păunnek, a bukaresti szürrealista csoport kiemelkedő tagjának a gyűjteményes, posztumusz kötetét, majd egy saját kötetet is megjelentetett Kelet-Közép-Európa avantgárd hálózatairól, erről beszélek a továbbiakban.

Azzal az észrevétellel kezdeném, hogy az *Internaționala periferiilor* nem annyira irodalomtörténeti könyv, hanem inkább meta-irodalomtörténeti, vegyük sorra, hogy miért. A könyv elsősorban szisztematikus, elméletileg jól megalapozott módszertani javaslatok révén válik izgalmassá. A könyv eredményei egyfajta esettanulmányként, modellként jelenítik meg azokat a következtetéseket, amelyek a kiindulópontként szolgáló premisszák felől levezethetőek. A könyv célja elsősorban új kutatási irányok megnyitása, illetve ezek lehetőségeinek tesztelése, anélkül, hogy a szerző szisztematikus törekedne a kelet-közép-európai avantgárd irodalmak történetének részletes megírására. A könyv következetessége elsődlegesen tehát módszertani jellegű.

Mi az erőssége egy ilyen megközelítésnek? 1. Először is a hajlandóság arra, hogy a szerző kimozduljon a román irodalomtörténetírás hagyományos mintázataiból, éppen azáltal, hogy ref-

lektál ezekre a mintákra, és párbeszédet kezdeményez az irodalomtörténetírás jelenlegi módszertanaival. Ez főként Pascale Casanova műveinek továbbgondolását jelenti (azáltal, hogy a könyv komolyan veszi a modernségek alternatív jellegét, a „periférikus” modernizmusokra és avantgárd irányzatokra is figyelve, globális skálán helyezve el őket), de a digitális bölcsészeti megközelítést is, amelyet Franco Moretti kutatásai ihlettek, amely révén a szerzőnek sikerül számszerűsíttenie a román kultúra nemzetközi avantgárdra vonatkozó utalásait, meglepő eredményekkel; továbbá az új típusú *world literature studies* elveit is követi a szerző, figyelve az avantgárd koncepciók és irányzatok terjedésére, adaptálására, lokális változataira.

2. Naprakész nemzetközi szakirodalom használata a kelet-közép-európai avantgárdokkal kapcsolatban. Egy olyan szakterületről van szó, amely jelenleg rendkívül dinamikus expanzióját éli, rangos könyvsorozatokban megjelenő többszerzős és egyéni kötetekkel, tematikus folyóiratszámokkal. 3. A regionális egymásrahatások komoly megfontolása. Noha számos korábbi kezdeményezés tett már említést ezekről, az avantgárd folyóiratok és gyűjtemények közelmúltbeli digitalizálása most lehetőséget kínál az interferenciák elmélyültebb elemzésére – például a regionális avantgárdok vizualitásának összehasonlító vizsgálatára, amelyek meggyőzően kerülnek tárgyalásra a könyvben.

Természetesen elmondható az is a könyvről, hogy nem minden elemét tekintve egyformán meggyőző – olykor például anélkül kezdeményez polémiát

korábbi kutatói véleményekkel, hogy sikerülne meggyőzőbb alternatívákat kínálnia. E szempontok egyike kapcsolódik az expresszionizmus jelenlétéhez és részleges hiányához a román kultúrában – a könyv ambivalens álláspontot képvisel az áramlattal szemben abban az értelemben, hogy az expresszionizmust nagyrészt kizárja az avantgárd hálózatok tárgyalásából. Világos, hogy a kötetben tárgyalt többi (magyar, cseh, lengyel) kultúrában a románhoz képest fontosabb az expresszionizmus szerepe, de a kötet nagy lehetősége lett volna a korábbi, expresszionizmust jórészt mellőző megközelítésekhez képest épp a hálózatjelleg alapján újragondolni a kérdést.

Az első közép-európai avantgárd hálózatok a 20. század második évtizedének többé-kevésbé politizált expresszionizmusához is kapcsolódnak, annak ellenére, hogy az 1920-as évek során más áramlatok veszik át szerepét. Ennek figyelembe vétele megkönnyítette volna például az avantgárd és a ruralizmus viszonyának árnyaltabb értelmezését is – amely összekapcsolódásra a többi közép-európai avantgárd kulturális mezőben bőven van még példa.

Egy másik probléma az avantgárd különféle tudományterületeken belüli tárgyalásával kapcsolatos eltéréssel függ össze: a művészettörténet egyes avantgárd áramlatokhoz (ideértve a konstruktivizmust, de az expresszionizmust is) az irodalomtörténeti megközelítésektől lényegesen eltérő keretek között közelít. Ezekből olykor különböző periodizációk következnek, vagy másként elhelyezett hangsúlyok. Az Emanuel Modoc által hivatkozott szakirodalomban a román avantgárd esetében például az irodalomtörténeti megközelítések dominálnak, míg az avantgárd nemzetközi hálózatainak működését sokkal gyakrabban a művészettörténeti/képzőművészeti perspektívák felől írja le. Az interdiszciplináris megközelítés következetes érvényesítése természetesen kifejezetten kívánatos lett volna, abban az esetben, ha ezek a

teljes anyagban egyensúlyba kerülnek, és lehetőség nyílik a diszciplináris különbségek reflektált felmutatására is.

Az *Internaționala periferiilor* következetesen a Kelet-Közép-Európa kifejezést alkalmazza, Marcel Cornis-Pope és John Neubauer (Kelet-Közép-Európa irodalmi kultúráinak története) transznacionális projektjéből ihletődve, hangsúlyozva ennek a megközelítésnek a hálózatos, nem pedig a térbeliesítésre épülő jellegét. Az avantgárdon belül ez a modell valóban működőképessé válik, a koncepciók kivételes mobilitása és dinamikája miatt, talán a fogalom történeti kontextusokhoz kapcsolódó alakulástörténetével lehetett volna még tovább mélyíteni a könyvnek ezt a kérdésirányát.

Visszatérve Emanuel Modoc kutatásának eredeti eredményeire, ki kell emelnünk, hogy ezek nagymértékben összefüggenek az avantgárd hálózat-szerű megközelítésével. Például a piktopoézis, képvess, képköltemények, fotomontázs párhuzamos vizsgálata rendkívül érdekes eredményekhez vezet a regionális avantgárd kölcsönhatásokat tekintve. Az elemzett hálózatok meggyőző magyarázatokat kínálnak a regionális avantgárd irányzatok néhány specifikus jellemzőjével kapcsolatban is: a magyar aktivizmus, a cseh poetizmus, a román integralizmus és a lengyel formizmus szintézisjellege például ebben a hálózatban revelatív módon ragadható meg.

Az irodalom belső, nemzeti hálózatai ugyancsak funkcionálissá válnak az elemzés során – például a 2. fejezetben a szerző néhány olyan avantgárd művész tevékenységét tárgyalja, akik később az *unu* folyóirat köré csoportosultak, de kapcsolathálójuk révén a modernista, arisztokratikusabb Sburătorul körhöz is tartoztak pályájuk egy bizonyos szakaszán. Az e körökön belüli viszonyokat elemezve a szerző rendkívül árnyalt leírásokig jut az említett évtizedek kanonizációs mozgásaira figyelve.

A hálózattudomány Franco Moretti nyomán olyan diszciplinává alakult, amelynek keretén belül a kvantitatív

vizsgálódás kifejezetten eredményes lehet. Emanuel Modoc elemzésének egyik fontos hozadéka, hogy újfajta betekintést kínál a Marinetti-recepció működésébe a román folyóiratok és újságok hasábjain. Ennek a jelenlétnek a jellege pontosan arra figyelmeztet minket, hogy a kulturális hatás nem feltétlenül jelent közvetlen poétikai hatást valamilyen centrum–periféria irányban – köz tudott, hogy a futurizmus nem a legrepresentatívabb áramlat a román avantgárd poétikájában. Úgy tűnik azonban, hogy a Marinettiről folytatott eszmecserék rendkívül fontosak voltak Romániá-

ban abból a szempontból, ahogyan az avantgárd általános képe alakult.

Úgy gondolom, hogy az *Internaționala periferiilor* a román avantgárd tanulmányozásának új szakaszba lépését jelzi – ebben a szakaszban az irodalomtörténet elméleteinek innovatív módszerei bizonyára egyre fontosabbá fognak válni. Várható, hogy ezáltal a tudományterület valódi nemzetköziesedése valósul meg, és ezzel párhuzamosan a román avantgárd dialogikusságban, adaptálhatóságban megmutatkozó világirodalmi, *world literature*-jellege is egyre nyilvánvalóbbá válhat.

Balázs Imre József

VALÓSÁG ÉS KÉPZELET MEZSGYÉIN

Bodor Ádám: *Sehol*

■ A sehol lehet akárhol, minthogy bármikor, bármi (meg)történhet Bodor Ádám lényegre csupaszított, markáns írásainak világában. Ebben az univerzumban a szereplőket mintha örökre az időtlenség pályájára rögzítette volna valami korábbi esemény – lehetett az maga az élet is.

Mi, olvasók hallgatólagosan elfogadjuk a novellák értelmezéséből kirajzolódó kódokat; lenyűgöz az író precíz nyelvhasználat, magával ragad „az alkotói hevílet kedélyállapota”. Meggyőzőek ezek az egyes szám első személyben jegyzett, narratív történetek, hamar azonosulunk a bennük foglaltakkal, illetve üzeneteikkel. Ráadásul ismerős lehet számunkra a belőlük áradó, „fanyarkás, mondén illat is, keveredve a levéltárak rideg, távolságtartó mezeipoloska-szagával”. Filmszerűek az előttünk és számunkra megnyíló, széles panorámák, a nagy távolságokat átfogó, jól megkomponált tájképek – a Duna-deltától Szibériáig terjed a helyszínek palettája. Egyértelmű, hogy a természet szerető, annak törvényeit jól ismerő és azokat mélyen tisztelő ember a könyv alkotója, akinek figyelme kiterjed a legapróbb részletekre. Aki akkor is felnyit, ha ízekre szed – különben nem

gondoskodhatna a képzelet dinamikájáról, annak panoramikus terelgetéséről, irányítva a tekintetet.

A szereplők fizikuma biztos kézzel, kevés elemmel megrajzolt. Szükszavúságuk a legfőbb jellemzőjük, mert nagy részükre bizony „átszállt [...] a kövek természete”. Sokuk karaktere atipikus, mégis könnyen, egyértelműen értelmezhető, annak ellenére, hogy bemutatásuk rövid, szinte jelképes: a helyzetből, illetve a többiekhez kötődő viszonyulásmódjukból, esetenként a történetéhez szükségszerűen kapcsolódó párbeszédekből ismerjük meg jellemvonásaikat. Például nyilvánvaló, hogy az ikertestvérek, Kován és Bulbuk, egymásnak segítői és kiegészítői, egy az életterük, a „komisz szelektől látogatott” Hlinka-tető, együtt gyakorolják ugyanazon mesterségüket, egy a megélhetésük forrása, és egy asszonnyal élnek, Helgával. Párosuk még vitáikkal is csak erősödik, váratlan helyzetben vagy veszély esetén nyomós, bár testvériesen kíméletes érvekkel cáfolják, vagy ha kell, egyetértéssel nyugtatják – kölcsönösen – a másikat: „valami bajod van, mert hülyeségeket kérdezel”. Szívderítő,

élenk szópárbajuk, ahogy győzelemre hajtó, csavaros gondolatmenettel, feleselve tromfolnak egymásnak: „Ne mondd! Tényleg? Na, hagyjál már. Mondom, hogy viccelsz, csak nem veszed észre”, vagy „Ahogy én, úgy te is tudod”. A testvérek életvitele és kommunikációja, mint az iker-cinkosság irodalmi példázatai, egyértelműek, cselekedeteik, sőt megérzéseik szinkronban vannak.

Pontosan értjük, mi és miért éppen az adott módon történik Bodor Ádám írásában. Akkor is, ha a storykban korábban „sok minden csak sejtelem volt, ingoványos mély titok”. Olvasói hozzáállásunk elfogadó. Ennek egyik oka talán az, hogy éltünk túlozva feleselő, humoros párbeszédre vagy a hosszú hallgatások olykor abszurd világában – „Majd szólok is, amikor muszáj lesz” –, és ismerősek a mesék és regék megízlelt, leleményes nyelvi fordulatai is. Az egyértelmű ráhangolódás másik oka a mesterkézzel meglebegtetett és velünk megosztott impressziók vonzereje lehet. Váratlanul kerülünk szöveghelyzetbe, igazi meglepetés az olykor megjátszott, színpadias kibeszélés, amelynek címzettjei leszünk. Megelőlegezte volna a szerző olvasói bizalmunkat a mitikus sejtetéssel? Ugyanakkor el is kötelezte magát ezzel az irodalmi ösz-szekacsintással. Helyettünk, de nekünk tette ezt nyilvánvalóvá azzal, hogy papírra vetette: „Nem a teremtő műve volt. Nem ám.”

A *Sehol* című kötet novelláinak világában a szereplők közül sokan zord körülmények között élnek. Közös vonás valamennyiükben, hogy mindig tisztában vannak azzal, hogy aminek meg kell történnie, arra sor fog kerülni életükben, magatartásukra mégsem jellemző a passzív várakozás. Cselekedeteikben felelősek, döntéseik ha nem is mindig tudatosak, ösztöneik révén valamiféle természetes törvényszerűség vezeti őket. Igaz, vészhelyzetben, védekezésül csendbe burkolóznak. „Hogy mit szólnak hozzá? Semmit, mondom élesen, ha már így van, akkor semmit. De képzelheti, mennyire örülünk.” Értékrendjüket – akár közel áll az olvasóhoz, akár ellentmond annak – a tapasz-

talataik, kíméletlenségig következetes logikájuk, illetve pragmatizmusuk határozza meg. Náluk a semmit-mondás humoros, mert tudatos, újabb összekacsintást jelent az olvasóval. „Néha fölhorokant: figyelsz? és következett egy kinyilatkoztatás. A haj, mint olyan, kezdett bele egyszer a mondókájába, fölnezett a plafonra, majd egy jelentős, mély sóhajtással folytatta: szóval, egyáltalán nem olyan, amilyennek gondoltuk.”

Hol kísérteties részletességgel, hol nagyoló vonásokkal rajzolja meg a szerző a tájat, de mindannyiszor épp csak annyira nagyítja föl azt, hogy szereplőinek életterére azért jól elképzelhető maradjon, hiteles keretbe ágyazodjék a cselekmény.

Írói fantáziájának léptékére szabta tehát Bodor Ádám ezeket a történeteket, nincs bennük habozás, mellébeszélés, fölösleges részletezés. Az életszerűség fenntartható bennük, mind a hét narrátor humorral és eufemizmusokkal ellensúlyozza a tudatos szakmai szigort, a mértéktartás fegyelmét: „Ha a látszatot vesszük, azt hiszem, nagyjából találó a kép, amit fölvázoltam róluk.” Szerény alkotói vallomás ez, de szavatolja, hogy az olvasót nem érheti meglepetés. Sehol vidékein – bár semmi nem borítékolható előre – végül magától értetődik minden, a valós elemek együtteséből mitologizált összhatás kerekedik. Megjelenésével, rendkívüli hajtömegével Milu akaratán kívül, pusztá jelenlétével zavart okoz a börtön (vagy munkatábor) zárt közösségének konyhai rutinjában, és ezért az életével fizet. Máságát, éles esztét, a „jó-istentől származó hajnövesztési engedélyét” nem fogadják el társai, kihívásnak tekintik, és megtorolják. „Nem vagy méltó, hogy egy napot is eltölts közöttünk Maglavit falai között.” A szolgálatosokból kitör az indulatok levezetésének feltartóztathatatlan vágya, rögtönzött hajtömegéből gyilkosság lesz. Valóság és képzelet ötvöződik pótcselekvésükben: áldozatuk halálát banali-zálják, készek a másnapi menü előkészületeinek részeként „tálalni”.

Sehol történt mindez – ott, ahol minden megtörténhet.

Medgyesi Emese

„A FÉNY LEÁNYA VAGYOK ÉN ÉS ÉVEKIG SÖTÉTBEN ÉLTEM”

Erdélyi Ágnes: *Arckép szavakból.*
Összegyűjtött írások

■ „Szép, kedves és okos. Ilyenkor látom, milyen kár, hogy nem én nevelhettem. Mi lehetett volna belőle! Kitűnő ösztönű tehetség – és ember.” Radnóti Miklós gondolatai ezek húgáról, Erdélyi Ágnesről, amelyek az *Arckép szavakból* című kötet borítóján is szerepelnek, és hangsúlyozni hivatottak a nehéz sorsú szerzőnő Bíró-Balogh Tamás által összegyűjtött műveinek irodalmi értékét, és az alkotó különleges tehetségét. A kötet célja tehát szélesebb olvasóközönség elé vinni egy olyan szerző műveit, akit eddig legtöbbször talán csak Radnóti húgaként ismertek, és akinek élete során megjelent kötetei mára alig fellelhetőek, de eredeti tehetsége gyümölcseinek ismerete kulcsfontosságú lehet az irodalomban.

A járvány idején megjelent kötet tartalmazza Erdélyi Ágnes összes megtalált szövegét, valamint egy részletes életrajzot is, amely nem csupán események és évszámok kronológiai sorrendbe rendezése, hanem beható, hiteles kép a szerző életéről, jelleméről, a kortársai szemszögéből is. Az írónő Glattner Ágnes néven született, Budapesten, a Bíró-Balogh Tamás által írt biográfiából pedig kiderül, hogy „életrajzi dokumentumai, bizonyítványai, igazolványai stb. hagyatékkával együtt megsemmisültek a háborúban”. (9.) Életeseményeinek nagy része visszaemlékezésekből, naplóbejegyzésekből, levelekből rekonstruálható: kétszer lesz szerelmes, azonban mindkét kapcsolata kudarcba fullad; többször költözik, egzisztenciális problémákkal is küzd, de rövid és embert próbáló életében mindig központi szerepet játszik

az irodalom, még akkor is, ha nem ez jelenti a fő anyagi forrását – kalapszalont nyit, ebből próbálja fenntartani magát. A vele történekről gyakran ír féltestvére feleségének, Gyarmathy Fanninak, és szövegeit is megmutatja neki, ahogyan Radnóti Miklósnak is. Radnótiné írásaiból rengeteg dolgot megtudhatunk Erdélyi Ágnesről, párjáról, szövegeiről. Egyik találkozásukkor például így jellemzi: „Ági olyan kis cserfes, mint volt, és kis tömzsi is, nem tud vigyázni az alakjára, nem is értem, túl sokat eszik, semmi önfegyvelem sincs benne, és lusta is meglehetősen. Mik természete nagyjából, csak persze jogcíme nincs hozzá. Túl jó, túl lágy, így nem lehet élni ebben a világban”; valamint „mindig kilóg valami kis tarka muszlin zsebkendő a ruhája felső zsebében, akár kívánczik oda, akár nem”. (29.) Utolsó leveleit is Radnótiéknak írja, amelyekről Radnótiné naplójából tudhatunk, de nem maradtak fenn. 1944 májusában kezdődött el a zsidók deportálása Nagyváradról, Ágnes és édesanyja halálának dátuma 1944. június 3.

Az alapos életrajzot követően olvashatjuk a *Gyermekségem messze városa*, *Pest* címet viselő költeményt, amelyben családjáról, szüleiről, családi házukról, emlékeiről, valamint, ahogyan azt a cím is mutatja, Pestről ír, nosztalgizva. A verset követi három, már életében összeállított kötete. Az első az egyetlen regénye, amely a *Kovácsék* címet viseli, a *Brassói Lapok* kiadásában jelent meg, 1934-ben. A regénynek kétségkívül pozitív fogadtatása volt, a *Korunkban* Korvin Sándor írt róla elisme-

rően, és még Gyarmathy Fanni is megdicsérte: „Délben elmegyek Ági könyvéért. Egész nap, útközben is azt olvasom. Jó az első kísérlethez képest, és korához. Szinte meg vagyok hatva tőle.” (13–14.) A szöveg egy erdélyi magyar család életét mutatja be, főszereplője, Kovács Kati, fiatal lány, akinek édesapja elveszíti állását, emiatt a család minden tagja kénytelen segíteni a mindennapi betevő megkeresésében. A regényben láthatjuk, hogy a családnak milyen akadályokkal kell megküzdenie, legfőképpen a lánynak, akinek életrajzi eseményei gyakran mutatnak átfedést a szerzőnő életútjával. Kató ismerkedik, tanul, dolgozik, szerelmes lesz, és végül sikerül érvényesülnie, egy jobb jövőt ígérő életet élnie.

A *Kórus három hangra* című verseskötet 1935-ben jelent meg, Nagyváradon, és *Ajánlással* kezdődik, amelyben Erdélyi Ágnes hangsúlyozza kötetének verseinek legfőbb célját: lelket önteni az összeomlóba, utat mutatni a tapogatózó fáradtagnak, egy jobb jövő reményében. Versei legfőképp a nehéz sorsú emberek életét tematizálják, azokét, akik anyagi gondokkal küzdenek, akik érvényesülni próbálnak az őket körülvevő társadalomban, leginkább a munkásosztály tagjainak életét, akik „Mint szomorú igáslovak, / kiknek a rengeteg húzástól / hályogos lett szeme / vakon, gépiesen lépkednek nap, nap után...” (184.) Verseinek pesszimista hangvételű sorai mellett mindig találhatunk biztató szavakat is: „És az élet mégis szép lesz!” (184.) Megjelennek emellett a női sorsok jellegzetes nehéz-

ségei is, a felkapaszkodó nőké, akik nap mint nap, még a vágyott kikapcsolódás alatt, a moziban is azzal találkoznak, hogy nem lehetnek elég jók: „ő férfi, te lány / és sötét van, aztán kattán újra a villany / és érzed a tekintetén, hogy kopott külsőddel / s olcsó púderreddel milyen zuhanás vagy neki / a film után.” (188.) A versek különlegessége és érvényessége abban áll, hogy ma is aktuális témákat problematizálnak. A *Nagybánya* című verseskötete 1941-ben készült el, egyetlen példányban. A kötet versei többnyire tájleíró jellegűek, a nagybányai tájat mutatják meg, festői pontossággal, színekkel, páratlan odafigyeléssel.

A kötet végéhez közeledve Erdélyi Ágnes hátrahagyott írásait olvashatjuk, amelyek közt szerepelnek versek, de szépprózai művek is, szám szerint 12 szöveg. A kötet végén található jegyzetekben olvashatjuk, hogy utolsó verseinek kézírata a Radnóti-hagyatékban maradt fent, prózai írásai pedig vagy a korabeli sajtóból, vagy a Radnóti-hagyatékból kerültek elő. Szintén a jegyzetekből tudhatjuk meg, hogy a kötet nem kritikai kiadás, így a szövegek helyesírását a maihoz igazították, ebben szerkesztőként Balázs Imre József működött közre.

Erdélyi Ágnes összegyűjtött szövegeinek kötetének hiánypótló a magyar irodalomban, hiszen nélküle nem ismerhettük volna meg a szerzőt, kinek lelke „templomi orgona”, „ezerhangu ünneprejtő, keresztelőn, esküvőkön zsol-tárosan zúgó, zengő”. (232.)

Rabocskai Zsófia

ABSTRACTS

Veronka Örsike Asztalos

■ ***The Norwegian National Characterology in the Hungarian Reception of Bjørnstjerne Bjørnson and Henrik Ibsen***

Keywords: *Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen, national characterology, stereotypes, imagology, ambivalence*

Today, Bjørnstjerne Bjørnson's name does not seem as familiar to Hungarian readers as Henrik Ibsen's, although Bjørnson was the first of them to be known in Hungary and his wide popularity can be traced in the Hungarian press from the second half of the 19th century. Mainly due to Bjørnstjerne Bjørnson's prosecutions in the international press against Hungary's minority policy in 1907 (known as the "Bjørnson-affair"), he unexpectedly falls out from the Hungarian canon. However, Henrik Ibsen's plays are essential pieces, his fame is uninterrupted to this day. The aim of this paper is to reflect on the contextual factors and limitations which determine the Hungarian reception of these Norwegian authors, and also to interpret what kind of stereotypes related to national characterology organize the Hungarian reception of Bjørnson and Ibsen.

Gábor Beretvás

■ ***Coming to Terms with the Past***

Keywords: *coming to terms with the past, cinema, theatre, visual art, Romania, Radu Jude*

How realistic is it to urge a community to encounter past mistakes through artistic means? Is the post-communist population of Romania ready to face such a challenge? Are cinema and theatre as means of mediating reality capable of engaging people and make them more sensitive? The film I chose to address in the article (*I Don't Care if We Go Down in History as Barbarians*) is directed by Radu Jude, one of the most controversial figures of Romanian cinema, and problematizes the persis-

tence of toxic patriotism from various perspectives. His previous films were also similar attempts to understand the rich context of the problem. The conflict of art and politics is raised alongside Romanian nationalism, racism and anti-Semitism. From among the directors of the Romanian New Wave, Jude's use of the cinematic language and his thematic focus is pioneering and taboo breaking. In my article I try to map out key elements of his ever-prospering cinema.

József Pap

■ ***Three Women's Destinies in a 19th-Century "Self-Made" Family***

Keywords: *women's history, family history, divorce*

The 19th-century process of embourgeoisement triggered significant social stratification. Many people living in the 19th century benefited from the new career opportunities created by economic and social modernization. This study presents the story of a family whose male members only had the title of market town citizens, providing an uncertain legal status, at the beginning of the century. Then, by the end of it, they had risen to the national official elite. This change has taken place within two generations, but did not affect the entire family, but only one branch of it. The opportunity was provided by two channels: education and marriage. My study focuses on the latter. The study follows the life paths of three women – wives and mothers – from the Gallasy family, insofar as our sources go. Of these three marriages, it can only be said of the middle that it resulted in a happy life for the wife as well. The married parties came from the same social group in the first two cases, which made cohabitation relatively problem-free. More specifically, no source has survived to prove otherwise. In the third marriage, however, the young couple has come together from very far away from each other, as a result of which their cohabitation was not that

harmonious. Unfortunately, despite the relative abundance of resources, we are not able to approach our female figures with sufficient thoroughness, as the writings about them are rarely from them personally. Today, the image of the female figures in the family can only be seen from the viewpoint of their husbands.

Judit Pieldner – Andrea-Zsuzsanna Vojna
 ■ *Auto-Image and Hetero-Image: An Imagological Approach to Kazuo Ishiguro's A Pale View of Hills*

Keywords: *imagology, auto-image, hetero-image, unreliable narration, trauma*
 The aim of this study is to offer an imagological reading of Kazuo Ishiguro's first novel, *A Pale View of Hills* (1982). The plot unfolds in two locations: in Nagasaki, where the narrator-protagonist, Etsuko, expects her baby in the post-WWII period, and in England, where she got married for the second time and looks back at her past, searching for an answer to the question why Keiko, her daughter born in her first marriage, committed suicide. Etsuko evokes the story of her friendship with Sachiko, a young woman raising her daughter, Mariko, and making plans of emigrating to America. In the course of the narrative, Etsuko proves to be an unreliable narrator who builds up her auto-image from a distanced position, via creating a hetero-image of another character. This distancing mechanism reveals the traumatic experiences indirectly conveyed by the unreliable narrator's misleading images and understatement. The study discusses the relationship between auto-images and hetero-images both at the individual and the community level, focusing on mental images of Japan and the West that affect the protagonist's decisions made in the past and her struggle to come to terms with them in the present.

Levente T. Szabó

■ *Literary Medievalism in Mid-19th-Century Hungarian Literature: Representation, Imagology, Poetics*

Keywords: *medievalism, transnational, imagology, poetics, János Arany*

19th-century Hungarian literary medievalism is underresearched, even though the cult of the medieval is a structural presence 19th-century Hungarian culture, literature, and social communication. Similarly to other European literatures and cultures, the recycled, reconstructed, and reframed medieval becomes a strong political, social, cultural, and poetic argument in referring to the national and ethnic past and present. The paper reconstructs this phenomenon as an entangled transnational history and positions mid-19th-century Hungarian medievalism in a European context, while also recovering the radical poetic questions and experiences of János Arany (1817-1882) when dealing with this medieval experience.

Szabolcs László

■ *We Understand Each Other: Writers from Eastern Europe and the Global South at the International Writing Program*

Keywords: *cultural diplomacy, Cold War, internationalism, Eastern Europe, Global South, literary translations*

The International Writing Program was created in 1967 by Paul Engle to host writers from around the globe in a literary residency in Iowa City. According to the rhetoric of its founder, the Program was meant to become the home of an international community, yet institutionally and financially, it was embedded within the framework of Cold War U.S. cultural diplomacy. The examination of the IWP, and a focus on participants from Eastern Europe and the Global South, shows how a particular implementation of "world community" was experienced and interpreted by its members. By

analyzing their travelogues or diaries, the article explores the negotiated reception of the residency program. It shows that the meeting of individuals and the encounter of “worlds” in such rhetorically charged cultural sites was different from what the designers of the IWP envisioned. The writers subverted the superficial globalizing narrative of their American hosts and reflected on the inherent hierarchies within U.S. cultural diplomacy projects. Moreover, through discovery and communication, they produced a lived and personal solidarity: a deep and thorough knowledge between East and South.

Zsuzsa Tapodi

■ ***Group Photo in the Mirror***

Keywords: *anthropology, comparative literature, imagology, mental history, social psychology*

Imagology is a cultural science paradigm, the insights of which are utilized not only in comparative literature but also in historical science, mental history, political science, anthropology, and social psychology. After a general, historical introduction, the article provides an insight into the imagological research underway at Sapientia – Hungarian University of Transylvania, Faculty of Economics, Socio-Human Sciences and Engineering of Miercurea Ciuc

Attila Tárnok

■ ***India's Novels in English: Raja Rao and Kamala Markandaya***

Keywords: *diaspora, expatriate, India, novel, Partition*

India is the third largest publisher of books in English in the world, considering titles, not volumes. Within this immense body of works, our article focuses on two major figures of the so-called older generation: Raja Rao and Kamala Markandaya. The sentiments, themes, and preoccupations that these two authors are interested in are vastly determined by the Partition of India, and they both, having lived much of their lives as Indian expatriates, concentrate on issues facing the global Indian diaspora. Our article attempts to illustrate their standpoint and views by commenting on some of the novels by Rao and Markandaya.

Andrea Tompa

■ ***Forgotten: Writers in Triple Minority***

Keywords: *holocaust, Jewish, literature, memory, minority*

In my essay I investigated the case of some Hungarian Jewish women writers from Romania, whose work was forgotten, or never reached any wider audience. While belonging to a triple minority (Hungarian, Jewish, woman), one can hardly identify them as part of the (Hungarian) holocaust literature, or literature at all. The essay demonstrates a few cases and processes of how such works disappear from memory, parallel to the holocaust-memory. Due to the conflict of the authors with political regime and emigration, their work became completely invisible today.

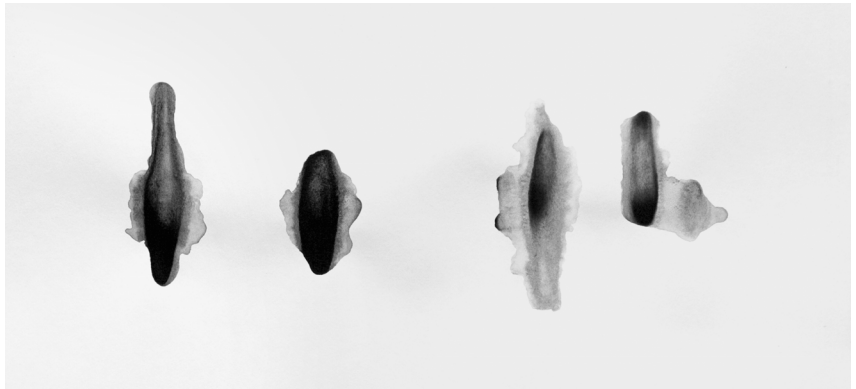
Pártoló tagok

András Sándor – író, költő, Nemesvita
Bencsik János – képzőművész, Budapest
Dr. Nicholas Bodor – vegyészprofesszor, Miami
gróf Degenfeld-Schonburg Sándor – közgazdász, München
Dr. Filep Antal – néprajzkutató, Budapest
Gálfalvi Zsolt – irodalomkritikus, szerkesztő, Marosvásárhely
Kelemen Hunor – író, politikus, az RMDSZ elnöke
Dr. Kende Péter – szociológus, Párizs
Dr. Kovalszky Péter – orvos, az AMBK elnöke, Detroit
Lauer Edith – politikus, az AMBK volt elnöke, Cleveland
Markó Béla – költő, politikus, Marosvásárhely
Dr. Romsics Ignác – történész, akadémikus, Göd
Dr. Úry Előd – fogorvos, az Erdélyi Kör elnöke, Sopron
Dr. Varga István – ügyvéd, Orosháza

Támogató tagok

Ágh István – költő, Budapest
András István – teológiai professzor, Gyulafehérvár
Árkossy István – képzőművész, Budapest
Dr. Avornicului Mihály – egyetemi adjunktus, Kolozsvár
Dr. Barabási Albert László – fizikus, akadémikus, Budapest
Dr. Benkő Samu – történész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár
Dr. Buchwald Péter – vegyész, Kolozsvár
ifj. Dr. Buchwald Péter és Dr. Buchwald Amy – tudományos kutatók, Miami
Dr. Csapody Miklós – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Cseh Áron – jogász, diplomata, Budapest
Csöregi Csenge – rendezvényszervező, Budapest
Péter Deák – statikus mérnök, Zürich
Dr. Deréky Pál – irodalomtörténész, Bécs
Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár
Ferencz Éva – levéltáros, Marosvásárhely
Dr. Amedeo Di Francesco – egyetemi tanár, Nápoly
Füzi László – irodalomtörténész, főszerkesztő, Kecskemét
Gálfalvi György és Zsigmond Irma – szerkesztő, író, Marosvásárhely
Dr. Geréb Zsolt – teológiai professzor, Kolozsvár
Judik Zoltán – építészmérnök, Budapest
Dr. Hermann Róbert – történész, igazgató, Budapest
Kálóczy Béla Tibor – nyugdíjas köztisztviselő, Halásztelek
Dr. Kántor István – orvos, Budapest
Kántor László – rendező, producer, Budapest
Kerekes György – szerkesztő, Kolozsvár
Dr. Kiss András – orvos, Pócsmegyer
Kiss Károly – ny. agronómus, Élesd
Kónya-Hamar Sándor – költő, közíró, Kolozsvár
Korniss Péter – fotóművész, Budapest
Dr. Kovács András – művészettörténész, akadémikus, Kolozsvár

Dr. Kovács Zoltán – egyetemi docens, Kolozsvár
Könczey Elemér – grafikus, Kolozsvár
Márton László – vállalkozó-igazgató, Gyergyószentmiklós
Molnár Judit – szerkesztő, Nagyvárad
Nagy Éva – ny. tanár, Calgary
Dr. Nagy Mihály Zoltán – főlevéltáros, Nagyárad
Dr. Pomogáts Béla – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Singer Júlia – biostatistikus, Budapest
Dr. Sipos Dávid – idegenvezető, Kolozsvár
Dr. Szarka László – egyetemi tanár, Komárom
Dr. Szász István Tas – orvos, Leányfalu
Dr. Tamás Ernő és Sedlmayer Ella – Sopron
Dr. Tankó Attila – orvos, Budapest
Dr. Tibori Szabó Zoltán – szerkesztő, Kolozsvár



SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:
Balázs Imre József

Asztalos Veronka Őrsike (1996) – doktorandus, SZTE, Szeged

Balázs Imre József (1976) – egyetemi docens, PhD, BBTE, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár

Bence Erika (1967) – egyetemi tanár, Újvidéki Egyetem, Újvidék

Beretvás Gábor (1978) – filmtörténész, doktorandus, SZFE, óraadó oktató, BBTE, Kolozsvár

Blénesi Éva (1959) – meghívott egyetemi tanár, Budapesti Corvinus Egyetem, Budapest

Fehér Imola (1983) – költő, Szatmárnémeti

Gömöri György (1934) – költő, irodalomtörténész, London

Holicska István (1977) – képzőművész, Budapest

Keszeg Anna (1981) – kultúrakutató, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, szerkesztő, Korunk, Kolozsvár

László Szabolcs (1987) – doktorandus, Indiana University, Bloomington, USA

Medgyesi Emese (1961) – író, Genf, Svájc

Naum, Gellu (1915–2001) – költő, prózaíró

Pap József (1974) – történész, főiskolai tanár, intézetigazgató, Történelemtudományi Intézet – Eszterházy Károly Egyetem, Szeged

Pieldner Judit (1975) – egyetemi docens, Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Csíkszereda

Pócs Veronika (1985) – művésztörténész, Szépművészeti Múzeum – Vasarely Múzeum, doktorandus, ELTE, Budapest

Rabocskai Zsófia (1998) – mesterképzős hallgató, BBTE, Kolozsvár

T. Szabó Levente (1977) – habilitált egyetemi docens, BBTE, Kolozsvár

Tapodi Zsuzsa (1961) – egyetemi tanár, Sapientia EMTE, Csíkszereda

Tárnok Attila (1963) – egyetemi adjunktus, PhD, PPKE, Esztergom

Tompa Andrea (1971) – író, egyetemi docens, BBTE, Budapest–Kolozsvár

Válas Péter (1967) – író, Budapest

Várallyay Gyula (1937) – ny. kultúr-mérnök, a Világbank volt tanácsadója, Washington DC, USA

Vojna Andrea Zsuzsanna (1997) – menedzserasszisztens, Csíkszereda

TÁMOGATÓK



MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG



CONSILIUL JUDEȚEAN
CLUJ



MINISTERUL
CULTURII



Hungarian American
Coalition

„Az ismétlődőnek tűnő jellemvonások kollektív képzeletvilágunk részei, melyekről, ha úgy véljük, hogy sokan gondolják ugyanúgy, akkor igaznak kell lenniük. Az idegenekről megjelenő kollektív, mentális kép latensen tartalmazza a saját csoport önmagáról alkotott képét is. A készen kapott, közös képzeletvilágbeli ismeretek ismételt aktiválódnak egy új szituáció kapcsán. Ezért kutatásuk is mindig időszzerű marad.”

(Tapodi Zsuzsa)

ISSN 1222 8338



10 LEJ
800 FT

INTERCULTURALITATE, IMAGOLOGIE
INTERCULTURALITY, IMAGOLGY