

316637

9/1/39

2008

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A
MAGYAR TANSZÉK
FOLYÓIRATA

KORTÁRS BESZÉDPOZÍCIÓK

Jelenkori irodalmak – mai értelmezések



1.
2008



ETO: 821.511.141+811.511.141

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

A BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR
MAGYAR TANSZÉKÉNEK FOLYÓIRATA
2008. XXXIX. évf. 1. sz. ÚJ FOLYAM IX. évf. 1. sz.

KORTÁRS BESZÉDPOZÍCIÓK
Jelenkori irodalmak – mai értelmezések

ÚJVIDÉK

2008.

1.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

Az Újvidéki Egyetem
Bölcsészettudományi Kara
Magyar Tanszékének folyóirata

Megjelenik évente négy szám.

A kiadásért felel: Ljiljana Subotić, dékán
Felelős szerkesztő: Láncz Irén
Főszerkesztő: Harkai Vass Éva
Szerkesztőbizottság: Derék Pál (Bécs), Fazekas Tibor (Hamburg),
Jankovics József (Budapest), Tuomo Lahdelma (Jyväskylä), Papp
György, Cseh Márta, Gerold László és Utasi Csilla
Szerkesztőségi titkár: Kovács Rácz Eleonóra

ETO-besorolás: Csáky S. Piroska
Angol fordítás: McConell-Duff Márta

A szám megjelenését
a Vajdaság Autonóm Tartomány Oktatási és Művelődési Titkársága,
valamint a Szülőföld Alap támogatta.



Szerkesztőség: BTK, Magyar Tanszék
21000 Újvidék/Novi Sad, Dr. Zoran Đindić u. 2.
Tel.: (021) 458-673, e-mail: hungar@unsff.ns.ac.yu

TARTALOM

KORTÁRS BESZÉDPOZÍCIÓK

Jelenkori irodalmak – mai értelmezések

HARKAI VASS Éva: A sakk mint életjátzsma. Tandori Dezső sakkverséről (<i>A 65. mezőről</i> életműbeli kontextusáról)	7
BÁNYAI János: Az „én“ és a visszavont metafora a kései modernségben (Tandori, Lator, Nádasdy)	16
SZABÓ Szilvia: A fordítás mint a szubjektum-(re)konstrukció figurája – a gyönyörszöveg tex/(s)tuális multiplikálásának aktusa (Berniczky Éva: <i>Méhe nélkül a baba</i>)	25
ČUDIC, Marko: Az utazó szubjektum rekonstruálásának kísérlete (Esterházy Péter: <i>Hahn-Hahn grófnő pillantása</i>)	34
VIRÁG Zoltán: A peremjárat mikromágiája (Böndör Pál költészetéről)	43
BORDÁS Sándor: Testtájak – a metaforikus elbeszélés végvidéke (Hajnóczy Péter, Závada Pál és Zalán Tibor prózája)	55
KOVÁCS RÁ CZ Eleonóra: Érzés- és benyomás-izotópia (Garaczi László: <i>Metaxa</i>)	65
VIRÁG Gábor: A hasonlítás elvont tárgya (A test problematikája Garaczi <i>Metaxájában</i>)	75
FERENC Hajnalka: Az önmagát leképező „történet” (Darvasi László: <i>Szerezni egy nőt. Háborús novellák</i>)	81
GEROLD László: Novella és dráma: a Háy-opus két dimenziója, avagy „hogya a faszba van a világ”	88
TOLDI Éva: Történeti és poétikai reflexiók metszéspontján	95
DEISSINGER Ákos: Az implicit olvasó és implicit szerző viszonya egy elbeszéléselméleti elemzés tükrében (részletek) (Márton László <i>Átkelés az üvegen</i>)	107
BENCE Erika: Határtörténetek a jelenkori vajdasági magyar irodalomban	116
FARAGÓ Kornélia: Geo-anarchikus tériesség, néma történelem (A textuális újralétesítés mozzanatai)	124

SADRŽAJ

SAVREMENE GOVORNE POZICIJE

Savremena književnost – savremene interpretacije

Eva HARKAI-VAŠ: Šah kao životna igra. O šahovskoj pesmi Deže Tandorija. (O kontekstu pesme 65. <i>šahovsko polje</i>)	7
Janoš BANJAI: „Ja” i povučena metafora u kasnoj moderni (Tandori, Lator, Nadašdi)	16
Silvija SABO: Prevod kao figura (re)konstrukcije subjekta – akt tekstualne multiplikacije teksta uživanja (Eva Bernicki: „ <i>Méhe nélkül a bába</i> ”)	25
Marko ČUDIĆ: Pokušaj rekonstrukcije putujućeg subjekta (Peter Esterhazi: <i>Pogled grofice Han-Han</i>)	34
Zoltan VIRAG: Mikromagija prigradske linije (O poeziji Pala Bendera)	43
Sándor BORDAŠ: Prizori tela – krajnji predeli metaforičkog pripovedanja (O prozi Petera Hajnocija, Pala Zavade i Tibora Zalana)	55
Eleonora KOVAC-RAC: Izotopija osećaja i utisaka (Laslo Garaci: „ <i>Metaxa</i> ”)	65
Gabor VIRAG: Apstraktni predmet komparacije (Problematika tela u tekstu „ <i>Metaxa</i> ” Lasla Garacija)	75
Hajnalka FERENC: Autorefleksivna „priča” (Laslo Darvaši: „ <i>Szerezni egy nőt. Háborús novellák</i> ”)	81
Laslo GEROLD: Novela i drama: dve dimenzije u opusu Janoša Haja – iliti „gde, u kurac, ide ovaj svet”	88
Eva TOLDI: U secištu istorijskih i poetskih refleksija	95
Akoš DEJZINGER: Odnos implicitnog čitaoca i implicitnog autora iz aspekta jedne naratološke analize (odlomci) (Laslo Marton: „ <i>Átkelés az üvegen</i> ”)	107
Erika BENCE: Granične priče u savremenoj književnosti Mađara u Vojvodini	116
Kornelija FARAGO: Geoanarhična prostornost, nema istorija (Momenti tekstualne rekonstrukcije)	124

CONTENTS

CONTEMPORARY SPEECH POSITIONS

Present-day literatures – contemporary interpretations

HARKAI VASS, Éva: Chess as a Game of Life. On Dezső Tandori's chess poem (<i>A 65. mezőről</i> – the context of the poem in the poet's oeuvre)	7
BÁNYAI, János: The "I" and the Withdrawn Metaphor in Postmodernity (Tandori, Lator, Nádasdy)	16
SZABÓ, Szilvia: Translation as a Figure of Subject-(re)construction – an act of the text/(flesh)tual multiplication of the pleasure-text (Éva Berniczky: <i>Méhe nélkül a bába</i>)	25
CUDIĆ, Marko: An Attempt to Reconstruct the Travelling Subject (Péter Esterházy: <i>Hahn-Hahn grófnő pillantása</i>)	34
VIRÁG, Zoltán: Micro-magic of the Peripheral Line (On Pál Böndör's Poetry)	43
BORDÁS, Sándor: Body Language – the borderland of the metaphorical short story (The prose of Péter Hajnóczy, Pál Závada and Tibor Zalán)	55
KOVÁCS RÁCZ, Eleonóra: Isotopy of Feeling and Impression (László Garaczi: <i>Metaxa</i>)	65
VIRÁG, Gábor: The Abstract Object of Comparison (Problems of the body in Garaczi's <i>Metaxa</i>)	75
FERENC, Hajnalka: An Autoreflexive "Story" (László Darvasi: <i>Szerezni egy nőt. Háborús novellák</i>)	81
GEROLD, László: Short Story and Drama: two dimensions of Háy's opus or else "what the hell's wrong with this world"	88
TOLDI, Éva: At the Intersection of Historical and Poetical Reflections . . .	95
DEISSINGER, Ákos: The Relation between the Implicit Reader and the Implicit Author as Reflected in an Analysis based on a Narrative Theory (László Márton: <i>Átkelés az üvegen</i>) (extracts)	107
BENCE, Erika: Frontier Stories in the Contemporary Hungarian Novel in Vojvodina	116
FARAGÓ, Kornélia: Geo-anarchical Spatiality, Silent History (Phases of textual re-creation)	124

KORTÁRS BESZÉDPOZÍCIÓK

Jelenkori irodalmak – mai értelmezések*

ETO: 821.511.141(497.113)-4
821.511.141.09

CONFERENCE PAPER

HARKAI VASS ÉVA

A SAKK MINT ÉLETJÁTSZMA

Tandori Dezső sakkverséről

(A 65. mezőről életműbeli kontextusáról)

Chess as a Game of Life. On Dezső Tandori's chess poem

(A 65. mezőről – the context of the poem in the poet's oeuvre)

A tanulmány Tandori Dezső A 65. mezőről című költeményét elemzi a költő azon kései verseinek kontextusában, amelyek az öregség, a betegség, az elmúlás, a halál kérdéseit tematizálják. Tandori e sakkversében a sakktábla 64 mezője metaforikus értelemben az (élet)játzsma tere, a 65. pedig az ezen túli létállapotot jelöli. Ily módon kapcsolódik a költemény a kései versek betegség-, öregség- és haláltémájához. Annál is inkább, mivel a 65. emblemátikusan a költő életévére is utal. Mivel a költeménynek egyik vershőse Totyi, a Tandori-líra (és -életmű) magánmitológiáját alkotó verebek egyike, a vers azoknak a Tandori-verseknek a kontextusát is jelentéskörébe vonja, amelyek e magánmitológia ebbéli vonulatát teljesítik ki.

Kulcsszavak: sakkvers, Tandori Dezső, Tandori kései költészete, magánmitológia

A 65. mezőről¹

*Van valakim: szeretek. / Elkezdtem könnyelműen, /
félre is hagyogattam, / sok fontosabb dolgom volt,
de figyeltem rá szinte / mindig: ha hullt a tolla,
kalitjában leverte, / és nem tudott repülni, /
de sietett utánam, / talpam alá a földre /
tottyant – neve is: Totyi, / figyeltem, mondom, így él, /*

* Az újvidéki Magyar Tanszéken 2007. december 10-én és 11-én tartott tudományos tanácskozáson elhangzott dolgozatok

¹ A szöveg forrása: Tandori Dezső: Az Éj Felé. Verseik. Tiszatáj, Szeged, 2004, 119. l.

*mert soha nem léptem rá. / És a többi. Az évek /
teltek, övé lett minden, / az egész – szűk – lakás, /
de neki jól elég, / nem úgy, mint két embernek; /
vagy tizenöt madárnak, / kutyának, két embernek; /
a tolla már nem tört le, / így ragaszkodott hozzám, /
rajtam lógott, és senki / nem létezett neki. //*
*Lassan itthon maradtam, / sehova már nem mentem, /
semmi látogatásba, / telefonba se szívvel, /
vele mégsem törődtem, / úgy, hogy örület lenne, /
sőt, igen sok időmet / haszonra fordítottam, /
lett sok munkám, / örültem, / hogy másba / szeretett, /
feleségembe, / mindegy, / így is: / a bokor voltam /
neki, / vagy a madár-raj, / amellyel kóborol, /
s rossz volt, / mint egy kutya, / haszontalankodott; /
s tucat könyvben / megírtam, / milyen egy ily madár. /
Az évek teltek. / Én csak / leléptem a tábláról, /
64 mezejéről, / a 65. / – rontom a sort! – mező ez, /
fogy időnk, / vészesen, / kettőnk ideje, / egyre /
többször hibázom el, / merre is jön egy autó, /
kis hija / alá lépek, / de mégis / ő fekszik majd, /
Totyi, / itt a kezemben, / holtan egyszer, halott lesz, /
s ezt, / mint a tenyerem, / oly sokból ismerem már, /
és aztán: nem lesz semmi. / Elszálllok, szárnyatlan.*

Tandori e költeménye *Az Éj Felé* című, 2004-ben kiadott verseskötetében jelent meg, tágabb kontextusát pedig azok a „kései” Tandori-versek alkotják, amelyek egyre hangsúlyosabban tematizálják az öregség, a betegség, az elmúlás, a halál kérdéseit – tényét. A szerző prózaalkotásait/-köteteit most nem ide számítva, különösen az ezredfordulót követően megjelent, *Az Oceánban* (2002) és az említett, *Az Éj Felé* című két verseskötet vonultatja fel kiemelt hangsúllyal ezeket a költeményeket. E két kötet s az ezeket megelőző, szintén „kései”-nek tekinthető *Főmű* (1999), valamint az *Azután kész* (2001) című – mint ahogyan Bedecs László írja Tandoriról szóló tanulmánykötetében – ilyen értelemben „az életmű végleges lezárása vágyának perspektívájából” is olvasható.²

A fenti költemény a halál-, illetve elmúlás-tematikán kívül még két olyan tematikus elemet magában foglal, amely az egész eddigi Tandori-életmű irányába megnyitja a verset. A Tandori-opus akár részleges, akár alaposabb ismerője számára ismeretes, hogy a máig íródo életmű szövegei (beleértve a szerző költeményeit, regényeit, esszéit, drámáit is) folyton visszautalnak és

² Bedecs László: Beszélni nehéz. Tanulmányok Tandori Dezső költészetéről. Kijárat Kiadó, Bp., 2006, 162. l.

kapcsolatot tartanak fenn a pálya előbbi szakaszainak poétikai eljárásaival, témáival, megjelenített életeseményeivel. Az is ismeretes, hogy a Tandori-életmű egy, a szerző által évtizedeken át alakított, épített, sajátos magánmitológia nyomvonalán halad, s ennek a magánmitológiának a szereplői (a madarak, közöttük is különösen a verebek, valamint játékmedvék) és tematikus elemei (a gombfoci- és kártyabajnokságok, az utazások, a lóversenyek) – a privátélet apró, jelentéktelennek tűnő elemei, eseményei és mozzanatai – az alkotói pálya különféle időbeli szakaszaiban és különféle műnemeiben-műfajaiban felbukkannak, újra- és továbbbíródnak. *A 65. mezőről* című versben ebből a magánmitológiát képező tematikus vonulatból a sakk- és madártematika merül fel hangsúlyosan.

Bár a játék – a játszmák, a bajnokságok, a futamok – a kártya, a gombfoci és a lóversenyek keretein belül lényeges szerepet tölt be Tandori életeseményei között, s műveinek is gyakori tematikus vonatkozásait és utalásait képezi, az eredendően szintén a játék, a játszma, a bajnokság jelentéskörébe sorolható sakk mégsem elsősorban játszmaként vagy életeseményként van jelen a Tandori-szövegekben, legfeljebb áttételesen.³ A „trilógiaként”⁴ számon tartott, az *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973) című kötetben megjelent három sakkversben (*A betlehemi istállóból egy kis jószág kinéz, Táj két figurával, A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn*) a sakk(játék) elsősorban lépésnemeket, illetve ezek nyelvi kódját kínálja – a sakknyelv jeleit, amelyek végeredménye is (a Tandori-irodalmon belül meglepően élénk recepcióval rendelkező) jelvers.⁵ Miként Bedecs László írja, a sakk itt, ahogyan Duchamp-nál és Beckett-nél is, a művészi nyelvhasználat része⁶ – s a végeredmény sem hagyományos versmodell.

Ezzel szemben *A 65. mezőről* a hagyományos vers benyomását kelti, sőt a sakk mint játszma is a lírahagyományban ismert módon fordul elő benne: életjátszmaként, azaz metaforikus értelemben. L.:

*Az évek teltek. / Én csak / leléptem a tábláról, /
64 mezejéről, / a 65. / – rontom a sort! – mező ez, /
fogy időnk, / vészesen...*

Ebben a versrészletben értelmeződik a költemény címe is: az idézett részlet (metaforikus) értelmében a sakkjáték 64 mezője maga az élet(játkszma)

³ Bár itt meg kell jegyeznünk, hogy Bedecs László említett tanulmánykötetében Domokos Mátyás azon közlésére hivatkozik, miszerint a maga is, mégpedig magas szinten sakkozó Tandori neve, épp nevezetes sakkversei írásának idejében „a Magyar Sakkélet feladványrovatának legjobb megfejtői között tűnt fel.” I. m., 92. l.

⁴ I. m., 82. l.

⁵ I. m., 87. l.

⁶ I. m., 91–92. l.

tere, ahol az *életjáték* folyik. Lelépni, lekerülni a tábláról, annak 64 mezőjéről pedig annyi, mint (sakkfiguraként) kigurulni az életből. A 65. mezőnek azonban van egy másik, emblematikus jelentése is. Tandori minden bizonnyal 2003-ban írta ezt a költeményét, hiszen a 2004-es kötetet megelőzően abban az évben is publikálta, s könnyen kiszámítható, hogy az 1938-ban született író 2003-ban épp 65. életévében járt. Az életkorra való emblematikus rájátszást *A 65. mezőről* című költeményt a 2004-es kötetben azonos címmel követő, csak alcímében (*VÁLTOZAT*) differenciált, mintegy 10 könyvoldalt kitöltő hosszúvers első sora is megerősíti:

Hogy a sakktábla éve volt 64. évem (...)

(...)

(...) de a nagy kérdés a következő:

mi lesz a 65. mező?⁷

A sakkjáték törvényszerűségeit metaforikusan az élet törvényszerűségeivel összehangba hozva, ezekre alkalmazva mondja tehát Tandori, hogy a 65. mező már a sakktábla 64 mezőjén *túl* van, s ez a *túl*, a kötet többi betegség-, öregség-, halál- és elmúlásverseinek hangja által is felerősödve, azt a *túl*-t, az élet azon túloldalát idézi, amelyre Kosztolányi is céloz *Őszi reggeli* című versében:

Amde túl a fák már / aranykezükkel intenek nekem.

A sakk(tábla, -játék) tematikája – épp a játszma mezején túli 65. négyzetre való utalás által – tehát az itt és a túl, az élet és a halál, az életjátszma és az ezt követő üresség jelentésegységei által kapcsolódik a halál-tematikához. A Tandori által elméletileg is körbejárt, ún. „félhosszú” vers terjedelmét tekintve, s ebből kifolyólag „műfaját” tekintve is, még ha töredékesen is, teret ad az epikum, az elbeszélő elemek egy részletezőbb jelenlétének. Ennek keretén belül a költemény a lírai én előtt álló veszélylehetőség kapcsán említi a többszöri elhibázás várható (élet)veszélyeit:

(...) egyre /

többször hibázom el, / merre is jön egy autó, /

kis hija / alá lépek (...),

amit a vers *VÁLTOZAT* alcím alatti szövegpárja, kissé szétírva, még tovább részletez (közelgő gépkocsik, elesés stb.). Ily módon kapcsolódik egybe a halál tematikája a sakktábla-metaforával. És még valamivel.

⁷ Tandori Dezső: Az Éj Felé, 120. l.

A költemény nagy hányadát ugyanis a Tandori magánmitológiájából talán leginkább ismert madár-téma tölti ki. Pontosabban: az egy időben a lakásban tartott madarak közül is az egyik legkedvesebb, Totyi alakja. Ezen a ponton kapcsolódik a költemény azokhoz a (líra-, próza- és dráma)szövegekhez, amelyek a Tandori-féle magánmitológia e vonulatát jelentik meg. Például az életmű egyik régebbi, antologikus darabjához, a (halott) Szpérónak szentelt *Londoni Mindenszentekhez*.

A madártartás és a madárlét mint gyakori hivatkozás és téma nemcsak a Tandori-életműben tölt be mennyiségileg, terjedelmét tekintve is jelentős szerepet; a recepción belül is alaposan körbejárt és elemzett téma. A Tandori-szövegekről szóló szakirodalom kellő alapossággal vette górcső alá ezt a tematikus vonulatot, amely referencialitásában, életeseményként is különös jelenség, lévén, hogy a lakásba (a dolgozószobába) telepített madarak (többnyire verebek) a szerzőre és családjára vonatkozóan jelentős életmódváltozást tettek szükségessé, másrészt a szeretet, a gondoskodás, az odafigyelés érzelmi attitűdjeit és gesztusát revelálták.

A költemény is ezeket a nagyon emberi (s állatra vonatkoztatva még megejtőbbnek tűnő) megnyilvánulásokat részletezi. Sőt, szinte kultikussá emeli a madár, Totyi alakját, hiszen a kezdősorok (a vers első 2,5 sora, ezen belül is az első versmondat) egyenesen egy szerelmi költemény intonálásaként hatnak:

*Van valakim: szeretek. / Elkezdtem könnyelműen, /
félre is hagyogattam, / sok fontosabb dologom volt,
de figyeltem rá szinte/ mindig (...)*

Az olvasói ráhangolódás egy (várható) szerelmi költeményre majd csak a 3. sor második felénél torpan meg („*ha hullt a tolla*”). Az érzelmi költődés megvallását a vers töredezett epikumának keretein belül a verébnek szentelt figyelem részletei követik („*figyeltem rá*”, „*soha nem léptem rá*”), majd annak részletezése, hogyan talált otthonra, lakta be a szűk lakást Totyi, hogyan ragaszkodott a lírai énhez („*így ragaszkodott hozzám, / rajtam lógott, és senki / nem létezett neki*”, „*a bokor voltam / neki, / vagy a madár-raj, / amellyel kóborol*”), hogyan változtatta meg a lírai én életformáját („*Lassan itthon maradtam, / sehova már nem mentem, / semmi látogatásba, / telefonba se szívvel*”), sőt hogyan uralta a terepet („*s rossz volt, / mint egy kutya, / haszontalankodott; / s tucat könyvben / megírtam, / milyen egy ily madár*”), nem megkerülve a lírai én néhányszori elhidegülésének, „*hütlenségének*” tényét sem. A madártól való időnkénti eltávolodások ellenére is erős érzelmi effektusokon nyugvó kapcsolat révén a lírai énnek és Totyinak nemcsak az élete kerül egymáshoz közel, simul egybe, hanem e közelségben a végeség tudata, a vég veszélye is szinte egyszerre keríti be mindkettejüket: „*fogy időnk, / vészesen, / kettőnk ideje*”. Azaz a lírai énnek az életjáték mezejéről

való ki-, illetve lelépését előidézendő veszélyek s ezek nyomán az őt foglalkoztató halál- és elmúlástudat nyomban Totyi kimúlásának párhuzamát veti fel. A költeménynek ezen a pontján találkozunk, fut össze a sakk(játszma), a halál- és madár-téma hármasa:

(...) egyre /
többször hibázom el, / merre is jön egy autó, /
kis hija / alá lépek, / de mégis / ő fekszik majd, /
Totyi, / itt a kezemben, / holtan egyszer, halott lesz (...)

Az elmondottak alapján pedig nem csoda, hogy különösen Totyi halálának gondolata rázkódtatja meg a lírai ént:

és aztán: nem lesz semmi. / Elszállok, szárnytalan.

Az *Éj Felé* című kötetben a verset követő, már említett, azonos című, csak alcímében differenciált, ám jóval terjedelmesebb költemény részletesebben is kifejti a privátlét semmisnek tűnő eseményeiből szőtt magánmitológia egzisztenciálissá váló, súlyosodó kérdéseit:

„(...) azzal ébredtem minden reggel, hogy ha a Totyi
verebem is elköltözik az örök mezőkre,
bokorcsoportokba – s 6 éves! Nincs nála sakk éve! –,
jaj, tényleg senkim sem lesz a világon! (...)”,

illetve:

„S nem is néztük akkor, halálom után drága Medvéimmel mi lesz,
Ha majd aztán társnéem sem lesz nekik.”

Az elemzett vers utolsó sorában a Totyira vonatkozó részletek tömörebben, a metafora eredményeképp létrejött jelentéskoncentráció formájában fogalmazódtak meg. Ezen belül is a költemény külön súlypontját alkotja az utolsó, két szóból álló, hangzósság tekintetében is kiemelt versmondat: „Elszállok, szárnytalan.” A *szárnytalan* egyrészt az érzelmi közelség révén közelíti alkatilag is a lírai ént a szárnyakkal rendelkező Totyihoz, másrészt pedig a madár halálával bekövetkező szárnyaszegegettségre, a szárnyalás (metaforikus értelemben is: az érzelmi szárnyalás) megszűnésére utal, hiszen a veréb ragaszkodásával, pusztá létével, szeretetével és szeretetigényével szárnyakat adott – például az élethez.

A *Londoni Mindenszentek* az 1991-es *Koppar Köldüs* már-már érthetlenségig, de mindenképpen a hangos olvasás lehetetlenségéig szétírt,

dekonstruált, szándékos gépeléshibáktól hemzsegő versanyagának záróverseként jelent meg. A költemény egyik lényeges hatáseffektusa abból ered, hogy a kötet a végére, épp ebben a versben, „kijavul” az írás – s nem is akár-hogyan: a Tandori-versekre jellemző, gondolatjeles beékelések ellenére is a hexameter szabályos mértéke szerint, a roncsolt nyelven íródott versektől az egyik legkötöttebb metrikus formáig jutva el. *A 65. mezőről* című költemény is a hexameterre vagy annak emlékére épül. A verset ugyanis a hexameter erős intonációja indítja, majd további szövegrészeibe kisebb-nagyobb mértékben, hangsúllyal zökken be ez a szabályos metrum. Sortörés-jeleivel a verskép is e szabályosságra utal, bár a költemény további menetében inkább szabadvers-szerű, amelynek szabad folyásába, szólamaiba bele-belejár, bele-beleszól az említett metrum emléke.

Különösen Tandori szonettíró korszakára jellemző a mindennapok anti-poetikusan tűnő, semmis részleteinek versbe emelése – épp egy, a mívésséget reprezentáló szonettformába. Ezekben a szonettekben ugyanakkor gyakran ott találhatóak a költői műhelyre, a versre, a versírásra utaló önreflexív, ars poetica jellegű betoldások is. Ebben a költeményben is ezt láthatjuk – mégpedig épp egy hangsúlyosan daktilikusan induló vesszorban merül fel a metrum elvételére utaló, önreflexív, műhelyproblémát érintő betoldás: „64 mezejéről, / a 65. / – rontom a sort! – mező ez /”.

Ily módon találkoznak – ebben a költeményben is – a referencializálható, antipoetikus, mindennapi életesemények a műhelyproblémákkal és a szabálytalan „élet” apró kis részletei a „szabályos” intonációval. A versnek a felsorolt versekhez, verscsoportokhoz való tematikus, formai vagy egyéb poétikai jellegű kötődései pedig arról vallanak, hogy Tandori költészetét egy nagyon erőteljes, nemcsak több művét, hanem több műnemét-műfaját is átfogó belső intertextualitás erezte futja át.

A két azonos című költemény – *A 65. mezőről* és ennek *Változat* alcímmel ellátott hosszabb variációja – pedig a Tandori-féle vers(írás) eddig is ismert jellegére mutat rá: arra, hogy ez az életmű egyfelől remekműveket, másfelől túlírt szövegeket, kontrollálhatatlan és bármely hű olvasójának leckét feladó szövegömlést terem – termel. A Totyiról hexameterekben íródott költemény természetesen az előbbieik közé tartozik.

De térjünk vissza a költemény előbb említett, a maga rontott sorára önreflexív módon utaló „rontott” sorához („Az évek teltek. / Én csak / leléptem a tábláról, // 64 mezejéről, / a 65. / – rontom a sort! – mező ez”)!

A 65. mezőről nem véletlenül intonálódik szerelmi költeményként. A versben megidézett veréb, Totyi ragaszkodásával, pusztá (madár)létével már-már embernek kijáró érzéseket, érzelmeket – szeretetet, már-már szerelmi érzést – vált ki az őt megidéző lírai énből. Állatról lévén szó (még ha maroknyi teremtményről is), meglehetősen meredek párhuzamnak tűnik most József Attila Flórához írott hexametereinek példáját felhozni, de a költészet terén

talán megengedhetőek ily meredek párhuzamok. Annál is inkább, mert a kiinduló szituáció s a két költőnek a lírahagyományhoz való viszonya is hasonlóságokat mutat. Azaz ahogyan József Attila a Flóra iránti tisztelet gyanánt s e szerelemnek kijáró áhítatból, hódolatból az egyik legművesebb metrumhoz folyamodott, Tandori sem véletlenül idézi meg a *Londoni Mindenszentek*-ben Szpérót, s itt, *A 65. mezőről* című költeményben Totyit épp a hexameter „emelkedett” hangján – az értékesnek minősített érzelmi kötődést „értékes”, patinás metrumban. Csakhogy időközben (Flóra és a verebek között) elmúlt fél évszázad, s a húszas–harmincas évek másodmodern lírájának újklasszicista, antikizáló bársonyát – Babits Mihály *Ezüstkor* című esszéjének nyomán azt is mondhatnám: ezüstjét – a hatvanas–hetvenes évek késő modern versbeszédétől kezdődően felsérti az, amit Petri György nevezetes költeménye nyomán „anyaghibának” nevezhetünk.⁸ Ami annyit jelent, hogy a 20. század utolsó évtizedeiben, az ezredforduló felé közeledvén a líra lantján nem lehet már kockázatmentesen és gyanútlanul, esztétista húrokat pengetve „szépen” szólni. Vagy ahogyan Kulcsár-Szabó Zoltán fogalmazta meg: „Tandori vagy Petri költészete nem (vagy legalábbis sok összefüggésben nem) formabontó, ugyanakkor elutasítja a formai hagyománynak tulajdonított »költőiség« értékképzetét. (...) A költői önreflexió sűrű gesztusai itt a nyelv jelszerűségének használati oldalára irányulnak: a nyelvi jel és referenciális realitás közötti távolság nem a jel (a »költői« szó) esztétikai izolálására, hanem a használat esetlegességének tudatosítására fut ki. Ebben az összefüggésben az önreflexió elsősorban magára az egyszeri használatra (például a szöveg lejegyzésére) irányul, illetve általában a nyelvre mint formális, használójától független rendszerre utal (...)”⁹ A jelenség nem függetleníthető attól az intellektualizmustól, ironiától és azoktól az antipoetikus attitűdöktől, amelyek épp Tandori Dezső, Petri György vagy Orbán Ottó költészete nyomán szivárogtak be a 20. század második felének magyar lírájába. Ilyen értelemben pedig a Tandori-költészet átlói egyfelől a Babitshoz kötődő „újholdasok” (Pilinszky János és a Tandori által több alkalommal volt tanáraként/mestereként említett és tisztelt Nemes Nagy Ágnes) lírája, valamint a kortárs magyar líra említett vonulatai között húzhatók meg.

Túlzás lenne, persze, azt mondani, hogy a kortárs magyar líra (egyébként sem uniformizálható, mert a mindenkori jelenben sokféle ágazó, sok szólamra bomló) beszédmódja Tandori köpönyegéből bújt volna ki. Annyi viszont bizonyos, hogy az önmagában sem homogén, inkább sokféle, hagyományt bontó (neoavantgárd) és hagyományt visszavevő – vagy inkább egyszerre hagyomány-

⁸ L.: *Ha verseim kelyhek (miért ne épp?):*

parányi repedést – anyaghiba – mindenikhez találsz. (...)

(Petri György: *Egy versküldemény mellé*)

⁹ Kulcsár-Szabó Zoltán: *Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség = A magyar irodalom története* III. (1920-tól napjainkig). Szerk. Szegedy-Maszák Mihály és Veres András. Gondolat, Bp., 2007, 641–642. l.

romboló és -őrző – Tandori-líra „köpönyeget”, mintát adott, azaz irányt szabott, nyelvet teremtett, s nyelvkritikai attitűdjével is utakat nyitott a kortárs magyar líra bizonyos vonulatai számára (l. pl. Kukorelly Endre vagy Parti Nagy Lajos költészetét), miközben – az időszak egyik meghatározó költői beszédmódjaként – maga is a kortárs lírai diskurzus egy hangsúlyos változatát képviseli.

CHESS AS A GAME OF LIFE

On Dezső Tandori's chess poem

(A 65. mezőről – the context of the poem in the poet's oeuvre)

The study analyses the poem *A 65. mezőről* (*From the 65th Field*) by Dezső Tandori in the context of those late poems of his that were written on the themes of old age, sickness, passing away and death. In this chess poem the 64 fields of the chessboard represent, in the metaphorical sense, the sphere of (life) game; the 65th field designates the state of existence beyond sixty-five. It is in this way that this poem is connected to the themes of his late poems: illness, old age and death; this is even more so because 65 emblematically refers to the poet's age. Since one of the poem's protagonists is *Totyí* – one of the sparrows that make up Tandori's personal mythology in his lyric poems (and life work) – the poem draws into its scope of meaning the context of those poems of his that touch upon this vein that runs through his private mythology.

Keywords: chess poem, Dezső Tandori, Tandori's late poetry, personal mythology

BÁNYAI JÁNOS

AZ „ÉN” ÉS A VISSZAVONT METAFORA A KÉSEI MODERNSÉGBEN

(Tandori, Lator, Nádasdy)

The “I” and the Withdrawn Metaphor in Postmodernity

(Tandori, Lator, Nádasdy)

Az „én” és a metaforizáció ellentmondásai. Kísérlet az „én” megőrzésére (kimondására). Lemondás a metaforáról és ironizálás a kései modernség poétikájával. A kimondhatatlan behelyettesítése visszavont metaforával. „Én” az emlékezet hínárjában. Az „én” kiszolgáltatottsága a poétikának és metapoétikának. Áthallások és „önreprezentáció”.

Kulcsszavak: a modernség fenntartása, metafora, metaforizáció, költői kép, Tandori Dezső, Lator László, Nádasdy Ádám

Tandori Dezső második kötetének, a nevezetes „sárga könyvnek”¹ megjelenése óta figyelhető a múlt századi magyar költészetben az avantgárd tapasztalatával már rendelkező késő modernség, egyben a modernség változatai nyomán egy „utáni”² lírai paradigma, amit alighanem tévesen posztmodernnek illik tudni, holott nem jelent leszakadást a múlttól, hiszen éppen azt bizonyítja, hogy az „utáni”-ban továbbra is „írható” akár a modern, akár a késő modern, sőt az avantgárd vers is. A „sárga könyv” versei élnek is ezzel a lehetőséggel. Vagyis, amíg redukciókkal és minimalizálással kitágítják a lírai beszédmódot, meg is őrzik a „korábbi”, hisz bennük a múlt relativizálása történik meg a jelen relativizálásának eszközeivel. Mintha a beszéd lehetőségének végső határáig „csökkentenék” a nyelvet, miközben az elődök megszólításával a beszéd teljességének a modernséget definiáló illúzióját tartják fenn. Az „utáni” tehát semmiképpen sem jelent egy merőben új

¹ Tandori Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1973. Második kiadás: Enigma, Budapest, 1995.

² Kulcsár-Szabó Zoltán: *Metapoétika*. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben. Kalligram, Pozsony, 2007, 12. 1.

és minden előzményt kizáró paradigmát, sokkal inkább jelenti a megőrzés, nem utolsó sorban a védekezés poétikáját, ami azt jelenti, hogy Tandori számára és mások, Petri vagy Parti Nagy Lajos számára nem múlt el, nem múlt és emlékezet csupán akár a századelő, akár a századközép poétikája. A modernség változatai az „utáni” paradigmában úgy fordultak át hagyományba, hogy megőrizték jelenlétüket és írhatóságukat. Aligha vitatható, hogy a múlt század végén „írható” volt akár modern, akár avantgárd, akár késő modern vers, és nemcsak azoknak a költészetében, akik alakítói vagy alapítói voltak a modernség változatainak, hanem azokéban is, akik már az „utáni” jegyében alkottak, mint Balla Zsófia, Rakovszky Zsuzsa vagy Borbély Szilárd. A modernség változatai nemcsak választhatók, hanem jelenlevők is ezekben a költői diszkurzusokban. Tandori Dezső költészete sem úgy konstituálta az „utáni” paradigma poétikáját, hogy leválasztotta volna magát akár a moderniségről, akár a késő modernről, hanem úgy, hogy elszakadásában megőrizte akár a szonett, akár a jambus, sőt az elégia „írhatóságát”, amiből nem költészetének köztes – paradigmaközi – helyzete következett, hanem egy merőben új megvilágítása és használata a költői nyelvnek. Tandori Dezső költői képei ugyanis nem vihetők át vizuálisba, képei nem láthatók, semmiképpen sem vihetők át látványba, „csupán” írhatók, ezáltal magát az írást helyezik kitüntetett helyzetbe. Ezt jelzik többek között a versben hagyott „félreütések” az írógépen, aminek radikális változata a *Koppar köldüs* kötet.³ Maga az írás tekinthető ekkor, és majd később is a Tandori-poétika főszereplőjének. Az írás mint a létezés végső meghatározottsága. Az írás mint a líra önreprezentációjának lehetősége. Az írás mint a lírai beszédmód döntő lehetősége ezáltal nyitott a hagyománynak nemcsak választása, hanem ápolása és fenntartása felé is. Tandori sajnos kevésbé méltatott kötete, *A becsomagolt vízpart*⁴ mások imitációjára, a citátumok kitüntetésére, a mottók kiaknázására épülő, allúziókra és parafrázisokra építkező poétikája jelzi, hogy ami írható, az létező is, a saját ellentétében létező. A lírai megszólalás „utáni” pozíciója Tandori versírásában tehát egyidejűséget is jelent, a korábbiak és az utána következők egyidejűségét, többek között a versszerűség jeleinek fenntartásában, nem utolsó sorban a hagyományosnak vélt lírai témakörök őrzésében. Ahogyan Tandori versei az elődök verseit olvassák: az említett „sárga könyv” címében is József Attilát, vagy a későbbi *Vagy majdnem az*⁵ szintén címében Szabó Lőrincet, meg ahogyan a versek Kosztolányi, leginkább persze Szép Ernő verseit „olvassák”⁶, abban nem csupán a hagyományválasztás jegyei láthatók, hanem az elődök verseinek „írhatósága” is leginkább. Tandori nem

³ Tandori Dezső: *Koppar köldüs*. Holnap Kiadó, Budapest, 1992.

⁴ Tandori Dezső: *A becsomagolt vízpart*. Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987.

⁵ Tandori Dezső: *Vagy majdnem az*. Balassi Kiadó, Budapest, 1995.

⁶ Erről lásd a szerző „Kettőshang”. (Tandori) Dezső (Kosztolányi) Dezsőt olvas című írását = *Az emlékezés elevevége*. Szabadka, 2007, 299–307. l.

ír Szép Ernő-verset, se Kosztolányi-verset, de mindkét előd versét nemcsak olvashatósága és értelmezhetősége felől, hanem az „írás” lehetősége felől is megközelíti, ily módon vonva vissza az „utáni” paradigmájában a múltat mint a költői beszédmód befejezett változatát.

Ami Tandori Dezső, korábban Orbán Ottó, később Parti Nagy Lajos költészetében jól láthatóan mutatkozik meg, a múlt és a jelen egyidejűsítése a költői paradigmában, az ugyanazon tendenciaként, mégis másként jelenik meg Lator László késő modern lírájában és Nádasdy Ádámnak a populáris felé nyitó, feltételelesen posztmodernnek mondható költészetében. Lator késő modernségét a már megtámadott, de még létező én pozicionálása határozza meg. Miként Nemes Nagy Ágnes verseiben vagy a kései Pilinszky-opusban, a fellazított lírai beszédmód nem jelenti az én felfüggesztését vagy éppen-séggel kívülre helyezését a versen, úgy az én Latornál is megmarad kitüntetett helyzetében: az én lát és tapasztal, az én emlékezik és figyel, az én olvas verset és figyel meg festményeket, de ez egyúttal nem jelenti azt, hogy az én nem távolodott volna el a vers testétől és jelentésétől. Az én itt jelenvalóságában válik kérdésessé, még abban is, ahogyan az élményből átmegy grammatikába, a személyesből nyelv(tan)i alakzatba. Latort közvetlenül érintetlenül hagyta a „sárga könyv” kezdeményezése, de ezáltal nem ment át anakronizmusba, hanem bizonyította, hogy a késő modern poétikájának ideje nem járt le. Nem járt le abban sem, ahogyan a költői képet kezeli. Ahogyan leginkább a metaforát mozgatja meg. Lator képei kivételesen pontosak, határozottan körvonalazottak, érzékelhető keretbe illesztettek, ám ezáltal nem válnak leképezhetőkké. *Az elhagyott szintér*⁷ versei között az 1956-ban keletkezett *Tél* című vers egyszerre mutatja meg a kép és az én egymás mellé rendeltségét. A megszólalásnak ez a pozíciója azonban le is választja az ént a képről. Az egymás mellé rendeltség nem jelenti az én és a kép összefonódását. Ellenkezőleg, a kép: „Gyémánthideg csönd búborékát / bicegő hangok verdesik. / Üvegcsendülve szórja szét / a fény éles szilánkjait” – színesztéziák sorával vonja vissza a leképezés lehetőségét, amivel utat nyit az írhatóság és az írásosság felé. Így válik bizonyossá, hogy „az írásosság inkább érzéki önreprezentációja, mintsem par excellence médiuma a modern líra nyelvszemléletének”⁸. A „csönd búboréka”, a „bicegő hangok”, a „fény éles szilánkjai” éppen ezt mondják: a líra mutatja fel magát, nem a kép, az írásosság reprezentálódik, nem a vizualitás. Első pillantásra a téli kép leírásának látszik a vers első, itt idézett szakasza, de a teljes vers is ezt a látszatot kelti, vagyis az erős vizualitás látszatát, holott valójában lebontja a képet, írássá redukálja, mely redukció ugyanakkor a késő modern lírai beszéd egyik változatát mutatja fel, azt a változatot, amelyből már visszavonult az én, hogy he-

⁷ Lator László: *Az elhagyott szintér*: Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1992.

⁸ Kulcsár-Szabó Zoltán: I. m., 50. l.

lyet teremtsen az írásosságnak. Majd a vers harmadik és negyedik szakasza bevezeti az én-t, de a képet nem utalja át sem a vizualitás keretébe, sem pedig az én léthelyzetének analógiájába. „Kegyetlen évszak! Csak tarold / kopárra elmém, fogd laza / létem keményre pántjaiddal, / szigorú, ordas éjszaka!” A téli kép külső, a benső – az én – nem keres vele hasonlóságot. A „kopárra” tarolt elme, a „laza lét” csak kinyúl a téli kép, a „kegyetlen évszak”, az „ordas éjszaka” felé, ezt jelzik a felkiáltójelek, valójában a megszólítást jelzik, a hívást és felszólítást. Amely nyelvi építmény majd az utolsó szakaszban omlik össze, amikor az én számára csak az ismétlődő könyörgés adatott meg: „Félek, mégis, hogy bírom el / az eget jégtüzeivel, / Ha szólnál egy jó szót, talán / meghallanám. Meghallanám.” A kép nem „szól egy jó szót”, nincs mit meghallani, a kép és az én elválasztottsága definitív és végleges. Ha a kép nem vihető át az én szituációjára, ha a kettő között nem létesül megfelelés és analógia, akkor nyilván a klasszikus modernség képi világáról leváló költői beszédmód létesül a versben, mely beszédmód fenntartja kapcsolatát a modernséggel, sőt rá is települ a modernség képszemléletére és a megfeleltetésekre, de beláttatja, hogy ez már nem tartható, mert nincs mit meghallani, nincs „jó szó”, csak a kép van, magában, önmagát prezentálva, kívül az én-en. A kép lebontása ez, ugyanakkor a kép és az én idegensége, már nincs lehetőség a megfeleltetésre. Lator László így vonta vissza a metaforát, kívül helyezve azt a létezés élményének analógiáján. Természetesen nem vitatható, hogy az irodalom „a nyelv retorikai, figurális potenciáljával” azonosítható⁹, de ezzel nem válhat bizonyossá a kép és az én összetartozása. A késő modern poétikákban éppen a kép és az én összetartozása válik problémává, és a vers nyelve ezzel a széttartással néz szembe. Így válik a modernségnek ebben a változatában az én irányából uralhatatlanná a kép, hiszen ha megszakadt a megfelelés én és kép között, akkor mind az egyiket, mind a másikat csupán az írásosság uralhatja: a kép írható, de nem képezhető le, az én is írható, de nem értelmezhető a kép irányából. Az én és a kép kettéváltsága ugyanakkor felerősíti a „nyelv retorikai és figurális potenciálját”, de visszavonja illusztratív szerepét, meg is szünteti azt, hogy maga a kép mint írás legyen mondható. Ennek a Lator László költészetét egészében átható késő modern visszavonó nyelvi mozdulatnak egyik ágán ismerhető fel az írógép (és a kéz, az író kéz!) félreütéseinek a szövegben való megőrzésével poétikai gesztust reprezentáló gyakorlata Tandori Dezső költészetében. Ott a szövegre utaltság jele a félreütés megőrzése és javítása, itt – Lator Lászlónál – a vers versszerűségének felerősítése, a kép és az én kettéválása. Amilyen szigorúan megszerkesztettek Lator költői képei, amilyen szívós megmunkálással tartja fenn és erősíti a nyelv figuratív lehetőségeit, olyan erőteljesen mutatkozik meg költészetében az én problematizálása. Amennyiben az én-nek nincs töb-

⁹ Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*. Ictus, Szeged, 1999, 23. l.

bé hatalma a kép felett, hiszen a kettő véglegesen kettévált, akkor a költői kép önálló életet él, önmagát írja, mégpedig nem képszerűvé, hanem írásossá írja át magát. Megszüntetve ezáltal a képnek rajta kívüli jelentéssé való átvivését valamilyen megfeleltetés alapján, minek folytán kívülről már nem lesz értelmezhető, csupán hang lesz, valami, ami mondható, de nem látható, valami, ami írható, de rajta kívüli jelentéssel nem azonosítható. A késő modern líra költői képe nem jelenít meg jelentést, hanem szó szerinti létét szerzi meg magának. Lator László *Tél* című versének szinesztéziáit és metaforáit így kell érteni. Írásnak venni, nem keresni bennük más jelentést, mint amit szó szerint jelentenek.

Tudom, nem kerülhető meg, hogy a vers 1956-ban keletkezett, és keletkezésének ideje lehetővé tesz egy másfajta olvasatot is, de a versnek a történelem eseményeivel való viszonylatát feltételező olvasat, bármennyire is indokolt lehet egy másik gondolatmenet keretében, arról nem feledkeztethet meg, hogy a vers, éppen erős versszerűsége folytán inkább poétikai és nem történelmi olvasatot igényel. Akár még a költő szándéka ellenére is. Amennyiben valószínűsíthető, hogy az 1956-ban keletkezett, *Tél* című vers éppen azon év történelmi eseményének a telét mondja, márpedig ez valószínűsíthető, főként mert a verszáró szakasz a „félek” szóval indul és „jégtüzet” mond, ami éppen a szinesztézia hangzása folytán hozható a (fegyverrel) tüzelés közelébe, akkor nem tévedünk. Akkor tévednénk, ha itt megállnánk, és nem folytatnánk a vers poétikai olvasatát.

Nádasdy Ádám *Az az íz* című verseskötete a költőnek a 2005 és 2007 között írott verseit tartalmazza, vagyis újakat és legújabbakat. A két évszám a korábbi kötetek alcímében is jelzett évek folytatása. Így volt azokban is feltüntetve a versek keletkezésének ideje. Talán nem véletlenül, és bizonyosan nem a filológusok munkáját megsegítendő. Feltételezhető ugyanis, hogy a versek keletkezésének évszáma, mint Lator László *Tél* című versének esetében, az értelmezés egyik lehetőségét kínálja, ebben az esetben nem a történelem, hanem a magánélet irányából. Mert a kötet alcímében jelölt folytonosság az időben arra enged következtetni, hogy Nádasdy Ádám egyetlen kútból meríti versei élmény- és tapasztalatvilágát, az éennek egy különös, akár életrajzinak is mondható forrásából. Az *Az az íz* versei akár tárgyakat szólítanak, vagy szólaltatnak meg, akár emlékeket idéznek fel, akár múltat hívnak elő, akár jelentet határoznak meg, egyről szólnak: az én-ről, a személyeshez majdnem megtevesztően közel álló költői énről. Mintha csak a magyar költészet késő modern „utáni” szituációjában az én-nek mégis uralhatóságát mondanák. Nádasdy nem rejti el, hogy versei tükrök is, amelyekben, néha töredezetten, néha torzítottan, máskor alig felismerhetően nyelvből formált, a költőre látszólag nagyon hasonló arcok tükröződnek. Hogy ezek a hol közlőről, hol távolról felvillanó tükörképek kire vagy mire vetíthetők vissza – járhatatlan út, bár könnyű volna azt mondani, magára a költőre, ho-

lott egyáltalán nem tudható, milyen mértékig azonosítható a személyes és a költői én. Vagyis Nádasdy Ádám versei, és nemcsak az új kötetben közöltek, megint egyszer csapdát állítanak a megértés elé. Minthogy nehéz megszabá-
dulni attól, hogy a versbeli én hangját a költő hangjával azonosnak véljük, Nádasdy rájátszik erre a nehézségre, mégpedig többszörösen játszik rá. Úgy tesz, azt a látszatot kelti, mintha maga szólalna meg, egyes szám első szemé-
lyben, hátat fordítva az én megkérdozettségének a modern líra „után” po-
zíciójában, úgy tesz tehát, mintha ő maga volna versének alanya és tárgya, miként tették a klasszikus modernnek, és ebben a csapdahelyzetben az olvasó jól érezheti magát, mert mintha hiánytalanul értené a költő hangját, mely csalást még az is megerősíti, hogy Nádasdy közel viszi verseit a népszerűhöz, az énekelhetőhöz, hiszen rímeivel, laza jambizálásával, szabályosnak tetsző sor- és strófafélékkel a hagyományosan modern líra látszatát kelti. Holott ha valaki, hát Nádasdy Ádám tudja, le is írta már, a modern átment hagyomány-
ba, és a mai költészetről már nemigen mondható az, hogy modern líra, a mai líra inkább mondható – egyszerűen – kortárs lírának.¹⁰ Nádasdy ravaszabb, azaz tudatosabb költő annál, semhogy – akár a kortárs lírai gyakorlattal szembenállva – a régi, a klasszikus modern vers újraírását célozná meg. Ezen még az sem változtat, hogy a kötet első ciklusában *Távolodó türelmem*, a harmadikban *Burjánzó aszkézis, puritán vágy*, a negyedikben *Téged faragjon?* címen szabályos, a klasszikus modernekre és a késő modernekre emlé-
keztető szonettek közölt. A szonettek felidéznek a múlt lírai hangját, de nem azon a hangon szólalnak meg. Úgy fordulnak el a régi hangtól, hogy ezáltal a hagyományválasztást mint újraolvasást és újraértelmezést érvényesítik. A *Téged faragjon?* kérdőjele azonban azt is mondja, hogy ami verstanilag sza-
bályos, annak jelentése egyáltalán nem szabályos. A vers felszínéből ugyanis nem olvasható ki jelentésének többértelműsége. A vers a kamaszból felnőtté válás nehézségét mondja két idősik ütköztetésével. A szonett kérdéssel indul: „Kamasz vagyok, ki félálomban játszó / kamasznak apja lenni kényszerül?”. A kérdés újabb kérdést szül: „Téged faragjon felnőtté belül / apró szemem?”. Majd ismét csak kérdéssel folytatódik: „S a rád zúdított száz szó // hidalja át a csendet, a hiányzó / erőt, mibe a férfilét kerül?”. A sort újabb kérdés zárja: „Segítsek elviselni emberül, / hogy töredezett ez az épnél látszó?”. A szonett két négysorosának zárata a negyedik kérdés. A válasz nélkül hagyott kérdé-
sek sora, pontosabban a válasz elhagyása a vers erős retorizáltságát mutatja, ezzel együtt a hang rezignáltan emelkedő regiszterét, amivel a felnőtté válást mint veszteséget mutatja meg, illetve azt, hogy töredezett, ami épnél látszik. Könnyű a sort záró kérdésben felismerni a klasszikus modernnek töredezett-

¹⁰ Nádasdy Ádám: *A „modern” és a belőle képzett fogalmak jelentés- és használatstörténete*. Replika. Társadalomtudományi folyóirat, 1998. június, 33–40. l.: „A huszadik század nagy, dialektikus antagonizmusa (hogy stílszerű maradjak) a hagyomány és modernség harca volt. A harcnak vége: a modernségből hagyomány lett.”

ség-tapasztalatát, azt, hogy minden egész eltörött. Csakhogy ehhez a motívumhoz Nádasdy éppen a kérdéseket záró utolsó sorban a mutató szavakkal – „ez az” – a kötet címadó versére emlékeztetve enyhén ironikus hangszínt kölcsönöz, amivel a szonettet ki is emeli a hagyományos szépségeszmény köréből. Ezt az ironikus színfoltot vetíti vissza az előző kérdésekre, majd – a tradicionális szonett szabályát fenntartva – a verszáró háromsorosokban a rezignációra irányítja rá. Arra, amiben bizonyos: „Kicsit tudok már nyugodtan maradni. / És tudom: türelem ez, nem szerelem.” A türelmet kínálja hát, a minden egész eltöröttel szemben a türelmet, nem a szerelmet, amivel egészében kilép a hagyományos szonett keretéből: nem szerelmes verset, hanem a türelem versét írja. Két idősík és két tapasztalat ütközik hát a versben, az emlék, aki a versbeli én volt egykor, a kamasz és a jelen én-je, aki megszólalt és akinek a hangja hallatszik ki a versből, az iróniával átítatott rezignált felnőtt hangja. Ez a rezignált hang ismerhető fel a *Totálplán* című vers zárósoraiban: „Nem vagyok hős, csak számottevő színfolt / azon a széles tablón, jó mellékalak. / Erdők, vadállatok, folyók, halak, / sűrű az én világom, társakkal teli, / nem tudom, hogy kell-e fényleni.” És ugyancsak ezt mondja a *Másodvonal* című vers: „Így élnek – mondta egyszer Anna csöndben – / a másodvonalbeli zongoristák: / egy Nagyterem, két-három Kisterem / évente, biztosan. Engem gyötörne, / ha mérni tudnám: mennyire szeretnek.” Nem hősök a zongoristák, csak számottevő színfoltok a másodvonalban, nem tudják, „kell-e fényleni”, azaz kitűnni vagy különbözni, a szeretet pedig nem mérhető. A kérdések sorából épülő szonett és e két vers a türelmet kínálja, szerelem helyett is, vagyis az ironikus rezignációt, mert így lelhető meg és élhető túl a felnőttkor. Kinek a hangja hát ez a rezignált hang? A *Másodvonalban* Annáé, a *Totálplánban* a grammatikai első személyé, amott idézet, emitt közvetlen megszólalás, amott eltávolodás az én-től, emitt azonosulás vele, mégis a megszólalások hangfekvése között különbség, hiszen mindkettőben a nyelv szólal meg, egy személyhez nem köthető általános tapasztalat. De önarckép is a két vers, önidentifikáció a nyelvben. Northrop Frye „a lírát kihallgatott beszédként határozza meg” és így érvel: „A lírikus rendes körülmények között úgy tesz, mintha magában beszélne, vagy valaki máshoz – a természet szelleméhez, a Múzsához, egy közeli baráthoz, szerelméhez, egy istenhez, egy megismerhetetlen absztrakcióhoz vagy egy természeti tárgyhöz. [...] A költő úgyszólván hátat fordít hallgatóinak.”¹¹ Nádasdy Ádám versei mintha ilyen „rendes körülmények között” hangzanának el. Úgy tesz, „mintha magában beszélne”, vagy „valaki máshoz” fordulna. Odafordul egy dologhoz, például egy *Vidéki házhoz*. És akkor a ház szólal meg, a ház húz maga köré kerítést, hogy uralhassa a völgyet. Mintha Nádasdy hátat fordított volna a hallgatóinak, de ezzel együtt az én-nek is. Ám ha nem az én hangja,

¹¹ Idézi Jonathan Culler = *Figurák*. Szeged, 2004, 120. l.

akkor valaki másé szólal meg a versben, itt most éppen a vidéki ház, máshol a „Budai hídfő”, de megszólal Szeged is 1959-ből, amikor „halkan kell mondani: / *Klebersberg Kunó*”, megint máshol *A nipp*, majd tovább az *Olasz Alpok*, 1957-ből... Mindezekből a versekből a természet szellemének, a történelemnek, az emlékezetnek a hangja hallatszik ki. A hangsúly azonban mindvégig az emlékezetre esik. Az emlékezet azonban nem az én emlékezete, még akkor sem, ha a vers élményanyaga személyes, netán életrajzi. Az emlékezet Nádasdy verseiben az én visszavonása, egészében áthelyeződése a nyelvbe, és végül grammatikai alanyként szólal és szólítható meg, s ezáltal a többszintű értelmezés felé nyit, amivel egészében a klasszikus modern verseszményét eleveníti fel. Megtartja a modernség verselésének eszményét, szabályos szonettet ír, hibátlanul rímel, bár itt-ott el is játszik a rímmel, visszafogottan jambizál, vagyis a modernség szépségeszményének verselési eszköztárát kamatoztatja, miközben a tanultság e szembetűnő jegyei mögül kimozdítja és kivonja az én-t, a szemlélyest, és az intimet áthelyezi a grammatika keretébe, mely keret egész költészetének metaforikusságát problematizálja. A klasszikus modern metaforákban beszélt, titkokat és rejtélyeket szóaltatva meg a jelentés sokféle áthelyeződésével operált, a szóba rejtett léttartalmakkal, mely tartalmak Nádasdy visszavont metaforáiban éles fényben mutatják meg magukat.

Az emlékezés hangja uralja Nádasdy Ádám *Az az íz* című kötetének verseit. A versek elrendezése is erre utal. Öt ciklusba sorolta új verseit, mégpedig öt évszakba. Az „Első évszak”-tól az ötödikig követik egymást a ciklusok. A mindennapi tapasztalat négy évszakot ismer, a költő hangja az ötödiket is ismerheti. Az ötödikkel arra figyelmeztet, hogy itt nem az „évszak” szó szó-tári jelentése hangzik, hanem egy másik hang „évszak” szava, a természeté, a Múzsáé, egy közeli baráté, vagy akár egy megszemélyesített absztrakcióé, legfőképpen azonban az emlékezésé, hiszen az öt évszak az élet öt állomása, a gyerekkor, a kamaszkor, a fiatalság éve, a felnőttkor és az öregedés állomásai. Ami viszont arra utal, hogy az *Az az íz* versei egy töredékekben, részletekben, darabokban létező folyamatos történetet mondanak, tehát a versekben megszólaló hang forrása egy lehetséges, ám meg nem formált életrajz. Kinek az életrajza? Könnyű volna azt mondani, hogy a költőé, ha nem tudnánk, nincs emlékezés a nyelven kívül. Csak a mondható tekinthető emlékeknek. A mondható pedig a nyelvből jön elő, és a nyelvben létezik. Ahogyan Nádasdy Ádám egy másik versében mondja, a szobrász előhívja a márványban lappangó szobrot. Régi és majdnem közhelyes kép, de a költő sem tesz mást, a nyelvből előhívja az emléket, azaz a verset, ami mögött valami egészen rejtélyes módon „az az íz” érzékelhető, ami nem más, mint maga az emlék. Az *Adatátvitel* című versben „ahogy a szobrász vési magát a nyers márványba”, ahogyan a szobrász „hajszálanként, héjanként tárja föl / a márványban régtől ott lapuló szobrot”, úgy vési a költő az ént a nyelvbe és hívja

elő a nyelvben „régől ott lapuló” verset. A nyelvbe vésett én grammatikai személy csupán, amelynek arcát, fejének tartását és szemének színét aligha lehet a személyessel azonosítani. Ahogyan Lator László versében a képről leválasztott az én, úgy tépődik ki a személyesből a nyelvtani én. Az *Adat-átvitel* Nádasdy Ádám ars poeticájának is vehető, a költő nyelvi műveletét a szobrász példázatával mintázza, átviszi a szobor előjövételének rejtélyét a vers előjövételére a nyelvből, és közben a verset írhatósága szintjén határozza meg, semmiképpen a személyessel való azonosság szintjén.

THE “I” AND THE WITHDRAWN METAPHOR IN POSTMODERNITY

(Tandori, Lator, Nádasdy)

The poetics and poetic practices of Dezső Tandori, László Lator, and Ádám Nádasdy – though different in their bases – are attached to tradition and the maintenance of tradition roughly in the same manner. The poetry of all three of them simultaneously and at the same time both maintains and withdraws the poetics of modernity, and in addition to this, the poetics of the postmodern and of the avant-garde. This is most strikingly manifested through the favoured role of “writing” in Tandori’s, the separating of the *I* from the image in Lator’s and the passing of traditional into the popular form in Nádasdy’s poetry.

Keywords: maintenance of modernity, metaphor, metaphorization, poetic image, Dezső Tandori, László Lator, Ádám Nádasdy

SZABÓ SZILVIA

**A FORDÍTÁS MINT A SZUBJEKTUM-
(RE)KONSTRUKCIÓ FIGURÁJA –
A GYÖNYÖRSZÖVEG TEX/(S)TUÁLIS
MULTIPLIKÁLÁSÁNAK AKTUSA**

(Berniczky Éva: Méhe nélkül a bába)

Translation as a Figure of Subject-(re)construction – an act of the
text/(flesh)tual multiplication of the pleasure-text

(Éva Berniczky: Méhe nélkül a bába)

A dolgozat Berniczky Éva *Méhe nélkül a bába* című regényét értelmezi, úgy hogy a szűzsé nyomozás-/fordítástörténetét állítja centrális helyzetbe. Az interpretáció során felmerülnek a napló és az önéletrajz műfaji kérdései és a női identitás problematikája is. A fellelt, a fordítás tárgyát képező (a törzsszövegbe szubtextusként ágyazódó) naplószövegek felülírják a preskriptív nemi szerepeket, de a fordítástörténetben is dominánssá válik az elnyomott feminin beszédmód. A fordítás ön(re)konstrukciós folyamatként is interpretálható, melynek eredménye a fordító én-elhasonulása lesz.

Kulcsszavak: fordítás, naplószöveg, szubtextus, szubjektum-(re)konstrukció, én-elhasonulás, gyönyörszöveg, (női) identitás, feminin beszédmód, anyahiány

Berniczky Éva *Méhe nélkül a bába*¹ című regényének szűzsége egy ti- tokzatos napló(író) utáni nyomozás és a fellelt szöveg fordításának történe- téből építkezik. A szövegvilág központi tere Jóna, egy hegyvidéki (el)zárt kis település, ahova idegenek nem járnak: „újra eszembe jutott, a törvény- szerűség nem válogat, aki ide talál, az nem lehet idegen, ő itt ugyanúgy nem jövevény, ahogyan én sem vagyok már az.”(97) Ez a determináltság teremti látszólag idegen, egymástól távol álló hősök és sorsok között korresponden- ciát. A fordítónő első személyű, posztperspektívájú, alinearás elbeszéléséből bontakozik ki a történet: Szvitelszki, a vidéki történelemtanár, megszállott

¹ Berniczky Éva: *Méhe nélkül a bába*. Budapest, Magvető, 2007.

könyvész porosodó gyűjteményében szeretné látni az újonnan fellelt kéziratot is. Ennek a naplószövegnek a lefordításával bízta meg a városból Jónára érkező fordítónőt, aki az olvasó számára mindvégig névtelen marad (a névtelenség is a regény egyik központi problematikájára világít rá: a személyiség-problémákra, az individualitás devalválódására). A fordítónő narratívájában nem ritka az alteráció Genette által paralepszisnek nevezett válfaja, amikor „több információt ad az elbeszélés, mint amennyi az adott fokalizációs kód-ban kanonizált vagy szükséges”². A nő narratívájába épülnek be Szvitelszki elbeszélései is. A szöveg továbbra is külső perspektívából láttatja a tanárt és történetét, de betekintést ad a férfi tudatába, gondolataiba, érzéseiről is tudása van. Egyes szöveghelyeken kiszélesedik a fordítónő perspektívája, és felveszi a mindentudó narrátor pozícióját, átveszi annak személytelenségét és objektivitását.

A regényszövegbe szubtextusként ágyazódik be a fordítás-/nyomozástörténet alapszövege, a titokzatos nő, Alla naplója. A lefordított naplóbejegyzések önálló textusként is olvashatóak, nem részei a szövegvilág cselekményének, a fő narratív vonal mentén helyezkednek el, onnan befolyásolják a történet alakulását: meghatározzák a szövegvilág olvasóinak tetteit, gondolatait. A beékelődő naplóbetét szimbolikus nyelve eltér a narratív kontextusétól. Egészen az utolsó, leleplező bejegyzésekig csak motivikus és szimbolikus kapcsolat fedezhető fel a törzsszöveg és szubtextusai között, az átjárhatóság útjait az újraolvasás mechanizmusai nyitják meg.

A napló műfajának marginális pozíciójára játszanak rá Alla szövegei az irodalmi és nem irodalmi jellegű napló elkülönítésének problematikuságát feszegetve. Figuratív megformáltság jellemzi a címmel is ellátott (csak vesszővel tagolt) gondolatfolyamok nyelvezetét: „belém költözött a kérlelhetetlen szimeizi tél, szétáradt tagjaimban hidege, beálltak nedveim, mint a folyók ilyentájt (...) jó ideig téged is becsaptalak, ahogyan eddig valamennyi szerelmemet, elhitted törékenységemet, hiába törögetted olyan magabiztosan rólam a jégcsapokat, semmire se mentél a szopogatásukkal” (162). A nő költözések alkalmával mégsem tart ígényt e textusokra, hátrahagyja őket – csak verseit viszi magával.

A naplóműfaj hagyományos poétikai jegyeiből nem sokat használ fel. Töredékessége következtében nem tudjuk, van-e/volt-e kezdete, és a lezárás szándékáról sem értesülünk, bár ez utóbbi nem is kötelező érvényű elem, hiszen, mint Philippe Lejeune is megállapítja, a naplónak megvannak a maga záró szertartásai, de ez a lezárás részleges, mivel feltételezi a napló folyamatosságát.³ A titokzatos nő naplójának töredék jellege nem kizárólag az

² Dobos István: Az elbeszélés elméleti kérdései = D. I.: Az irodalomértés formái. Debrecen, Csokonai Kiadó, 2002, 123. l.

³ Philippe Lejeune: Hogyan végződnek a naplók = Z. Varga Zoltán, szerk.: Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból. Budapest, L' Harmattan, 2003, 210. l.

elkallódott, Szvitelszki által fel nem lelt részek hiányából adódik, bejegyzéseiben ő maga is utal a hiátusokra: „alig írtam valamicskét a hónapokkal ezelőtt kezdett füzetbe, olyan sok lap maradt benne üresen, életem fölösleges napjai, amelyeket képtelenség évekre, hónapokra, hetekre szedni” (186). Alla naplója nem célelvűen előre haladó vallomás. Fragmentarikussága következtében a dátum-megjelölések ellenére „elenyésző jelentősége van a szövegrészek időbeli meghatározottságának s egymásutániségének”⁴. A március 4-ei bejegyzés is az időbeli meghatározottság problematikusságára utal, az/(a le)írás védekezés az események, érzések múlttá válása, feledésbe merülése ellen: „szeretem elkötni az időt, valamivel feljebb a jelennél, nehogy elvérezzen ott, ahol kikezdték érzéseim, mások érzései, ezért kötök rá göböt” (168).

Paul de Man az önéletrajzról gondolkodva írja, hogy az önéletrajz „nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik. Az olvasás folyamatában érintett két szubjektum kölcsönösen reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást”⁵. Megállapítása vonatkoztatható a fikcióbeli naplószöveg befogadására is. Ebben az esetben a naplóolvasó egyben naplófordító is, így a de Man-i tükrös struktúra megduplázódik, a naplóíró szubjektuma mellett a fordító énje is a szöveg megértésének tárgyává lesz.

Ez a fordítási művelet nem csupán jelentést helyreállító és közvetítő funkcióval bír, megnyilvánul benne az elkülönülőző értelem, magában hordozza a „differancia nyomvonását”⁶: „Még nem tudtam, mivel válthatom ki a másik nő életét, de mindent megtettem azért, hogy az egykor elpusztítottam bogárnak a nőtény párja megmozduljon a szövegben. (...) Az első oldalak lefordításakor csak azt láttam, miben különböznek egymástól” (17). A fordítónő munkája a differancia működéseként értelmezhető, a „dekonstruktív »jelentésalkotás« az íráson kívül a fordítás szervezőelvén alapul, s a fordítás az írás egy formájaként is értelmezhetővé válik”⁷, a fordított szöveg új, önálló műalkotásként jelenik meg. A naplóbejegyzések magyar nyelvre lefordítva (nem derül ki, hogy milyen nyelvről fordít az elbeszélő) nem folytatják korábbi létüket, hanem új életre kelnek, az eredeti szöveg helyébe újabb élő szöveg lép a másik, ezúttal a magyar kultúra nyelvén.

⁴ Szegedy-Maszák Mihály: *Műfajok a kánon peremén: napló és levél* = Sz.-M. M.: *A megértés módozatai: fordítás és hatástörténet*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2003. 49. l.

⁵ Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Pompeji, 1997. 2–3., 95–96. l.

⁶ Radvánszky Anikó idézi Derrida kifejezését.

Radvánszky Anikó: „A nyelv mint bábeli esemény”. Jacques Derrida a fordításról = Józán Ildikó – Szegedy-Maszák Mihály, szerk.: *A „boldog Bábel”*. Tanulmányok az irodalmi fordításról. Budapest, Gondolat Kiadó, 2005. 20. l.

⁷ Radvánszky Anikó: *I. m.*, 20. l.

Rekonstrukciós művelet a fordítási tevékenység, részben mert a leghetlenebb helyeken (pl. a gomolyán csomagolópapírként, a szekrény tetején alátétként, a rogyadozó árnyékszékben) fellelt naplóbejegyzéseket tartalmazó lapok, füzetek rendezése, időrendbe szedése is a fordító-elbeszélő feladata. És mert a szövegrekonstrukció mellé társul a keletkezéstörténet körülményeinek helyreállítása utáni és a naplóíró személyiségének megismerése iránti vágy. A fordítás művelete egyben ön(re)konstrukciós folyamat is, az új szöveggel együtt egy új szubjektum is formálódik: „Be kell ismernem, szegyenletesen jól éreztem magam az elem rakott szövegben. Már-már betegesen jól. Ebben a fojtott, levegőtlen közegben azt sem bántam, ha végérvényesen átváltozom. Feladtam addigi létemet, izgatottan vártam a megsemmisülést, amely, néhányszori ittlétem után számomra teljességgel bizonyossá vált, elkerülhetetlenül bekövetkezik, amint a fordítás végére érek.”(37) A naplóbejegyzések olvasása/fordítása során azonosul a naplóíró szubjektumával, és ennek az identikusságnak a következménye lesz a fordító-szubjektum én-elhasonulása. A fordító-elbeszélőnek szembesülnie kell a ténnyel, nem folytathatja életét ott, ahol a Szvitelszkivel és Alla naplójával való találkozás előtt elakadt, hiszen már „régóta egy másik kislány, másik asszony menekülésének nyomvonalát”(17) követi.

Az én-azonosulás/-hasonulás ellenére is érezhetők maradnak idegen, a fordító szubjektumától elkülönülő vonások a naplószöveg magyar változatán. Az új szöveg idegenségét az elbeszélő szoknya-metaforája szemlélteti: „az, ami rajtam van, nem az enyém. Állok majd tanácstalanul és tehetetlenül, nincs mire lecsérélnem, és egyelőre visszaadnom sincs kinek, addig legalábbis nincs, amíg rá nem lelek jogos tulajdonosára.” (199)

A leírhatóság fogalmát is problematizálja az elbeszélés, ennek következtében a nyelv (világ)teremtő közegként funkcionál a szövegben. A hegyvidéki település sivár, primitív világának színtelen hősei korlátozott nyelvi kóddal rendelkeznek, a hozzájuk érkező fordítónőnek viszont túl sok „szava” van az üresség, a szürkesség leírására: „furcsa különbözőség köt össze és választ el egyszerre minket, nemcsak ő képtelen elmondani azt, amire vállalkozott, én sem jegyezhetem le az elhangzottakat úgy, ahogyan szeretném, mert míg neki túl kevés szava, mondata gyűlt össze a meséléshez, addig nekem eleve túl sok halmozódott fel a látottak és hallottak leírásához.” (170-171) A fordítás az egyik nyelvről a másikra való szövegtranszformáción túl a sivárság, változatlanúság irodalmi nyelvre való átültetését is jelenti. Az elbeszélő „az egyszerűség örjítő költészetét” (16) szeretné felfedezni és megérteni a szöveg fordítása során.

A naplóműfaj jellegzetes vonása a befejezhetetlenség „hiszen mindig lesz az írás után megélt idő, amely újabb írást tesz szükségessé”⁸, de a (napló)

⁸ Philippe Lejeune: I. m., 214. l.

fordítás is bír ezzel a tulajdonsággal, igaz, esetében a lezárás lehetetlensége az (ön)kifejezés sikertelenségétől való félelemmel függ össze: „Mímelt pepecseléssel húzom az időt. Ülök a fordításom fölött, s attól félek, ha a végére érek, kiderülhet, a semmibe nyúltam. (...) Még néhány oldal maradt hátra, és befejezem. Mit kezdek ezután magammal? Idő előtt kiürültem, azt hiszem.” (87) És nem is kerül sor a fordítás tényleges befejezésére, a fordítónő nem adja át megbízójának, Szvitelszkinek az elkészült, „véglegesnek” nevezett változatot, hanem továbbírja, a fordított napló köré megírja a fordítás történetét.

A *Méhe nélkül a bába* szövegvilágának egyik centrális problémája az/ (a női) identitás kérdése, ennek ellenére mégsem kerül ellentmondásba a decentralált szubjektum posztmodern felfogásával. Nem az „egységes női én” rekonstrukciójára törekszik a mű, egymástól különböző, mégis kontaktusba kerülő, egymásra ható női identitáskonstrukciók felvonultatásával igyekszik a női jelleg komplexitását kifejezni a regény. Hogy az egymástól elkülönülő, a patriarchális diszkurzushoz viszonyítva különböző pozíciókat elfoglaló női szubjektumok nem kerülnek konfliktusba, hanem státusuk, szerepkörük más-ságát elfogadva egzisztálhatnak, azt a multikulturalizmus esztétikájának és a mágikus realista írásmód poétikai jegyeinek szövegbe épülése segíti elő.

A törzsszöveg én-elbeszélése időnként decentralálódik, a perspektíva kitágul, az elszemélytelenedés következtében más (nem csak női) nézőpontok (pl. Szvitelszkié, Törpezsiráfé) befogadására is alkalmas lesz a narratíva, de a megjelenített tudatok nem tudnak önállósulni, az elsődleges én-elbeszélőével azonos pozícióra szert tenni.

Luce Irigaray álláspontja szerint „a jelenlegi nyelvi struktúrában a női kifejezhetetlen, a női nyelv létrehozhatatlan, mivel a nők egy olyan diszkurzuson állnak kívül is, meg belül is, amely elnyomja a nőit”⁹. A *Méhe nélkül a bába* szövege cáfolni látszik tézisé, a regénybe szubtextusként beékelődő naplóbejegyzésekben Alla a maszkulin diszkurzuson kívüli pozícióból írja (meg) önmagát. Naplója, a női jelleget kiemelő *écriture féminine*, mely áthágja és felforgatja a fallogocentrikus nyelvet és hagyományt, nem csupán megszólítja az olvasót (elsődlegesen a férfi olvasót, Szvitelszkit), hanem a hatalmába is keríti.

Alla naplója Szvitelszki olvasatában gyönyörszöveggé lesz, mely „elvezetté tesz, vigasztalanná (talán valamiféle unalomig), elbizonytalanítja az olvasó történelmi, kulturális, pszichológiai bázisát, ízlésének, értékeinek, emlékezetének szilárdságát, válságba taszítja a nyelvhez való viszonyát”¹⁰. A gyönyörszöveg multiplikálásának igényéből származik a fordítás elkészítésének gondolata. Egy nőt kér fel a szöveg lefordítására, noha kiderül, ő maga jobban beszéli a furcsa keveréknyelvet, melyen a napló íródott. Mint Szegedy-Maszák Mihály megállapítja, „a más nyelvre átültetés sikere elsősorban nem a forrás-,

⁹ Kádár Judit: Feminista nézőpont az irodalomtudományban. Helikon, 1994. 4., 412–413. l.

¹⁰ Roland Barthes: A szöveg öröme. Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 82. l.

de a célkultúra ismeretén múlik. A jó fordító a befogadó nyelv hagyományához hasonítja a szöveget”.¹¹ Alla naplóbejegyzéseinek fordításához nem elég csupán a csornoholovaiak furcsa nyelvének ismerete, szükséges hozzá a női esszencia. A fordítástörténet elbeszélésének végéhez érve jegyzi meg a fordítónő, hogy egyszer sem firtatta, „miért olyan fontos neki a füzetek lefordítása, miközben jobban beszéli nálam a nyelvet, amelyen íródtak. Most már nem is fogom megkérdezni, mert azt gyanítom, a szükséges többletet jelentettem számára a szövegek finomságainak megértéséhez.” (195)

A mágikus realista írásmód poétikájával magyarázható egyedül a Szvitelszki figuráját meghatározó paradoxon: a női szöveg finomságait észlelő és a fordítással való átmentését fontosnak tartó férfi feleségéhez és gyermekeihez való viszonyát leíró szöveghelyek a legarchaikusabb patriarchális családnarratívára emlékeztetnek. A nőiségre ható maszkulin társadalmi elnyomás elsődleges eszközének a nyelv tekinthető, de az analfabetizmusra ítélt Mokrinka nem csak a nyelv teljes körű használatától van megfosztva. Ő nem csupán a *másik* diszkurzív pozíciójába kényszerített nő, neki lehetősége sincs a diszkurzusba való belépésre. Kirekesztettségét szimbolizálja, hogy a könyvekkel teli hátsó szobát férje elzárva tartja előle, és az agyonégetett vasalópokrócon át sem sikerül belátnia a tiltott területre, bárhogyan is kukucskál. Mokrinka nem tud koherens, önmagát beteljesítő egységes szubjektummá válni, mivel a „világ” befogadásához nélkülözhetetlen kódokat nem ismeri: „a betűket felismerte az istenadta, a különböző formák találkozásakor azonban megszakadt a tudománya. Hibátlanul összeolvasni Jónán sem tanult meg, inkább jól ismert részekre bontotta a környezetét, a házat, a kertet, a mezőt. A darabosabb elemekkel ügyesen elbánt, csak a hajszálnyi részletekkel gyűlt meg a baja.” (26-27)

Barthes a szövegtest fogalmáról gondolkodva emberi testhez hasonlítja a szöveget, majd levonja a konklúziót: „A szövegnek emberi formája van, a szöveg egy alak, a test anagrammája? Igen, de csak az erotikus értelemben vett testünké. A szöveg öröme nemigen redukálható grammatikus (feno-textuális) működésére, ahogy a test öröme sem redukálható a fiziológiai szükségletre.”¹² Szvitelszki mintha szó szerint interpretálta volna a francia elméletíró metaforikus sorait, a naplószöveget a textusból kirajzolódó testtel azonosította. Ennek a műveletnek a veszélyére világít rá Elaine Showalter, amikor a nők irodalmi tevékenységének különbözőségét tárgyalva Nancy K. Millert idézi: „a nők írásainak [szöveg]testében és nem a nők testének írásában”¹³ kell keresni az eltéréseket – ahogyan a gyönyör forrását is.

¹¹ Szegedy-Maszák Mihály: Nemzet, nyelv, irodalom az egységesülő világban = Sz.-M. M.: I. m., 16. l.

¹² Roland Barthes: I. m., 84. l.

¹³ Elaine Showalter: A feminista irodalomtudomány a vadonban – a pluralizmus és a feminista irodalomtudomány. Helikon, 1994. 4., 427. l.

A gyönyörszöveget nem csak a fordít(tat)ás aktusával próbálta sokszorozni – textuálisan, megalkotja a test(uális)/-re írt változatot is: az elképzelt női testet felesége testére, az analfabéta Mokrinkáéra vetítette, felülírva ezzel a létező testet: „Szvitszki életében először nem csak szemtanúként viselkedett. Ezúttal nem tehetetlenül nézte végig, hogyan íródik az egyik nő a másikkra. Előre megfontoltan, gondosan készítette elő üres, makulátlan lapként az elsőt, hogy később gátlástalanul másolhassa rá magát ez a másik.” (133)

A *Méhe nélkül a bába* szubtextusai felülírják a preskriptív nemi szerepeket. Az öreg Mirku vallomásából derül ki a naplóíró Alláról, hogy „úgy élt itt, akár egy száműzött, mint aki kényszerből jött ide, s töltötte a számára előírt időt ebben a faluban, de csapongásból, szertelenségből, valami különös női hóbortból mégis ő engedett meg a legtöbbet magának. Naphosszat irkálta a verseit...” (131) Önmagát szexuálisan és művészileg is meghatározó nő a naplóíró-én, önmagát írva szövegeiben visszatér testéhez, melyet elkoboztak tőle.¹⁴ Női térben mozog a szubtextusok szubjektuma, az ún. „vad zónában”, amely a „nők forradalmi nyelvének a helye, amely nyelv mindannak a kifejezésére szolgál, amit korábban elnyomtak, visszafojtottak”¹⁵. Egy olyan nő alakja rajzolódik ki a szövegekből, aki nyíltan, cenzúramentesen ír férfiakkal való kapcsolatáról, aki ragaszkodik a szubjektum szabadságához, erről tanúskodik a február 21-ei bejegyzés is: „bár hazudnék, ha azt mondanám, rosszul esett ez a néhány hét belőled, hiszen voltak napok, amikor elkábított a méz könnyed illata, megtörtem az eukaliptusz mázsás súlya alatt, elteltem az ánizs apró mámorával, még most is ízlelgetem, ami a nyelvemen maradt belőled, de tavasszal mégis egyedül megyek vissza a bahcsiszeráji szökőkút-hoz, hogy ugyanúgy érezzek, mint mielőtt megismertelek” (167).

A fordító-elbeszélő szubjektuma formálódik/alakul a narratíva működése közben. A napló olvasásával párhuzamosan önmagát is újraolvassa a fordítónő. Az autonóm individuumot feltételező szubjektum léte megkérdőjeleződik a fordítási folyamat során, az olvasott/fordított naplószöveg szubjektuma ráíródik önnön énjére, és de-/rekonstrukciós folyamatokat indít be. Az egymásra íródó szubjektumok közötti átfedéseket motívumegyezések erősítik fel, például a kakas alakú nyalókához mindkét nő a személyiségét döntő módon befolyásoló érzéseket/élményeket társít. A fordító-elbeszélő a nyalókavásárláshoz köti ártatlansága erőszakos elvesztésének történetét: „Mintha nyalókám lett volna az egyetlen mentségem mindarra, ami velem történt az elmúlt percekben. Szopogatás nélkül tartottam a számban, a nyelvem alatt őrizgettem, hogy minél lassabban olvadjon, minél tovább tanúsítsa ártatlanságomat. Mintha abban bíztam volna, hátha végleg kimarja emlékezetemből

¹⁴ Hélène Cixous: A medúza nevetése = Andor József – Szűcs Tibor – Terts István, szerk.: Színes eszmék nem alszanak... I. Pécs, Lingua Franca Csoport, 2001, 363. l.

¹⁵ Elaine Showalter: I. m., 438. l.

– mint ínyemet, nyelvemet az édesség töménye, ha nagy ritkán cukorral a számban aludtam el – az edző tekintetét.”(8)

A fallogocentrikus struktúrán belül ténykedő, annak „szabályaihoz” igazodó fordítónő saját léthelyzetének elhibázottságára ébred rá, amikor megismeri Alla naplószövegeit. Én-elhasonulása magával vonja a szubjektum mélyén elnyomott feminin beszédmód dominanciára jutását, minek következtében narratívája textualizálja a nyelvhasználaton túl a női esszencia biológiai komponenseit is. Ír a fallogocentrikus struktúrával szembeni kiszolgáltatottságról – elmeséli, hogyan erőszakolták meg gyermekkorában. A fordítás aktusának szövegesülése során olyan női élményeket aktualizál elbeszélése, mint például a gyermekszülés: „Még néhány oldal maradt hátra, és befejezem. Mit kezdek ezután magammal? Idő előtt kiürültem, azt hiszem. Újra és újra az jut eszembe, hogy már fiam születésekor is a vártnál majd két hónappal korábban folyt el a magzatvizem. (...) Meg voltam győződve arról, abban a sárgás, kicsit ragacsos lében feloldódott a gyermekem, s amikor a tényleges ideje eljön, akkor majd nem lesz kit megszülnöm.”(87-88) Showalter is ezt a hasonlatot tartja valószínűbbnek a patriarchális nyugati kultúra „irodalmi apaság” metaforájával szemben: „az irodalmi alkotás folyamata analógiásan sokkal inkább hasonló a terhességhez, a vajúdáshoz és a szüléshez, mint a megtermékenyítéshez.”¹⁶

A *Méhe nélkül a baba* című regény egyik központi tematikus magva a gyermekszülés, az teremt kapcsolódási pontokat a női figurák között, mégis anyahiány uralta szövegvilág ez. Any(j)a nélkül felnőtt nő írja a naplót: „a mai napig a mellbimbó hüvösét keresem, hiábavalóan vágyakozom bába- anyám után, aki egészen mostanáig a körülötte jajgatókkal volt elfoglalva, és csak akkor jutottak eszébe hajdani szülési fájdalmai, amikor világra segítette mindenki más gyerekét” (200). A nő „maga a méh, az anya, a ringató odaadás, egyszerre a saját anyja, gyermeke és húga”¹⁷ – írja Cisoux *A medúza nevetésében*. Odarkában csak méhe eltávolítása/„nőisége” elveszése után ébred fel az anyaság utáni vágy, az eltávolított szerv és az egykor elhagyott gyermek képét egymásra vetíti a szöveg, szinte metaforának tekintve őket. A naplóíró én is érzékeli ezt a kettősséget: „érzem magam inkább kimetszett, erőszakkal eltávolított szervének, mint gyerekének” (200). A Szvitelszki fiúkat is megviseli anyjuk hiánya, hiába élnek egy fedél alatt, mivel Mokrinka „anyai” szeretetét gyermekei helyett a postásnak álcázott alkalmi árusokra „fecsérel”. A nő analfabéta létére „kiválóan olvasott a postásokban”, így romantikus regény helyett „merült el bennük, merő sajnálatból engedte be magához az istenadtákat” (83).

¹⁶ Elaine Showalter: I. m., 425. l.

¹⁷ Hélène Cisoux: I. m., 365. l.

A *Méhe nélkül a bába* szövegvilágának figurái nem anyaságra született nők, ilyen a csecsemőjét magától eldobó Odarka, a fiaival nem törődő Mokrinka, a vénkisasszony Kamenyica, a folyton elvetelő naplóíró Alla, és a fordító-elbeszélő is, kitől a bába, amint felismerte, „bevezetés nélkül kérdezte meg, ugye nem kívánok a régi kínládással több gyereket kihordani. Eszembe juttatta megint, hogy engem nem szülésre teremtett az isten.” (108)

TRANSLATION AS A FIGURE OF SUBJECT-(RE)CONSTRUCTION – AN ACT OF THE TEXT/ (FLESH)TUAL MULTIPLICATION OF THE PLEASURE-TEXT

(Éva Berniczky: *Méhe nélkül a bába*)

The paper interprets Éva Berniczky's novel *Méhe nélkül a bába* by making the centre of analysis the story of the investigation-/translation of the subject. In the course of interpretation questions of genre, biography or diary, as well as aspects of feminine identity emerge. The discovered diary texts (embedded as subtexts into the core text), which are the object of the translation, overwrite the prescribed sex-roles, but even in the translation story it is the subdued feminine manner of speech that becomes dominant. The translation could be also interpreted as a process of self-(re)construction which leads to the translator's self-dissimilation.

Keywords: translation, diary text, subtext, subject-(re)construction, self-dissimilation, pleasure-text, feminine identity, feminine manner of speech, want of a mother

MARKO ČUDIĆ

AZ UTAZÓ SZUBJEKTUM REKONSTRUÁLÁSÁNAK KÍSÉRLETE

(*Esterházy Péter: Hahn-Hahn grófnő pillantása*)

An Attempt to Reconstruct the Travelling Subject

(*Péter Esterházy: The Glance of Countess Hahn-Hahn – Down the Danube*)

A posztmodern utaztató regény utazó szubjektumának pozicionáltsága nem szükségszerűen kapcsolódik a hagyományos logocentrikus gondolkodásra épülő poétikák eszmerendszerébe. Sokszor ellentmond nekik vagy ironizál velük. Főképp két meghatározó hagyományos utazó szubjektum, a pikaró és a romantikus nevelődésregények célulvű utazójának egzisztenciális pozícióját forgatja fel a legkülönbözőbb módokon. Ebbe a paradigmába a kortárs magyar irodalomban leginkább Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című regénye ágyazódhat bele. Jelen szöveg az ebben az Esterházy-regényben konstituálódó újfajta regénybeli utazó szubjektum identitása rekonstruálását kísérli meg tetten érni, némiképpen polemikus viszonyt alakítva ki a regény eddigi recepciótörténete fő vonulatainak alap gondolataival.

Kulcsszavak: posztmodern utazásregény, utazó szubjektum, transznarratív identitás, transzgresszív lét

Danilo Kiš mondta egy interjújában, hogy az ún. *Családi ciklus* trilógia kötetei (a *Kert*, *hamu*, a *Korai bánat* és a *Fövenyóra*) olyan specifikus szimbiotikus viszonyban állnak, hogy a kronológiai sorrendben megjelenő következő könyv lényegében érvényteleníti, szükségteleníti, szinte prózapoétikailag „neutralizálja” az előzőt, mint ahogy, úgymond, mindkét könyv, amely a *Fövenyórát* megelőzte, egyfajta előkészület, bevezetés, „ujjgyakorlat” lett volna ehhez a jelentős, fontos innovációkat bevezető és a posztmodern beszédmód betörését a hazai (jugoszláv) irodalomban jelképező regénybe. Párhuzam figyelhető meg ezen a téren Esterházy Péter munkásságával, hiszen, legalábbis ahogyan a kortárs recepciótörténet lassan immár kirajzolódó vonalai mutatják, a két főmű (avagy az egy korpuszt alakító nagyregény), a *Harmonia caelestis* és a *Javított kiadás* osztatlan sikere megpecsételte az Esterházy gazdag opusá-

nak többi részével foglalkozó kritikák, tanulmányok sorsát: a többi Esterházy-könyvről szóló szövegek óhatatlan marginalizációjához vezetett, sőt maguknak a szövegeknek is a peremre szorulását eredményezte. Alátámaszthatná ezt egy banális filológiai adat is: a kortárs szerzők eddigi életművével foglalkozó s a Kijarat Kiadó gondozásában megjelenő Kritikai Zsebkönyvtár sorozat Esterházyról szóló, *Másodfokon* című kötete már eleve az alcímében jelzi, hogy kizárólag ezzel a két főművel foglalkozó szövegeket foglalja magában.¹ Mi több, a szöveggyűjteményben fellelhető tanulmányok egyike, nevezetesen Szilágyi Mártoné, megerősíti ezt a kritikai és recepciótörténeti tendenciát, hiszen Szilágyi is jó érvekkel fejti ki, hogy az Esterházy-életmű eddigi csúcspontjai voltaképpen három neuralgikus pont körül csoportosulnak: a hetvenes évek vége és a nyolcvanas évek közepe táján megjelent két, nagy irodalmi áttörést jelentő mű, a *Termelési regény* és a *Bevezetés a szépirodalomba*, valamint a kétezres évek elején megjelent *Harmonia caelestis* és annak kommentárja, a *Javított kiadás* körül.² A kilencvenes évek ebből a perspektívából szemlélve a kisregények terén, illetve a sziporkázó publicisztikai prózában hoztak csak fontosabb terméseket. Nem akarok vitába szállni ezzel az általánosan elfogadott véleménnyel, és az sem áll szándékomban, hogy a kritikai recepció, véleményem szerint aránytalanul erősen az ún. szintetizáló nagyregények posztmodern változatának glorifikálására törekvő mérlegét egymagam megpróbáljam viszszaállítani, az azonban szimptomatikus, hogy Esterházy Péter kilencvenes években megjelent köteteire vonatkozóan sem mennyiségileg, sem értékítélet szempontjából, sem elméleti okfejtések és szövegboncolgatási kényszer szempontjából nem születtek olyan szövegek, melyek magának a kritikai diskurzusnak időpróbáját radikálisan megállták volna.³

Mégis, egy 16 évvel ezelőtt megjelent, nem bombasztikusan nagy visszhangot keltő könyvet, nevezetesen a *Hahn-Hahn grófnő pillantását* valaminek legitimálnia kellene mint még mindig kortárs művet, amely nem csak a szerző fizikai ittlétének függvénye: ennek a még mindig kortárs prózaként olvasható könyvnek legitimációja lehet pusztán külső ok is⁴, jobb azonban, ha belső okok, a mű újabb interpretációkba csalogató, új olvasatokra csábító,

¹ *Másodfokon. Esterházy Péter Harmonia caelestis és Javított kiadás című műveiről.* Kijarat Kiadó, Budapest, 2003.

² Szilágyi Márton: „»... sicut in caelo, et in terra... «“ = I. m., 13–20. l.

³ Halkan meg lehetne jegyezni: ez sem fogja.

⁴ L. pl. azt a tényt, hogy az idén (2007-ben) jelent meg a regény szerb fordítása, Vickó Árpád tollából – az már megint más kérdés, hogy a célnyelvi recepció sajnálatosan, de immáron egyre szisztematikusabban és szimptomatikusabban, szinte teljesen elmaradt. Vagy például számításba vehető az a tény is, hogy úgyszintén az idén jelent meg Claudio Magris *Duna* című könyvének – melynek Esterházy regénye, mint azt már pl. Gángó Gábor kimutatta, egyfajta „ellenkönyvét” képezi – új szerb fordítása is (Gabrijela Petrović jóvoltából), amely a Duna-problematika, a Monarchia-tematika szerb kultúrában való aktualizálódásának igényéről is tanúskodhat.

az előbbi értelmezések kritikai átgondolására biztató nyitottsága adja meg ennek a kortársként való legitimálási kísérletnek az alaphangját. És ezekben az olvasási stratégiák széles palettájának alkalmazhatóságát nyitva hagyó poetikai jellegzetességekben szerintem ez az Esterházy-regény is bővelkedik.

Az eddigi *Hahn-Hahn grófnő*-értelmezések, azon kívül, hogy értelem-szerűen a napi kritikák efemeritása és a tanulmányírás nagyszabású elméleti készletet mozgósító műfajainak végletei közt mozognak, három interpretatív fonal mentén haladnak. Az egyik, szinte magától értetődően, ha Esterházy-ról van szó, intertextuális-eruditív vonalon próbálta meg (még hozzá igen jól) kimutatni azokat a textuális utalásokat, explicit és látens idézeteket, a citatológia egész arzenálját mozgósítva, azokat a műfaji reminiscenciákat (pikaró, utazásregény) is érintve, amelyekre Esterházy alapozhatta regényének struktúráját. Itt elsősorban Selyem Zsuzsa 768 = 186 című kiváló tanulmányára gondolok.⁵ A második értelmezői stratégia a Közép-Európa-, illetve a Monarchia-olvasat kontextualizálását, az újhistoricizmus és a genetikusszinoptikus textológia hozadékát szinte észrevétlenül bevetve próbálta a kulturális-kontextuális olvasat elsőbbségét és szükségességét hangsúlyozni Esterházy könyve kapcsán, a szerző vallásosságát, a „Gondviselést a kettős (történelmi) veszteségben” is érintve. Gángó Gábor *Esterházy Péter Monarchiája és Közép-Európája* című tanulmányára utalok itt.⁶ És végül a harmadik, a leggyakoribb, amely szinte bármikor bevethető, és ezért lassan szinte már közhellyé fajuló interpretáció, azzal a hírhedt, Heideggertől átvett gondolattal játszik (amelyet később a posztstrukturalista irányzatok a végletekig vittek, a bevett identitások szétesésének hangoztatásával), mely szerint „nem az ember uralja a nyelvet, hanem fordítva, a nyelv önmaga és önmagáért beszél, (...) és az ember csak annyira beszél, amennyiben megfelel a nyelv hívásának”.⁷ Ez a fajta gondolkodás a beszéd és a nyelv viszonyáról még jobban kiteljesedik Emmanuel Levinas radikalizmusában, aki szerint a „beszéd (...) mint az ész megnyilvánulása, a saját kifejező szándékában magában foglalja a mi saját másságunkat és megkettőződöttségünket, és a létező entitások közt jön létre, olyan szubsztanciák közt, melyek nem szerves részük saját szavaiknak, azoknak a szavaknak, melyeket kimondanak.”⁸

⁵ Selyem Zsuzsa: 768 = 186 (Esterházy Péter *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című regényéről). *Jelenkor*, 1999. április. Internet-változat: <http://www.c3.hu/scripta/jelenkor/1999/04/17sely.htm> (megtekintve 2007. dec. 16-án).

⁶ Gángó Gábor: Esterházy Péter *Monarchiája és Közép-Európája*. *Magyar Lettre Internationale*, 2005. 56., 39–42. l.

⁷ Martin Heidegger: „»...pesnički stanuje čovek...«“ [„...költőien lakozik az ember...”] = Uő: *Mišljenje i pevanje*. [Válogatott Heidegger-írások szerb fordításban, válogatta és fordította Božidar Zec]. Nolit, Beograd, 1982, 152. l.

⁸ Emmanuel Levinas: *Među nama. Misliti-na-drugog*. [Levinas: *Entre nous. Essais sur la penser-à-l'autre* c. esszégyűjteményének szerb fordítása, ford. Ana Moralić]. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci–Novi Sad, 1998, 41. l.

A végkövetkeztetés, mely a hagyományos metafizikai filozófia szubjektum-objektum oppozícióját radikálisan eltörli, és immár nem csak egy decentrált szubjektumot feltételez, hanem legradikálisabb változatában magát a szubjektumot mint olyant dekonstruálja, illetve feloldja a nyelvben, ezeknek a filozófiából az irodalomtudományba implantált nézeteknek egy újfajta, addig még nem tapasztalt legitimációt és teret ad. Ebből az interpretatív pozícióból Esterházy műve kapóra jön, és, úgy tűnik, kiváló teret nyújt a szubjektum dekonstruálása, illetve a dekonstruált szubjektum, vagyis a szubjektumtalanság mint új elbeszélői pozíció vagy mint új prózapoétikai stratégia folytonos bizonyítására.

Szerintem viszont éppen a *Hahn-Hahn grófnő* mint egyfajta posztmodern utazásregény-persziflász, áll leginkább ellen ennek az, egyébként joggal bevett, már-már hagyományossá váló Esterházy-megközelítésnek. Az elbeszélő, vagyis Utazó, vagyis Bérlemény (aki szerintem levinasi megkettőződöttségében egy és ugyanaz magával az Utazatóval, illetve Bérölvel, vagyis a Megbízóval, így próbálván dialogikus viszonyt alakítani saját, deleuze-i értelemben vett, rizomatikusan szétszórt gyökerű identitásának törmelékeivel, egy új, autonóm szubjektum megteremtésének nagyravágyó projektuma megvalósításának véghezvitele érdekében) többször is, mintegy önlegitimáció gyanánt, a regény különböző pontjain, a történet (ha van ilyen) különböző szakaszaiban megismételt intrafikcionális autopoétikai közbeszólásai, melyek szerint „En mondatokra nagyon tudok emlékezni”(7.)⁹, vagy „csak mondatokat nem felejték el”(25.), vagy „Mondatokra emlékszem, csak az egészre nem” (106.), vagy, amikor megmondja nekünk, hogy az ő vizúrájában Budapest „a nyelv magas bástyafaláról körületekintett város”(147.), vagy, akár, amikor táviratban metaforikusan értesíti Megbízót (Bérlőt), hogy nem tud a híd ívéről mint egészről, hanem csak az azt összetartó kövekről beszélni, külön-külön – ez, véleményem szerint, mind-mind nem hiteles autopoétikai utalás, hanem, épp fordítva, az olvasó megtréfálása, rafinált szerzői trükk, az igazi szándék, a hagyományos irodalmi utazó szubjektum újbóli összerakásának kísérletét, tragikus léthelyzete érzékeltetésének ironikus intertextuális és néhol szinte sértően frivol humorral megírt elfedését szolgálja. Mint mondtuk, Magris professore-scrittore pozíciójából, az esszé, az akadémiai traktátum és a regény egyesítésének axiomatikus lehetetlenségéből fakadó könyvével eleve nem ért egyet Esterházy Utazója, úgyhogy még azt a Magris-mondatot is, mely szerint a Duna kanyargó voltával az iróniára tanít meg bennünket, egész könyvén keresztül ironizálja. Magris szerint ugyanis ennek a folyónak a kanyargó volta-

⁹ Esterházy Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása – lefelé a Dunán*. Magvető. Budapest, 1991. A továbbiakban az Esterházy-regényből való idézetek oldalszámát a szövegben jelölöm. zárójelben.

ból fakadó ironia „volt az, amely a mitteleurópai civilizációt naggyá tette és amely lehetőséget nyújtott arra (...), hogy saját gyengeségét pótolja.”¹⁰ (54.). Esterházy Utazója pontosan ennek ellenkezőjét, a mitteleurópai civilizáció rosszabbik, kicsinyes, házsártos, örök kispolgári (Ödön von Horváth) oldalát mutatja be, majd a végén teljesen dekonstruálja a mitteleurópai mítoszt, Handke nyomán „meteorológiai fogalom”-nak titulálva az egész régiót, amely más értelmezők szemében egy egészen autonóm szellemi entitást jelent. Ez a mítoszdekonstrukció azonban épp fordított arányban áll az Utazó saját szubjektuma újraösszerakásának erős szándékával, miközben saját ikonoklasztikus, mitikus nomád szubjektum voltát az egekig magasztalja. Ám az újfajta posztmetafizikai utazó szubjektum már nem épülhet (még ironizálva, avagy műfaji pszeudomorf jellegét váltig hangoztatva sem) a pikaró első személyben elmesélt élettörténetére, melyből, mint azt még Claudio Guillen kimutatta, legfeljebb csak a „megkettőzött főhős” motívumát és a történet szándékos töredezettségét és szétszórtságát vehette át, nem vehette azonban semmiképpen sem át azt a tendenciát, hogy főhőse a történet előrehaladtával „egyre inkább elveszíti individualitását és egy specifikus társadalmi szerep, egy maszk jegyeit veszi fel.”¹¹ A 18. és 19. századi cél-elvű nevelődésregények autonóm és céltudatos, független szubjektumának jegyeit meg végképp nem. A késő antikvitásban és a középkorban gyökerező kalandregények sematikus figuráinak jegyeit pedig még a legkevésbé sem. A realitással és saját magával tehát egy teljesen új viszonyt kellene kialakítania ennek a keletkezésben levő, ennek az önmagát a szövegben megformáló, ennek az önmagát a szövegben kínokban megszüülő, legújabb kori utazó szubjektumnak. Hiszen, magát Utazót parafrázálva, az, „ami megkülönbözteti a káoszt a föl nem ismert bonyolult rendtől” (6–7.), nem szükségképpen a szöveg külső jegyeiben, a megformáltságban, a linearitásban, netán a cél-elvűségben vagy a tézisnek való megfelelésben (márpedig az utaztató regény gyakran tézisregénnyé alakul át), hanem magában az én-te, az én-külvilág viszonyban megmutatkozó bonyolult strukturális és poétikai jegyekben mutatkozik meg. Ehhez viszont szükség lenne egy jól körülhatárolt posztmetafizikai szubjektum kidolgozására.

Az újkori nomád szubjektum mibenlétét ezúttal nem Kenneth White nomád szellemiségének totalizáló elképzelései alapján, hanem inkább a Deleuze–Gattari iskola gondolkodásában felnőtt Rosie Braidotti nyomán próbálom meghatározni. Ugyanis „a posztmetafizikai éra törékeny, megkettőző-

¹⁰ Claudio Magris: *Dunav* [Magris könyvének szerb fordítása, ford. Gabrijele Petrović]. Ot-krovenje, Beograd, 2007, 54. l.

¹¹ Claudio Guillén: *Književnost kao sistem* [Guillén *Literature as System* c. könyvének szerb fordítása, ford. Tihomir Vučković]. Nolit, Beograd, 87. l.

dött szubjektumának konstituálása” (Foucault)¹² egy olyan figurációt hoz(hat) létre, mely a „tranzit-identitás, a szukcesszív elmozdulások, a koordinált változásokban (...) létrejövő identitás után sóvárog”¹³, és ez konkrét regényünk esetében egy olyan transznarratív identitást hoz létre, melynek középpontjában egy olyan szubjektum van, „amely teljesen lemondott mindennemű eszméről, vágyról, vagy bármiféle stabilitás iránti nosztalgiairól”.¹⁴ De ami talán még meglepőbb, és ami már egy univerzális etika felé kacsingató merész tézis is egyben, az Rosie Braidotti ama megjegyzése, miszerint az egyedüli megfelelő morális tartást a millennium végén (Braidotti könyve 1994-ből való) éppenséggel a nomád tudat adhatja: „A nomád tudat a kritikai gondolkodás episztemológiai és politikai imperatívusza a millennium végén.”¹⁵

Azonban ezt a szubjektumot nem egyszerű megteremteni, főleg egy olyan prózában nem, amely a mimetikusságot és a linearitást szinte teljesen elveti, és az utazásregény különböző fajtáival ironizál. Az utazásnarratívába, az utazási létbe való bevezetés, az utazási létet mint a jövőendő élet egyetlen módját felcsillantó lehetőség bemutatása azonban itt sem marad ki, még hozzá a nyugati nagybácsi-unokatestvérszerűség, az akkor még példaképszerű utazásvezető és apokrif nevelőbáty¹⁶ Roberto kiszólásaiból a Bildungsroman bevezetéseit ironizálva. Egyébként a regény egyik idősíkja (amely a tizenhárom éves kamasz utazásait mutatja be) egyszerre a Bildungsroman és a pikaró kemény paródiája és átírása is. Roberto, az útvezető a statikus, kispolgári mitteleurópai apa és a nagybácsi szkepticizmusával ellentétben a mediterrán dinamizmus-illúzió princípiumának megtestesítője, ugyanis már a regény legelején bejelenti a nagy perspektívát, a szabadság, a szabadulás lehetőségének illúzióját, a transzgresszív létbe való átminősülés reményét: „Utazók leszünk” (6.). Azonban Robertónak is vannak közép-európai fékjei, a Széchenyi-projektum grandiózusságával vetekszik ugyanis következő trükkje, amikor „beszámol a Duna-utazás tervéről”(12.). Az a mozzanat pedig, amikor Utazó nem utazik, hanem, ugyan már, „ezt hogy nem tudta”, „travelling uniformot vesz” (22.), nemcsak az improvizatív, Sterne-szerű angol utazást parodizálja¹⁷ és hagyja is jóvá egyben, hanem keserű szarkazmussal akár a

¹² Idézi Rosie Braidotti: *Nomadic Subjects – Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia, University Press, 1994. Jelen szövegben Braidotti könyve bevezető részének szerb fordítását használom („Putem nomadizma: uvod”. Megjelent a *ProFemina* 2005 nyári-őszi és 2006 téli-tavaszi, 41/44. számában. A szöveget szerbre fordította Jasmina Čaušević, 174. l.)

¹³ I. m., 184. l.

¹⁴ Uo.

¹⁵ I. m., 166. l.

¹⁶ Apokrif, mert nem institutionális-institucionalizált, nem szülői-szűkebb családbeli, valamint nagy generációs különbségét és kvázi élettapasztalatát váltig nem hangsúlyozó, nem merev-kispolgári stb.

¹⁷ Sterne szentimentális utazása persze a maga nemében már eleve paródiának készült.

közép-európai lét mindenkori statikusságra ítéltségének rezignált konstatálása is lehetne.

A másik idősíkon a meg nem nevelt antipikaró, immár felnőttként, igaz, már profi utazóként, utazik, és, bár magasról megveti a csak térben helyét változtató, nyájhoz tartozó turista-narratíva populista hegemoniáját, még mindig úgy látja, hogy ezt külön ki is kell hangsúlyoznia, hogy nagyobb súlyt adjon saját (bár elvileg mások megbízására tett) profi utazásának, illetve annak a nagyszabású narratív nomadológiai projektnek, amely az autentikus utazó szubjektum regénybeli refigurációjának kísérletében ölt testet (amely nem jár mindig nehézség nélkül, és az egyszerű ember „kliséből összerakott” létének teljes feladásával): „A turista fitt, az utazó él” (68.). Sőt, önellentmondásoktól és akadályoktól sem mentes ez az utazás, bár az akadályok itt más szinten mutatkoznak meg, mint a klasszikus eposzi hagyomány szküllái és kharübdisei között: itt ugyanis a veszély nem kívül van, hanem belülről leselkedik – az autentikus utazói lét mint „a létezés kreatív fajtája, amelyet a nomád elmozdulások tesznek lehetővé”¹⁸ elvesztésének örökösen jelenlevő veszélye fenyeget: Utazót sokszor kísérti meg a lefokozott, egyszerű lét, a „turistává silányodás vágya”(77.) (mely motívumban, ha rosszindulatúak lennénk, újfent Magris-paródiát is felfedezhetnénk), de ugyanúgy magának a fikciónak a csapdái is lealacsonyíthatják, mert az ember, ugye, „vagy utazik, vagy ír”, a fikció pedig, jelenti ki explicite, „turistává tett a vágyott *utazóság* helyett”(163., kiemelés tőlem, M. Č.).

És végül, de nem utolsósorban, szólni kell még az utazásra mint szövegszervező elemre utaló autopoétikai és narratív reflexiókról, az utazás modalitásaira, az utazásra emlékeztető lehetséges transznarratív identitásokba való lecsúszásra folyamatosan figyelmeztető kommentárokról (pl. amikor azt olvassuk, hogy az átutazói lét is szakma, ám kevésbé presztízses, kevésbé élesbe vágó, mint az utazói szakma: „Átutazó, ez is egy szakma; frivol egyszerűsítés volna azonban ezt a hívő, vallásos utazóval azonosítani”(104.), mondja Utazó, ironikusan, szörszálhasogató önkritikával saját mindenkori bécsi átutazói státusára reflektálva). Az utazás mint szövegszervező elem jelenik meg az egyébként nagyon rafinált Bérli és Bérlemény (Utazó) közötti állandó, nem ritkán kemény vitává fajuló dialógusban is. Kettejük (megketőzöttségük) vitájából azonban nem csak az utazás mint szövegszervező nehézség jelenik meg, hanem a vita dialektikájából szépen kirajzolódnak az autentikus mai irodalmi utazó szubjektum kontúrjai is. A linearitás természetesen ebben a dialogikus formában sem kapja meg teljes létjogosultságát, mint ahogy nem kapja meg azt magában a fizikai utazásban sem. A megszakítás, az utazás szakadozottságának poétikája fontos eleme az igazi utazó szubjektum konstituálásának. Mert „az utazásban megakadni, az nem a helyválto-

¹⁸ Braidotti, i. m., 169. l.

zás szünetét jelenti.”(69.). Az akadozás nem feltétlenül a nomád szubjektum konstituálásának krízisét jelenti, az „jelenthet elmélyülést” (69.), gondolkodást, a nomád identitás szétziláltságának, próteuszi alakváltóképességének beismerését is. Mert, ha a nomadizmus, mint azt Braidotti mondja, „szédületes haladás az identitás dekonstruálásába, a self molekularizációjába”¹⁹, a logocentrikus eszmerendszerek megkérdőjelezésébe, visszavonásába, akkor miért ne lehetne egyfajta specifikus nomád szubjektumnak felfogni azt a női kezét is, amely a börtönből kiszabadult, tébolyult Roberto testén a Duna folyásának térképét kénytelen kitapintgatni, mert Roberto a Dunának képzeletben magát. Nincs regény, a Duna van. Nincs ember, van a Duna. Nincs szubjektum, van a Duna mint identitásképző metafora. Vagy mégis van az ember valahol? Micsoda összekuszáltság, milyen tréfák, micsoda narrátori félrevezetések történnek itt? Mert ebből a hiperironikus, nihilista, mindent visszavonó távlatból megint más értelmezést kaphatnak a szerző autopoétikai kiszólásai, például ez, amely első látásra elég egyértelműnek tűnik: „A XX. századi regényíró úgy járt az »én«-nel, mint az egykori bojtár a mesében, aki tréfából farkas után kiált, majd segedelmére siető társait kineveti, mígnem egyszer ténylegesen megjelenik a farkas, de akkor már hiába könyörög, senki nem mozdul.”(130–131.). Utazó nárcizmusát kordában tartó Bérlő pedig egy táviratban, retorikai kérdéssel imigyen figyelmezteti az autopoétikai kirohanásokra hajlamos és az azok műfaji ígéreteit nem mindig betartó Utazót: „Hogyan fogja így demisztifikálni a posztmodernnek öntetszelgését?” (48.). Tetszeleg-e vajon Esterházy Utazója a szubjektum-megtalálás, a szubjektumrefiguráció örömeiben? Nem hinném. Inkább meg van ijedve. Mert a farkas, az igazi, immár megjelent előtte. Megteremtette végül. Megszerkesztetett a nyelv, a szöveg a specifikusan esterházys mondatszrukturáltság által. És életre kelt. Vagy ez is csak játék és illúzió, csakhogy ezúttal a játék komolyra fordulását már nem újabb játékként fogja fel? Vagy mégis annak fogja fel? Nem tudom.

AN ATTEMPT TO RECONSTRUCT THE TRAVELLING SUBJEKT

(Péter Esterházy: *The Glance of Countess Hahn-Hahn – Down the Danube*)

The positioning of the travelling subject in the postmodern travel novel is not necessarily connected to the ideological concept of the interpretative methods based on the legacy of the traditional system of logocentric philoso-

¹⁹ I. m., 178. l.

phy. It often opposes them or ironizes them. Most commonly it questions and plays around, in a great variety of ways, with the existential position of the two most influential traditional literary travelling subjects, that of the picaresque figure and that of the Bildungsroman's romantic hero pursuing his goal. The most typical novel of contemporary Hungarian literature which can fit into this paradigmatic line is Péter Esterházy's book *The Glance of Countess Hahn-Hahn – Down the Danube*. This paper is making an effort to capture the process of reconstruction of the identity of a new type of fictional travelling subject that has developed in this Esterházy novel by building a somewhat polemic relationship to what has been so far considered the fundamental ideas of a novel's reception.

Keywords: postmodern travel novel, travelling subject, transnarrative identity, transgressive existence

VIRÁG ZOLTÁN

A PEREMJÁRAT MIKROMÁGIÁJA

(Böndör Pál költészetéről)

Micro-magic of the Peripheral Line

(On Pál Böndör's poetry)

A tanulmány Böndör Pál egymást követő versesköteteinek kontextusán át vizsgálja a költő eddigi lírai életművének közérzettípusait, létélményeit, jellegzetes topográfiáját, műfajait. A költemények világában megmutatkozó szerepek, szólamok és hiánytapasztalatok révén Böndör líráját a kortárs horvát és szerb költészet markáns vonulatának néhány alkotójával hozza összefüggésbe. A szerző a költészet egzisztenciális tereit és kereteit a multietnicitás, a kisebbségi identitás, a peremhelyzet, a kulturális kereszteződések és traumák létélményének nyomvonalán haladva kísérli meg körbejárni.

Kulcsszavak: Böndör Pál, identitás, multietnicitás, hiánytapasztalat, trauma

A származás, a hovatartozás, a nyelvi tapasztalatok, meghatározottságok összefüggéseinek fontolóra vétele, az alapvető értékek, minőségek gondos rendszerezése, a szomszédos más és távoli más világok beláthatóságának és bejárhatóságának tisztázása lassan négy évtizede meghatározó eleme Böndör Pál munkásságának. A bölcséleti, művészeti, költészeti invenciók és konvenciók folyamatos áttekintése, újjáolvasása tevékeny közreműködés a különböző tradíciók újralegitimálásában, ugyanakkor állandóan igényelt szembesülés az eltérő nézőpontok, szellemi kapcsolatformák, szokásmin-ták, narratívák és normatívák kulturális komponenseivel. A következő-
sen ciklusokba rendezett, szilárd formaeszményű, biztos ritmikai, metrikai, prozódiai kidolgozottságú sorozatok, kompozíciók és a záradékoló jellegű, ugyanazon versszöveget egy következő kötetben ismét megszólaltatni tudó bravúros nyelvjátékok a beemelés, az átrendezés, az újraszituálás poétikai eljárásaival a hagyományok teljes fúziója felé tartó lírafelfogást, költészeti modellt közvetítenek és érvényesítenek.

A szerző *Eső lesz* (1970) című bemutatkozó kötetének a sárosságra, fakó-ságra, szürkességre, szenesedésre, kopottságra, hidegségre, jegességre épülő

színkontrasztjai (*Kísérlet: a vándor és a költő, Három lépés az ősz, Hideg, nagyon hideg, Várakozás, Pillanat, Ólompont a végtelenen, Arabeszk, Éjjanuár*) eliramló pillanatfoszlányokból szövődő hétköznapi eseménymeneteket hangsúlyoznak, változékony térviszonyok panorámáit, geografikus és kartografikus szériáit halmozzák fel „a világban, az időben való létezés egy elvontabb megfogalmazása”¹ érdekében. A „fekete verskulissza” (*Éjjanuár*), a „szósöntés” és „ihletvakáció” (*Tele*) helyszínrajzai, a szavak kotrásának, hántolásának, karanténban tartásának műveletei, az önmagára, körülményeire kérdező, de saját magáról minduntalan lemaradó szubjektum felismerései (*A tussal kihúzott nap, mint egy virág*) szorosan kötődnek az egyszerűség, a megalázkodás, a dadogás, a vándorlás, a kirekesztődés tapasztalatához: „feltöltődünk és kiürülünk / meg nem határozható időközökben / kérdezem bennem a világ / vagy rideg idegen / nem látom ebből a pontból” (*Három*). A sűrű emlékanyag „kín-szönyegét” (*Kísérlet: a vándor és a költő*) telítő és tagoló képzetek a peremszerűség, a karcoltság, a gyűröttség, a rétegződés, a csontosodás, a csupaszodás és aláhullás helyzetdalaiban, zsánerképeiben (*A szerencsejátékos dala kedveséhez, ki egy éve elhagyta, Emlék és elhatározás, Súly, Rossz napom volt, Supermarket*) összegződnek.

A fekete és a fehér egymást váltó fényvonalaiból, az arany, a vörös, a zöld árnyalataiból előrajzolódó, parti sávokra, tenger melléki nyomvonalakra, tükröződő vízfelületekre épülő perspektíva a *Karsztban* (1974) tovább tárgul a „többfelületű többterek egybevonása” (s. k.) segítségével. A pittoreszk minőségek René Magritte, Yves Tanguy, Vaszilij Kandinszkij, Paul Klee nevével és nevében működtetett reprográfija (*barátom szobájában, teljesen, s. k., gyerekvers, vagy megemlékezés Paul Kleere*) könnyed módosítással a Velimir Hlebnyikov-i értelemben vett szómagozást és világvisszája elvet követi, az események hámozása, a tárgyak alkonya és a szavak komposztálása, szétírása közepette pedig a karsztosodás, a karsztosítás folyamatai mennek végbe. A kifelé ható, ám a belső eróziót szintén érzékeltető² energiák nyálába az „olcsó trükkökből” (*felsorolás*) koreografált mediterrán élet minden szereplőjét körülöleli: „tarkaság hattól kilencig, bő választék, jutányos árak, / kedvezményes nyaralás, / rendszeres kompjárat a szigetekre, / ötször enni naponta és tíz órát aludni, / mérőszalaggal becsületesen kimérni a távot, / nem lankadni” (*edzéslehetőségek*). A családi album „halványuló képe” (*hat-soros perc*), a porlepte, moccsos, „súlytalan díszeket” nem ismerő táj (*karszt*), a „dögszagot” hozó tenger (*edzéslehetőségek*) egyaránt részese a pusztulása során maradékot alig képző (el)oldódásnak, s így a szlovén Adria partvidékén emelkedő mészkőhegység (Kras) nevéből eredő kifejezés segédfogalmai, jelentéstartományai áttételesen nemcsak a felszíni és felszín alatti

¹ BÁNYAI János: *Vers lesz...* Híd, 1971. 2., 217. l.

² Vö. UTASI Csaba: *Fonulni ha illón*. Újvidék, Forum, 1982, 140. l.

formaeggyüttesekre, szakaszokra, váltópontokra, bűvópatakokra, levezetők-re (ponor), üregekre, vájatokra, mélyedésekre, hasadékokra (dolina), sík, egyenletes területekre (polje) vonatkoztathatók, hanem az eszmetörténet, a formatörténet dimenzióira, a nyelvi jelanyag (t)oldékonyására ugyancsak kiterjeszthetők.

A *Karszt* címadó verse a következő gyűjtemény, a *Vérkép* (1978) kötet-cím-mel azonos ciklusában bukkan fel újra, s visszatér a már ismerős környezettan is, a pórusaig nyitott táj élő közege térképformát ölt, „öblök és félszigetek csipkevonala” (*Perverz mondat*) lesz, hegyoldal, sziget és tenger (*Krk*, 1974) tökéletes egységévé szervesül. A haiku, a koan, a waka, a prózavers típusainak szabad variációkon alapuló komponálástechnikája sorra bekebelezi a mindennapi élet aprócska rezdüléseit, illanékony pillanatait, látható és rejtett részleteit, abszurd és groteszk gyötrelmeit, metafizikai minőségeit.³ A költemények beszédalánya a hétköznapi létezés módok és szokások, egymásba nyúló és nyíló tör(tén)ések stilizációjával foglalatoskodik, a köznapok időtlen jelenének zajlását tanulmányozza, miközben szembesül és konfrontálódik a múltidézés eruptív erővel, az önfeltárás uniformizációjával és az emlékezeti tendenciák hiányosságaival. Részesülése a multietnikus kultúra áldásaiból, a kommunális kooperáció kínálatából az állandóság és az ismétlődés szociogeneziseként értelmeződik: „A rögtönzött színpadon, a füledt tornateremben / az Iskola Napján vagy a Munka Ünnepe. / Az utolsó sorban tátogtál üresen, / forgattad szemeid / s hiszem az erek nyakadon megdagadtak, / mintha énekelnél te is a többivel. // A rögtönzött színpadon, a füledt tornateremben / a Pionírvatón vagy a Nők Napján. / Rezgésbe hozta szervezeted ez elérhetetlen dallam. / Az izzadt harmonikák, az ideges hegedűk. // Mint a hangvillát megütött az Ünnepszeg Napja. // És sej-haj.” (*Hangvilla*) A létezés- és viselkedéskontroll panoptikumi mechanizmusát⁴ a kiteljesítendő személyiségértékek, védendő minőségek, aktiválendő tartalékok felvonultatása, telepítése ellensúlyozza, a himnikus ívet ficamító, elcsavarintó, visszájára fordító celebrális hanghordozás a finom eszközök, testközeli trükkök mikromágiájával érleli túl, oldja és emészti fel a képviselői beszéd, a vallomások közlékenység tónusait, alakzatait: „Többesszám vagyok, ezermód alakulok. / ...A gatz pusztítom, a sorokat csinálom / rendet magamban. De szerteágazok. / S ahányféleképp lehetséges, annyiféleképpen szaporodok. / Ma egyetlen vers, iskolai dolgozat / mégis majdnem örök vagyok! / Olyasmi, mint az érett, zamatos körte. / Esznek már pár ezer éve.” (*Himnusz negatívban is*)

A szemfényvesztés gazdag kelléktára, a közvetlen közelség meglepetésére alapozó, összevonó, close-up poétika a *Vigeposzban* (1982) a versben zúgó, a visszatérés kiindulópontjául szolgáló tenger fantáziaképeit hangolja

³ Vö. BÁNYAI János: *Lepke lesz-e belőle?* Híd, 1979. 3., 374–375. l.

⁴ Vö. Zygmunt Bauman: *Freedom*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, 67. l.

egybe az újvidéki és temerini környezet határozott topográfiájával. A fauna és flóra otthonos mintázatai, az „orral szagolod a tájat” (*O. Elő*) érzéktöltetei, a „Napi-, heti-, havi- és időszi bajok” (*Agfa, Kodak, Orwo etc.*) regimentjei összetorlódnak, majd egymásba türemkednek, a világ televizuális befo-gása és (re)produkciója kiteljesedni, a nyelvi és kulturális közeg ki(f)áradása tökéletesedni látszik: „Mindenki a helyén / és a klasszikusok / a szekrény te-tején / egymásba karolva, / énekelve esküdnek / az új gyomirtóra. // ...Írásos emlékek. / Ad lib – néhány futam. / Ennyi, sőt ennyi sem. / Háború és béke. / Bóják, mérföldkövek. / És mind a Hibridek. / Vége van. Kezdődik.” (*Esti mese*) Az emelkedett hangulatokat, vigalmi feltételeket, hangnemi kereteket a döbbenetek peremvidéki ígérését és ígését szolgáló bravúrok hozzák létre: „Énekelj! / Porcelán tányérból / ezüstkanállal / bablevest kanalazol, / hogy a basszust is / bele- / szellenteni sikeredjen. / De vigyázz! – / ne legyen ez / csupán / cirkuszi mutatvány, / szívvel csináld, / különben sem vagy / konkurens, / akad ripacs-virtuóz / aki kifingja / a Nagyáriát. / Látjátok fele-im, / mik vagyunk? / Ezek – de még / vagyunk.” (*Lakoma*)

A két részből álló, iniciálékkal, grafikai betétekkel, képintarziákkal dú-sított, Maurits Ferenc tervezte kötet kódexként, képeskönyvként, varázs-könyvként funkcionál, a komikus eposz szűrőjén átréselt egységek stílis és szerkezeti paródiaként tömbösödnek, miközben a szöveg a műnemek el-mosódását, a műfaj és a forma határainak felszámolódását jelenti be az eposz züllésének, irodalmi patinájának, fáziseltolódásainak, kezdődésének és vég-ződésének viszonylagosításával. Petőfi Sándor *Az Apostolának* Szilvesztere a küldött mítoszának tengő-lengő alakváltozatában tűnik fel, „Csöndben dol-gozik / Nem papol / Nem okoskodik / Nem dalol / Nesze nektek forradalom / Már az asszonyán lovagol / Nem lázít / Nem az igazságtalanságok / Most más hergeli / Játékával nem tud betelni”. A kultúrkaméleon Silvestro igazi alvégi figura, az ugatás meg a nyarvogás anyanyelvén beszédhibázó rajzfilm és képregényhős (*Diomedea exulans*), aki rejtőzködési módszereit, újrakez-dő képességét a peremjárat buszmaratonjában, az Újvidék és Temerin közötti 22 kilométer mikro- és makroklimájában, a helyi érdekű közlekedés és köze-ledés oda-visszájában re(gion)alizálja.

A *Vérkép* (1978) horatiusi verskezdetet evokáló (*Ércnél maradandóbb*), shakespeare-i szállóigéből kibontott (*Megfordította...*) vagy éppen Babits Mihály *Balázsolásának* profán átíratát és redukcióját (*Fájás*) nyújtó szöveg-felépítését a *Vigeposz* (1982) gyümölcsözteti, gazdagítja tovább, amelynek Homéroszt, Gustave Flaubert-t, Guillaume Apollinaire-t, Berzsenyi Dánielt, Vajda Jánost, József Attilát, Kondor Bélát és másokat nevesítő utalás- és idézésteknikája a *Jégverés* (1985) című kötet alkotásaiban frissül fel, élet-képek, ars poeticák további csoportjaival kiegészülve. A tagolás rendjét, a betartandó prozódiai szabályokat, a rímszerkezetek felbontási kísérleteit a költemény lejegyzésének, a szavak immunitásának, a mondatok leáldozásá-

nak problémáival és az élet cenzúrázta költészet dilemmájával ütköztető (*A hajszáritó bura*) lírai személy ezúttal artikulációs bázisának gyengülésével vet számot (*D-vitamin*), tünékenységét, illanékony természetét pedig ismételtén a katódsugárzás lélektanában, a képernyői mimézisek rajzfilmforgatagában éleszti újra: „Persze ez szemfényvesztés / Willynek csupán két élete van / a valódi ahogy a fénylő pontocskák / a képernyőn őt kirajzolják / s a program keresztyére feszített másik. / Úgymond sorsa a kezünkben van / hitvány reflexeink minden reménye: / kiszolgáltatott emberke ugrándozik mint a bolha.” (*Jet Set Willy, a hős, aki állandóan meghal*). Míg az *Eső lesz* kötet önmetaforizáló darabjai a vándor, a krónikás, a dadogó, a szerencsejátékos, a *Karszt* oldódó egységei a jegyszédő, az építő-bontó-romboló, a *Vérkép* miniatűr metszetei a hamisító, az ügyfél, a rulettező, a kórlista, a *Vígeposz* előszámláló blokkjai a rapszódosz, a kalandor, a barangoló szerepkavalkádjában mélyülnek el, addig a *Jégverés* az artikuláló, a jegyzetelő, a verselő, a hivatásos meg a műkedvelő alapelehetőségeit mérlegeli, s a „langyos és sós realitással gurgulázva” (*Amateur*) kopírozza egymásra.

A lödörgés, a csámborgás, a kóborlás dramaturgiája *A krupié kiosztja önmagát* (1986) hazardőri taktikájában épül tovább, s a mindig kitalált táj, a „dísztetté stabilizálódott” (*Otthon*) környezet, valamint a tenger ringó színpada, szikrázó paravánja közelében és közegében (*Struktúra, Isztriai képeslap, Fürdőzők*) tűnik és fordul át a zarándok, a valóságfeltáró művész játékmesteri teljesítményévé: „Ugyanazt az arcot viseljük. / Fintoraink különböznek csupán / ahogy a világot / vagy önmagunkat figyeljük. / Ugyanazt az arcot viseljük / a különbséget tökéletesítve rajta / életfogytiglan.” (*Grimasz minden mennyiségben*) Az utcákat és tereket beéneklő, a közöket gyakorló (*Nem is olyan régen még abszolút hallásom volt*), nyérítő nyelvű dalnok-krupié az emanáció önmagát feltaláló és feltaláló szakembere, s a kártyaasztalnál vagy a rulettasztalnál a jelmezcserebere és a maszkváltogatás finoman körvonalazódó imaginációja következik be: „Miután a »címzett ismeretlen« jelzéssel / lassanként visszakapta / az összes lapokat / a krupié / rövid töprengés után / újra kiosztotta önmagát.” (*A mesterség ártalmai*)

A poétai arc többes száma egy halkuló szavú versbeszélő tolmácsolásában, az élet(út) és az individualitás szimbolikus mátrixaként sejlik fel *A gázló* (1989) költeményeiben. A múlt roskatagsága, az emlékezet nyúlós foszlányai, a nemzedéki gondterheltség ragadós üledékei sodrásában és az Adria borzolt szöttese mögött, a mindennapi kis apokalipszisek félhomályos hátterében (*Hendikep, A karszt, Szieszta, Telitalálat, Torzók, recsegések*) nyer értelmet az irodalmi hős inkognitója, aki önmaga jeles elődjéül és önmaga nagy utódjául foglalkoztatja és fogadtatja magát: „Mint aki egyfolytában főszereplő volt / ... úgy voltál licentiák és reminiszcenciák / és maradék-magad lényegi kivonata // a mozgólépcsőn az áruházban / a mindig-maszkban nem álruhásan. / Le-föl.” (*Meta-*). Kötelékei létrehozójaként, önarcképei so-

kasítójaként maga válik territóriumának kitüntetett szemléltjévé és szemléldőjévé, egyszerre kényszerülve a szemtanú, a vizsgálódó és az elszenvedő pozíciójába: „Az apám boltost játszott egy életen át / a nagyapám tanítót és főbelőtt katonát. / Én pedig megjátszom a költőt / aki a zálogcédula hátulján fogalmazom / egy nemzedék nevetséges testamentumát.” (Zálogosdi)

A bővítés (amplificatio) klasszikus retorikai négyesét, a növelés (incrementum), az összehasonlítás (comparatio), a visszakövetkeztetés (ratiocinatio) és a halmozás (congeries) eljárásait fokozatosan működtető szubjektum ifjúkora széttöredezett világának anyagmaradványait, szülőföldje lankadó vonzásának élménymorzsáit, a parcellák és kataszterek szünőben lévő magnetizációját a kidaszítottság, az idegenség életszeleteivel méri össze, veti egybe. Az újvidéki szcena hiánytapasztalataiból, ködbe vesző mozzanataiból, eseményszilánkaiból és tárgyhalmazaiból ezáltal szövődik meg a helyi lakos (incole) és az idegen (alien), a vendég (hospes) és a jövevény (advena) elkülönítését, távoltageitását és távoltageitását szavatozó, középkori eredetű mechanizmusnak, valamint a helyközi ingajarat újmódi feltételrendszérének, a megalázó hurcolkodás és költözködés telep(es)i sorshelyzetének elkerülhetetlen kombinációja: „s míg másoknak épültek a házak / engem soha meg nem találtak / – úgy épült újjá ez a város a nevében mindig is új. / És lett kétszer / majd négyszer akkora mint volt / hol volt hol nem volt / mindenféleképpen volt / és úgy lett / hogy számomra hely nem lett / itt / számüzve lettem / bár dolgozni kellek még / s így naponta bejárok / ingázókkal zsúfolt buszokba furakszom / és velem / de mindegyikük külön-külön / a feleségem és két gyerekem.” (Egy város történetéből)

Annak ellenére, hogy a veszteség előidézte állapotváltozások nem feltétlenül a hiány következményeiként törnek utat maguknak, s az elégtelenség, a tökéletlenség bizonyosságai egyértelműen jelzik az eltűntet, a nyomavesztet, a hiány, az elvárosodás, az értékszegényedés még megalapozódhat és megöregződhet⁵, bármi is helyettesítse, pótolja vagy kompenzálja az egykori, a valaha megvolt jelleget. A traumák fonadékába gabalyodott mókamester, hazajáró lélek, békeharcos, peremjáró a *Tegnap egyszerűbb volt* (1993) verseiben a látszatok, tévedések, csalódások hálózatának feltárási munkálataiba kezd, kidolgozva és egyre tökéletesebbre csiszolva a szolid vitatkozás, a visszafogott erisztika művészetét. A megénekelt és felelevenített eleai gondolkodók, Xenophanész, Parmenidész és kedvenc tanítványa, Zénón mellett a milétoszi természetbölcselek szintén megidéződnek, az epheszosi Hérakleitosz, a szamoszi Püthagorasz és iskolája vagy a vándorköltőként és csodatevőként szintén számon tartott Empedoklész emléke ugyanúgy felvillan, miként a sztoikusok szenzualizmusa és az elrejtőzködve élni epikureus kí-

⁵ Vö. Dominick LaCAPRA: *Writing History. Writing Trauma*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2001, 53. l.

vánalma. A reprezentatív ritmuselveket és mértékrendszereket egybefuttató, az óklasszikai strófaszerkezeteket, a klasszikus sorfajtaikat, a középkori balladaformát, a szonett többféle típusát váltakoztató „különösen jelentős”⁶ kötet antikizáló ciklusai, a paratextuális vagy más kiegészítések formájában egyértelműsített Arany János-i, Kosztolányi Dezső-i, Weöres Sándor-i, Nemes Nagy Ágnes-i, Tandori Dezső-i párhuzamokon túlnöve, erős tapadást mutatnak, szoros rokonságban állnak a kortárs horvát és szerb költészet markáns vonulataival.

A helyreigazításokkal, hozzátoldásokkal, utólagos továbbfűzésekkel tarkított szövegek interpolációs jellegű, exkurzusokra épülő poétikai eljárásai, a jelenségek, viszonyok preszókratikus kozmogenezisének, a létezés szintez(öd)ésének (*Farkasvakság, Mákszem tökfej, Mindig is így képzeltem el, Posteritas, Eleai tanítvány, Honfoglalás*), a mások, a többiek csodálatának összeszedettsége, sűrűsödöttsége Danijel Dragojević munkásságát⁷ hozza közel Böndör Páléhoz. Az üresség burjánzásának, a bőség entrópiájának, a mindennapi beszédfrázisok, eszköztelen megszólalásmódok fókuszpontjába kerülő, a ciklikusan ismétlődő szituációk labirintusában bolyongó versalany helyzetértékelései (*Kutyaszorító, A mókamester balladája, Piros betűs ünnepek, Play classic!, Akrobatika, Peremjárat, Praxis*), az önmaga meg a mások áldozatául esés egzisztenciál-analízisei viszont Slavko Mihalić költeményeihez hasonlóan⁸ bukkannak fel a kötetben. A mindenkori megszólaló mint a kollektív szubjektum variánsa képlet ironikus távlatba helyezését pedig egy, a technológiák bitorló erőfölényének jellegzetességeit, a nyelvi és kulturális csorbulások, ferdülések tudástengelyét láttató kritikai alapállás közvetíti, a válsághelyzetek tárházának kínálatához (*Ördöglakat, Egy kis lélegzet-hez jutunk?, Két könnyed darab, Ádám, A kövér múzsa*) Vojislav Despotov poszthumán diskurzusának⁹ virtuozitását kölcsönözve.

A „helyi érdekű ifjonti látomások” (*Hír a Vajdaságból*), a tenger kéklő hártája, a vedlő, cafatos környezet (*Ugljani hexameterek*), a sebhelyes táj szegletei (*Mindig is így képzeltem el*), a saját meg az idegen testamentumi viszonylatai („*Az égi madarakból is hetet-hetet...*”) vagy a beszédrend többdimenziós nyelvi összehangzásai, hibakódjai, anyanyelvi és hivatalos állanyelvi gátszakadásai (*Kert!*) újra és újra nyomatékosítják a közvetlen érintett-

⁶ BÁNYAI János: *Talán így*. Újvidék, Forum, 1995, 140. l.

⁷ L. Cvjetko MILANJA: *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. II.* Zagreb, Zagrebgrafo, 2000, 217–220. l.

⁸ L. Krešimir BAGIĆ: *Treba li pisati kako dobri pisci pišu*. Zagreb, Disput, 2004, 30–31. l.

⁹ Vladimir KOPICL: *Writings of Death and Entertainment: Textual Body and (De)composition of Meaning in Yugoslav Neo-avant-garde and Post-avant-garde Literature, 1968-1991*. = Dubravka DJURIĆ – Miško ŠUVAKOVIĆ (eds.): *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*. Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 2003, 113–114. l.

séget, a kisebbségi identitás formálódásának, koordinációjának folyamatait. A csalatkozásokkal terhes, remény- és bizalomvesztéssel járó traumatizáció komoly befolyásának, döntő szerepének értelmezését a hiteles belső párbeszéd és az állhatatos önszemlélet koherenciájának létrehozása¹⁰ teljesíti ki.

Az *Eleai tanítvány* (1997) válogatott, de főleg a korábbi kötetekben nem közölt versei sorában talán nem véletlenül tűnnek fel ama darabok, amelyek az imént részletezett összefüggéseket a származás, az eredet, az írás mint sorsesemény kérdésköreinek vonzásában tételezik újra és árnyalják tovább. Legkiemelkedőbb az „*Ahol nevemet...*”, amely a málladozó, halványuló nyelvi és kulturális miliő tehertételeit az álcázódás és a rejtőzködés ellentmondásosságának következményeivel összhangban latolgatja: „Negyvenhat éve hogy inkognitó / vagyok itt. Az országban ahol élek/ a hivatal nem ismeri az ő hangot / betűt. Nincsen irat olyan / ahol nevemet helyesen írták volna le. // Az így kifecamított vezetéknévemmel / egy irodalmi hős / a világirodalom legnagyobb szélhámosának / lettem a névrokona.” A művészi személyiség jegyeit áthangoló csorbitási gyakorlat, elvonási tünetegyüttes azonban hiába képes kikezdeni az azonosságtudatot, komoly gazdagodást is eredményez. Három pillérre épülő költészettörténeti ív biztonságát teremti meg, erős védvonalat hozva létre, hiszen a szöveg József Attila [*Ime, hát megeltem hazámat...*] című költeményének funerális szertartási félelmét Janus Pannonius *Névváltoztatásáról* hírt adó epigrammájának átkeresztelkedési és a műzsák tavában megtörténő fürdőzési, koszorúzási rítusával, valamint a név(el)írás Velimir Hlebnyikov-i ihletésű elfogadásának, sajátta lokalizálásának retro-avantgárd gesztusával fogja és fonja szerves egységre.

A kölcsönös és többszörös átcsalogatás és bekebelezés minimágiája a többnevűség, a multietnicitás, a kulturális kereszteződés jelentésszóródását, a jelenlét sokszorozhatóságát aknázza ki, az átnevezés álnevezéssé válik, s a névkorrekció nem csupán a szeparáció és redukció szelídítő, betagozó érvényét sugározza, hanem a név elágaztatásának, a névrejtés, névkölcsönzés torziós és inverziós játékának kieleződését foganatosítja. A hangzóssági fokok különbözőségéből, a hangzóhiányból adódó névidomítás a betű szerinti lenyomat rögzítését szolgálva a név hanganyagát munkálja meg, a pseudonímia a esetét, a fikciósítás takarékos módozatát hívva életre. Az államilag szavatolt kétnévűség, a többfokúnak mutatkozó Böndör/Bender névvariáns irodalmi újrahasznosítással tényszerűsíti a használatbavétel egyszerre ellenállhatatlan és elháríthatatlan kötelezettségét.

Az Ilja Ilf és Jevgenyij Petrov szerzőpáros regényeiből ismert kombinátor kalandor, szélhámos csavargó Osztap Bender nevének áthallása, színe-viszszája és a szereposztás rekombinációja idézi elő az inkognitó hajszálrepedé-

¹⁰ Vö. Dominick LaCAPRA: *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca and London, Cornell University Press, 2004, 62–64. l.

seit, a hasonlatosság elállítását, szétmorzsolását, karsztosítását: „az elmúlt majdnem öt évtized alatt / el kellett nekem is követnem / egyet s mást. // De tettem róla / hogy könnyen leleplezzenek – / tíz könyv címe fölött olvashatják / hibátlanul leírt nevemet.” A tartományi onomasztika vajdasági névplasztikába torkollik, ám az átsminkelt, megstuccolt személyazonosság sérelmi hálója szinte észrevétlenül védelmi hálóvá alakul, ugyanis a hivatali beskatulyázással, a bürokratikus regisztrációval biztosított és kordában tartott meg a deformálással reformált tulajdonnévvel szignált állampolgári életút rendje, tartalomeloszlása visszamenőleg módosítja, állandóan újraszakaszolódo alakulási folyamatok medrébe tereli a művészi pálya igen változatos szövegszövesi és formaépítési módszereit, trendjeit. A valódi szerző alkotásait egyes nyelvterületeken olyan néven jegyzi(k), amely nem, vagy nem pontosan azonos a születési nevével, s így különbözőképpen és eltérő mértékben ismer(tet) magára a személyes vagy irodalmi preferenciák¹¹ hol szűkös, hol termékeny kényelmű közegében: „és csak arra vágyom / hogy olykor olyan mondatokat is // sikerüljön megfogalmaznom / melyekkel meggyőzhethném önmagam / hogy még élek. // Hogy még élek. De nem akárhol / és nem akármilyen nevet viselve.”

A régmúlt napok ragyogását eltörlő balkáni létezés baljós horizontja, tériszonya, háborút háborúra klisírozó megmeredtsége, a vérszín és a terepszín gomolygását ünneplő poklosodása a személyes sors fölötti áttekintés ellehetetlenülését rögzíti és közvetíti az *Eleai tanítvány* újabb keltezésű verseiben (*Standard, Work in progress, Háborús anthológiák, 1993, Zöld, örökzöld, Memphis, Tennessee*), amit a következő kötet, *A változásom könyve* (1999) a maradványképzéssel, a saját és az idegen anyag összedolgozásával, a kozmetikázott név rejtekező és rejtjelező kisplasztikájával, Tolnai Ottó könnyűipartól elhódított kifejezését kölcsönözve, jugoplasztikájával köt és hangol ismét egybe. A pótlékok, pótlások elméletének és gyakorlatának, a protetika kiegyensúlyozott műveleteinek már korábban összhangba hozott eredményei a titkosítás, titkosítás mint önmeghatározás symposionista hagyományához¹² igazodnak. A gyors vagy lassú lapozgatás képregényes olvasópróbája, rajzfilm kinematográfiája segítségével *A változásom könyve* a „stadion”, a „nyíl”, „Akhilleusz és a teknős” meg a „mozgó sorok” zénóni paradoxonait különlegesen árnyalt megvilágításba helyezi. E szintén Maurits Ferenc illusztrálta kötetben a pusztíthatatlan értékek örökségét, a tökéletes tudás és a legmagasabb ismeretfokozatok kincsestárának képződményeit viszonylagosító békaperspektíva a halhatatlanok lakóhelyeit hátán hordozó Ao, a páncélos hátú kínai csodalény mitikus alakját idézve bontakozik ki a fedőlapon és a

¹¹ Vö. Gérard GENETTE: *A szerzői név*. Helikon, 1992. 3–4., 530. l.

¹² L. CSÁNYI Erzsébet: *Világirodalmi kontúr*. Újvidék – Pécs, Forum – Iskolakultúra, 2000, 96–100. l.

belíveken is követhető mozgások, állítható sebességű haladási irányok szemléltetése segítségével. A Ji King tágas, rejtjelszerű, önterebélyesítő eljárásokkal „kitöltendő és kitölthető kultúrhistóriai kerete”¹³ párbeszédképesen viszi színre a privát és a kollektív szerepváltozatait, stilizált szólamtípusait¹⁴.

A repríz és a remake esélyeinek taglalása (*Kezdeti nehézség*), az adriatikus tulajdonviszony semmivé foszlása (*Törpeség*), a mediterrán algoritmusok és algorigmusok bicsaklása, a história bepörgése, begözölése (*Kút, Lehasítás, Helyes lépés*), a múlt szétzilálódása (*Kegy, Család*), az életvitel leépülése, a szokások atomizálódása (*Szelid erő, Megújulás, Belső erő*), a küldött mítoszának, a vak énekes, a krónikás, a tanúságtevő, a jokulátor pozíciójának Vörösmarty Mihály-i, Babits Mihály-i, József Attila-i, Radnóti Miklós-i, Juhász Erzsébet-i, Domonkos István-i, Ács Károly-i, Sziveri János-i képekben feloldott ironikus utánzása, követése építi fel a pótnemek, névprotézisek titkosírási hitvallását: „– menekülj! Otthonod gyorsan felejtse el. / Vagy béküljél meg ez új helyzettel / s maradj a seggeden! Írj krónikát / – csinálj a tegnaptól keveske márt / s lásd el pontosító lábjegyzetekkel. / Homérosz / – mint a kölyökkutya – semmit se látott / úgy vette birtokába a világot. / Borges – a félig majd teljesen vak – / csak menhelyet keresett a szavaknak / könyvnek. *Ami nincs*: az a nemezis. / Egyféle ars protetika ez is.” (*Sötétedés*)

A kódrejtő és kódfejtő beszédszemély közvetett módon, éppen a kriptografikus imagináció, a nyelvi és kulturális birtokbavétel játékfeltételeinek, elemkésztetének értelmezésével tárja fel a legmélyrehatóbb traumák sűrű szövedékét¹⁵, a határkeresés, körbe-körbe zarándoklás emelkedett vagy válságos pillanatainak leleplezésével rámutatva a kisebbségi identitás, a folyamatos öntranszformáció konstruált jellegére, szimbolikus természetére: „Itt komputerek Boole-algebra és / a lebegő pontos tizedes törtek / nélkül is meg-megmozdulnak a szörnyek. / ...A végén kellett volna kezdenem... / Minden megvan a nyelvem hegyén / amit sikerült elfelejtenem. / Most tél van és nincsen csönd. És az én / édes anyanyelvem mégsem a C+. / Ez a senkiföldje sem senkié – / a szavamon fogni engem te sem tudsz. / Egy sor hogyishívják egy sor ízé.” (*Bőség*) Noha a név, a nevek, az elnevezések melletti következetes kitartás az azonosulás fontos feltétele, és minden tagozódás, történeti közösségi tagság előbb-utóbb keresztezi, átjárja, integrálja a hovatartozás többi formáját¹⁶, az alulnézetből vizsgálódó vándor, utazó,

¹³ HARKAI VASS Éva: *A teknőc útja*. Híd, 1999. 12., 1011. l.

¹⁴ Vö. ASZTALOS Éva: *Ars protetika*. Alföld, 1999. 12., 105. l.

¹⁵ L. Shawn James ROSENHEIM: *The Cryptographic Imagination (Secret Writing from Edgar Poe to the Internet)*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1997, 47–48. l.

¹⁶ Vö. Étienne BALIBAR: *We, the People of Europe? (Reflections on Transnational Citizenship)*. James SWENSON (trans.), Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2004, 23. l.

ingázó kétségei szemernyit sem enyhülnek: „A helyzet az hogy – legalábbis elvben – / európaiak s utasok vagyunk: / életünk folyik a szokott mederben / amíg meg nem halunk – ha nem csalunk / s élünk tovább a nyelvben. / Elmúlt fél hét. Nem szűnt meg ez a járat? / *Jurop iz sztill* – írta Petőfi – *sztill agén...* / Fizetnünk kell. De milyen árat?” (*Pángás*)

A *Kóros elváltozások* (2003) kötet verseinek hőse a kóros eltávozások hőseként, a kisebbségi kiszámolós eminenseként tekint már magára: „Ez elment / ez meghalt / ez kívándorolt / ez melankolikus lett / ez az iciri-piciri / – csúf idők tanúja –” (*Gyermekeké tettek*). A heterotropikus alakzatok karéja, a tenger nélkül kéklő homály brutalitása (*Bácskai balhé*), a neonfénnel fölturbózott folklór eszelős harsánysága (*Hamis keleti diván*), a szülőváros rideg részvétlensége (*Újvidéki elégia*), a háborús légkör végeláthatatlan agóniája (*Kényelem és nyugalom*), a maradás és/vagy elmenetel tehetetlenségi nyomatóka (*A régi formáját sem hozta, csak susogott és sziszegett*) pányvázza körül, sőt bekerítettségét tevékenységi és illetékességi köreinek megnyirbálódása súlyosbítja: „Milyen egyszerű az ábra! – / nem vagyok többé dramaturg / mert a nagyvilág beleunt / a kisebbségi drámákba.” (*Szabadidőpark*) A hexameteres lüktetésű, Radnóti Miklós *Hetedik eclogájára* alludáló „*Alszik a tábor*” önreflexióiban a majdnem-bizonyosságok, a részigazságok utolsó molekuláit sem veszni hagyás eltökéltsége tolul fel. A túlcsonduló múlt hullámlökései és a tudatformák egymásba öblítődései a kis varázslatok, az önvédelmi (pót) cselekvések és a fennkölt (rög)eszmék szerteágazó ereszcsonatnait nyitják meg, a szabad maradás ábrándját, a rabul ejtettség relációit az otthon, a más-
hol, a sehol mindenhatóságába helyezve: „Marhagulyást szójából és tökből ananászkom- / pótot ... Ügyeskedem egyre ha kell ha nem. Azt / hiszem így kell / – meghamisítva az ízeket – írnom a verseim is most. / Hogy ne okoz-
nak émelygést s később / gyomorégést / lássék bennük minden másnak mint ami ... volt / már. // Én – egy önérzet pótlékokra szokott maradéka – / ebben a vézna gibernyúz testben is elvagyok: itthon.”

Böndör Pál munkássága, a modernista szöveghagyományt, a személyes líra vallomásos tradícióit vagy a szürrealizmus, a tipopoézis, a kései avantgárd konceptualista beütésű szövegalakító eljárásait folyamatosan rendszerező, újraértő költői tevékenysége joggal nevezhető „magányossága ellenére is korszakalakítónak”¹⁷. A szerző alkotásai a kulturális és regionális identitás nyelvi, rituális, ceremoniális tételeit és készletét önironikus visszafogottsággal, rezignáltsággal vonják be és/vagy helyezik át a szemantikai konkretizmus, a produktivitásban felértékelődő megőrzés, az újjálegitimálás és tovább-szervezés praxisába. A költészettörténeti, stíluselméleti, művészetfilozófiai, esztétörténeti, formatörténeti konvenciók egymásra olvasódása, egymásba töltődése olyan jellegzetesen eredeti etno-diverzitást eredményez, amelyben

¹⁷ BÁNYAI János: *Talán így*. Újvidék, Forum, 1995, 138. l.

a soknyelvűség, a többszemélyűség, a kulturális polifónia dinamizmusa, az átfedések, áttűnések, áthajlások, átcsoportosulások tartalmas sűrűsödése, rugalmas és gördülékeny menetű interaktivitása jut érvényre. A nacionalitáson, a felekezeti ségen átívelő, túlnyúló nyelvi és kulturális horizont nem a hiányok, törések, defektusok halmozódása, hanem a részesülés és részesítés kivételesen hasznos (ön)gazdagító teljesítménye, revelatív vívmánya.

Az irodalmi hős inkognitója, a peremhelyzetű létezés illuzionistájának mikromágiája a szabadság tereit, a szabadulás közegeit nem delejes, nosztalgikus űrként jeleníti meg, hanem inkább a jövőbeni önmeghatározás okait, okozatait érintő, visszatekintő, visszamenőleges érvényű választások, eltökléségek képességének¹⁸ birtokaként mutatja be. Az erőtartalmak olyan territóriumaként, olyan birodalmaként, amelyben a peremjáró nagyra becsült rekvizitumokkal, választékos fogásokkal, mives technikákkal és elegáns taktikákkal előidézett villanásaiból, imaginációiból létrejöhet, kiteljesedhet és a status praesens rangjára emelkedhet a jelenlétbővülés és a jelenlétbővítés imagiNációja.

MICRO-MAGIC OF THE PERIPHERAL LINE

(On Pál Böndör's poetry)

Through the context of Pál Böndör's volumes of poems that followed in a sequence, the study examines the types of disposition, life experience, typical topographies and genres of the poet's lyric works. The roles, stock of phrases and experiences of deprivation present in the world of Böndör's poems relate his lyric poetry to several authors of a significant trend in Serbian and Croatian poetry. The author makes an attempt at observing the existential spaces and boundaries of this poetry from viewing it going along the trails of existential experience of multi-ethnicity, minority identity, peripheral existence, cultural crossroads and traumas.

Keywords: Pál Böndör, identity, multi-ethnicity, experience of deprivation, trauma

¹⁸ Vö. Slavoj ŽIŽEK: *The Parallax View*. Cambridge – Massachusetts, The MIT Press, 2006, 203. l.

BORDÁS SÁNDOR

TESTTÁJAK – A METAFORIKUS ELBESZÉLÉS VÉGVIDÉKE

(Hajnóczy Péter, Závada Pál és Zalán Tibor prózája)

Body Landscape – the borderland of the metaphorical short story
(The prose of Péter Hajnóczy, Pál Závada and Tibor Zalán)

A tanulmány a metaforikusság, a metaforikus szerveződés prózapoétikai jellemzőit vizsgálja Hajnóczy Péter, Závada Pál és Zalán Tibor prózájában. Az elbeszélő szövegekben megnyilvánuló metaforikusság elbeszéléstechnikai, narratológiai összefüggéseit, szövegszerű megjelenéseit szemlélve mutat rá néhány mai, alapvetően eltérő poétikájú szöveg metaforikus értelmezésének, tropológiai olvasatának lehetőségeire.

Kulcsszavak: prózapoétika, metaforikusság, tropológiai olvasat, Hajnóczy Péter, Závada Pál, Zalán Tibor

Ez a szöveg néhány korábban megjelent folyóirat-publikáció, valamint egy készülő nagyobb munka – a metaforikus prózaformákat tárgyaló PhD-értekezés – mellék-, netán végterméke: exkurzus vagy inkább excrementum.

Az utóbbi évtizedek kutatásait szem előtt tartva a metafora-fogalom interdiszciplináris előfordulásával, változásával összefüggésben a metaforikusság, a metaforikus szerveződés prózapoétikai jellemzőit érinti. A metaforaelméletek tételes áttekintése és tudománytörténeti összefoglalása helyett elsősorban azt vizsgálja, hogy milyen elbeszéléstechnikai, narratológiai összefüggései,¹ illetve szövegszerű megjelenései lehetnek a metaforikusságnak a prózában, elbeszélő szövegekben.²

¹ A metafora és narráció kapcsolatának kutatása természetesen nem számít ma már újdonságnak, a téma tudományelméleti feldolgozását és társasnyelvészeti összefüggéseinek bemutatását legutóbb Bezecsky Gábor kitűnő könyvében magyar nyelven is részben elvégezte. Lásd Uő: *Metafora, narráció, szociolingvisztika*. Akadémiai, Bp., 2002.

² Figyelemre méltó tény, hogy míg a metaforával foglalkozó szakirodalom könyvtáryi, nem számítva a fogalomnak a társtudományokban és az utóbbi évtizedben egyéb humán tudományterületeken tapasztalható reneszánszát, addig a metaforikus prózát tárgyaló tényleges

A retorika 1970-es években lezajló újjáéledésének nyomán az alakzatok és trópusok – az antik szónoklattanokig visszanyúló és a 19. századi stilisztikákban megőrzött – tanai kitágulnak, a szigorú kategóriák elmosódnak és megtermékenyítő burjánzásba kezdenek az irodalmi prózanyelv, a filozófia, majd a legkülönbözőbb diszkurzusok, narratívák, a képzőművészet és a kultúra szerteágazó jelenségeit érintve.³ A kulturális metaforák szövegszerveződései a retorikai hagyomány textuális, műfaji aspektusai mentén a metafora sem mint trópus, retorikai elem az érdekes. Sokkal inkább olyan kapcsolat, ahol a metaforikusság közege a kulturális kontextus részeként kialakuló szövegter, egy nyelvi úton megképzett narratívum.

A témát érintő szerteágazó elméleti kutatások figyelembevétele olyan szövegszerű olvasatokkal kecsegtet, melyek során belátható: a metaforikusság jelensége a prózapoétikában nem korszak- vagy szövegtípusfüggő, legfeljebb más-más módon, de egyaránt meghatározó az egyes irodalmi alkotásokban. Sok esetben a korábban kanonizálódott szerzők irodalomtörténeti helyének, jelentőségének megváltozását is nem véletlenül a metaforikus értelmezés, a szöveg topológiai olvasata segítheti elő.⁴

Déry Tibor *Szerelem* című novellája például értelmezhető egy, a 70-es, 80-as évek prózaírodalmát szem előtt tartó, a metaforikus szövegalkítás formáit idéző poétikai, retorikai szempontrendszer részeként. A Déry-szövegben ugyanis a férfi-nő kapcsolat, illetve az ennek hiányából adódó elementáris vágy a finom utalás- és motívumrendszer részeként metaforikus viszonyba kerülő szavak összekapcsolásával sokrétű értelmezést biztosít e közhelygyanús fogalomnak.

A politikai elítélt szabadulásától a feleség karjaiba vezető út azonban a romantikus, váteszi attitűd Petőfitől ismert óhajának („Szabadság, szerelem / E kettő kell nekem.”) 20. századi újraírása helyett elsősorban nem más, mint az irodalom közegeben artikulálódó nyelvi önmegértés-kísérlet. Ebben a megközelítésben a *Szerelem* Szitár Katalin megfogalmazásával egy „sorsesemény személyes narrációvá alakításának kísérlete”, melyben kitüntetett szerep jut a trópusként értelmezett szó, a metaforikus szövegszerveződés jegyeinek.⁵

szövegértelmezések a mai napig kis számban olvashatók, inkább kortárs irodalmi szövegeket, esetenként világirodalmi alkotásokat érintenek. Vö. például Horváth Kornélia – Szitár Katalin (szerk.): *Szó – elbeszélés – metafora* (Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből). Kijárat, Bp., 2003.

³ Vö. Voigt Vilmos: *Szemiotikai kultúra – a kultúra szemiotikája*. A debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszéke, Debrecen, 1990.

⁴ Vö. például: Kelemen Pál: *Metaforikus konstrukciók és olvasói szerepek Adalbert Stifter Bergkristall című elbeszélésében* = Józán Ildikó – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Az elbeszélés módoszatai*. Osiris, Bp., 2003. 147–172. l. Illetve: Uő: *Útban a monológhoz? Elbeszélés és metafora* Thomas Bernhardnál = l. m., 367–395. l.

⁵ Szitár Katalin: *Szóelmélet és prózaelemzés* = Horváth Kornélia – Szitár Katalin (szerk.): *Szó – elbeszélés – metafora* (Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből). Kijárat, Bp., 2003, 66–67. l.

A Déry-elbeszélésben így a kinyilatkoztató, romantikus attitűd is az irodalmi hagyomány részeként a megragadhatatlanságának, nyelvi birtokolhatatlanságnak iróniájával kérdőjeleződik meg a textuális működésmódot, a megszövegezés poétikai dilemmáit téve az elbeszélés egyik tárgyává.⁶

A *Szerelemben* fellelhető, a 80-as évek prózairodalmát előlegező metaforikus szövegalakítási formák, prózapoétikai megoldások felől talán a kései Déry-elbeszélések is értelmezhetőek egy, a politikumot mellőző textuális megközelítés mentén. Az életmű avantgárd irányultsága, a szürrealista, expresszionista kezdeti tájékozódás hatása, a szövegműködés, az asszociatív metaforikus nyelvhasználat vonalán fedezhető fel nyomaiban. A hagyományos narratív módusokat negáló, a koherens, metonimikusan szerveződő történetmondást fellazító, szürreális képzettársításokat működtető beékelődés egyúttal az „intertextualitás rétegződését vonja maga után”.⁷

Amellett, hogy a metaforikusság mint szövegszervező eljárás sok esetben a már kanonizálódott szerzők, megrögzött szövegértelmezések továbbgondolását, újraolvasását eredményezi, néhány mai, alapvetően eltérő poétikájú szöveg esetében is uralkodó jelenség lehet.

Závada Pál *Milota* című regényében a nőfaló méhész Milotának egyik csábítási eszköze az éneklés, a „jeles méhecské”-ről szóló udvarló versikéje többször révbe juttatja. Roszkos Erka megható, szuggesztív, a testfelületeket feltáró, önmagát élve boncolgató monológjait mintha a *Szabad-ötletek jegyzékének* ambivalens nőszerepe ihlette volna: „hysteria = méh, méh fulánkja, az elszáradt női nemi szerv”.⁸

A nyelvben és egymásban létezés ontológiai, illetve szexuálesztetikai dilemmái a *Milota*-ban többféleképpen tematizálódnak. Ebben az olvasatban a regény két, talán legmeghatározóbb vetülete: az élő szó(beliség), a hangzóság, vagyis a nyelv akusztikai elemeinek kitüntetett szerepe, valamint a méhek, méhészet bioszemiotikai, illetve művelődéstörténeti megközelítéséből kibontakozó metaforikus réteg.

A *Jadviga párnájában* megtestesült szöveg, a napló párnakönyv jellegű, közvetlen érinthetőségének, kézzelfoghatóságának helyébe az akusztikai kifinomultság került; könyvtestből szövegtér, az olvasás termékeny erotikájából a hangzás meddő élvezete lesz.⁹ A szöveg örömét így elsődlegesen azok

⁶ Erről bővebben: Bordás Sándor: „Az érinthetön át az érinthetlent...” – Déry Tibor *Szerelem* című novellájának szövegjegyei. = *Modern, magyar, irodalom, történet*. Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2006, 126–143. l.

⁷ Vö. Thomka Beáta: *Déry Tibor Országúton című regényének szürrealista elemei* = *A magyar irodalmi avantgárdról*. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete (Értekezések, monográfiák 10.), Újvidék, 1985, 97–101. l.

⁸ Vö. József Attila: *Szabad-ötletek jegyzéke*. Atlantisz, Bp., 1990, 32. l.

⁹ Minderről részletesen: Bordás Sándor: „Írni, mintha mondanám. Hogy olvassa, mintha hallaná” – regényes önéletírás és/vagy az önéletírás regénye? (Závada Pál: *Milota*). *Tiszatáj*, 2003. 3., 89–97. l.

a retorikai jegyek határozzák meg, amelyek a többszólamúságról, a regény figurális elemeiről, tropológiai megkomponáltságáról gondoskodnak. Bányai János szavaival a testi, „szerelmi beszéd alakzatai”.¹⁰

A két Závada-regény, a *Jadviga párnája* és a *Milota* közös szövegjegyeik alapján egy következetes szerzői eljárás részeredményeinek tekinthetők, melynek középpontjában a személyes irodalom műfajainak keretében (napló, memoár, önéletírás) a többnyelvűség különböző regisztereit, a szociális makroközösségek, társadalmi rétegek dokumentális szövegeit és a populáris zenei, színházi kultúra „irodalmon kívüli” alkotásait egyaránt nyelvi produktumokként kezelő regénypoétikai törekvés kidolgozása áll.

A továbbiakban itt tárgyalandó, néhány mintegy ötletszerűen kiválasztott szerző egymás mellé kerülését is az indokolta, hogy a metaforikusság a mai magyar irodalomban tematikusan nemegyszer a testfelület megnyitásával a nyelvi megtestesülések felhasználásai mentén kibukó működésmóddal társul.

Hajnóczy Péter – lezárt és filológiaiilag is feldolgozott – életművének kevésbé tárgyalt része a testiséget és a szexualitást radikális módon tematizálja. Elbeszéléseiben az exkrétumok fluiditásának (*A vese-szörp*), a testfelület átjárhatóságának vagy a szexualitás és hatalomgyakorlás összefonódásának kérdése (lásd pl. az *Embólia kisasszony*, *Nagymama beszáll* című novellákat) a Hajnóczy-próza korábbi szövegspecifikumai mellett a metaforikus szövegalkatás módzataival párosul. Kései kisregénye, a *Jézus menyasszonya* vagy drámaszövegei, például a *Dinamit* vagy *A herceg* (melyben Hajnóczy a szubjektumot úgy definiálja, hogy „lelecske vagy, amely hullát hordoz”) mint testtájak és megnyíló/megnyilvánuló felületek leginkább a szubjektum megtestesülésének, a test nyelvi-ideológiai meghatározottságának zavaró részletei.

Hajnóczy több helyütt és a *Dinamit*-ban is a művészet mimetikus, illetve egyszeri, teremtmény voltának ősi ellentétét vizsgálja, az alkotás–befogadás hagyományos megközelítését elvetve. A *kreatív* fogalma e közegben nem újat „létrehozó, teremtmény” jelentésben, inkább negatív „kreált, művi” értelemben szerepel; az *organikus* pedig az *organizmus* fogalmával összezsengve, „élő, az élő szervezethez hasonlóan működő”, és mint ilyen, akár a metaforikus szövegszerveződések, folyamatosan változó, megújuló.¹¹

Az emberi alkotás „műűvészi” volta a *Jézus menyasszonyában* tárgyalt „műűvétaghoz” hasonlóan kreáció, melynek (el)viselője: „nem vállal közösséget a kezével”.¹²

A „kopottas bársonnyal bevont karfán nyugvó” *fakéz művi* és nem *művészi*. A nyilvánvaló metonimikus kapcsolat ellenére a *karfá-t* és a rajta nyugvó *fakéz-et* részben a tárgy és megnevezése során alkalmazott hasonlósági

¹⁰ Bányai János: A nyelv- és identitásváltás szomorúsága. *Holmi*, 2002. 11., 1502. l.

¹¹ Hajnóczy Péter: *Dinamit = Uő: Összegyűjtött munkái. Kisregények és más írások*. Összeállította és gondozta Mátis Livia és Reményi József Tamás. Századvég, Budapest, 1993, 307–323. l.

¹² Hajnóczy Péter: *Jézus menyasszonya*. Szépirodalmi, Budapest, 1981, 109. l.

reláció, részben pedig az alkotás, teremtés milyenségével összefüggésben a szövegtest élő, eleven, vagyis organikus metaforájaként működte, „mintha egy meleg, emberi bőrrel bevont művétagot simogatott volna, egy érzelmek és indulatok kifejezésére képtelen tárgyat” – olvasható a kisregényben.¹³

A nem leképezett, ábrázolt (mimetikus és kreált), hanem diszkurzívan létrehozott, organikus és eleven szöveg-test megalkotására tesz kísérletet a *Dinamit* című Hajnóczy-dráma is, a végtelen értelmezői játék megteremtésének érdekében, ahol a címben jelölt eszköz transzírozó, roncsoló, bomlasztó tevékenysége is erősen metaforikus.

A koherens és lezárt, rögzített jelentés ellen irányuló törekvés egyik elsődleges feltétele a *Dinamit*ban az emberi létezés, a fizikai testhez kötöttség megszüntetése, átformálása. Ez a másság, a Másik egyrészt az ÁRNY-létforma tematizálásán keresztül, másrészt a beszélő szubjektum szétszóródásával jelenik meg a szövegben.

A *vese-szörp* című elbeszélés, épp a szubjektum fluiditásával összefüggésben, a testi folyamatok mintájára szerveződő hasonlóság nyelvi mechanizmusai kapcsán érinti a *Dinamit* alapidilemmáját: „Valami, ami élő, organikus, ábrázolni képtelenség. Tehát, hogy ennek ellenére kísértésbe esünk e dolog felől, úgy vélem, ez a művészet”.¹⁴

Hajnóczy *Dinamit*-ja annyiban mégis organikus, eleven és változó, hogy a *dinamit* is „alanya és tárgya önmagának”. A nyelv figuralitása folytán a *dinamit* szó jelentéseinek összejátsztatásával, a drámacím és szövegelem folyamatos feszültségével mozgásban tartja a szöveget.¹⁵

A Zalán-korpusz esetében az a tény, hogy a más-más műnemek és időszakok megnyilatkozási módjai az alkotói törekvés tekintetében párhuzamba állíthatók egymással, csak önironikus gesztusként aposztrofálható, „a hiteles formáért vívott” gigászi küzdelem gyanánt.¹⁶ A *Papírváros* című regény két kötete¹⁷ is felvet ugyanis néhány olyan poétikai törekvést, melyek alaposabb vizsgálata visszamenőleg is újraértelmezheti, átrendezheti a szerző korábbi szövegeit, kihatva az életmű jelentős részére.

A *Papírváros* egyes darabjait olvasva minden eddiginél hangsúlyosabban jelentkezik a szex-szcéna és pornográf jelenetezés, a nemiség, a szexualitás tematikája és metaforikája, az így létrejövő „szótestkupac” pedig elsősorban

¹³ Uo.

¹⁴ Hajnóczy Péter: *A vese-szörp = Hajnóczy Péter művei* (Öä.: Mátis Lívia). Szépirodalmi, Bp., 1982, 420. l.

¹⁵ Ezzel kapcsolatban lásd: Játék három figurával – Hajnóczy Péter *Dinamit* című drámájának olvasata = Cserjés Katalin – Gyuris Gergő (szerk.): *Hová lettem. A Párbeszéd helyzetébe kerülni. Hajnóczy-tanulmányok*. Lectum, Szeged, 2006, 183–195. l.

¹⁶ Vö. *Folyamatos küzdelem a hiteles formáért. Különös(en) posztmodern (ön)reflexiós beszélgetés Zalán Tiborral*. Bárka, 2000. 2., 11. l.

¹⁷ Zalán Tibor: *Papírváros (egy lassúdad regény, egy – kimerülve)*. Kortárs, Bp., 1998, illetve Uő.: *Papírváros kettő (Eltévedve)*. Kortárs, Bp., 2002. A szövegekből vett idézeteket a továbbiakban a főszövegben a kötet számának és az oldalszám feltüntetésével jelölöm.

nyelvhasználati, prózapoétikai kérdéseket implikál. Hiszen H. Nagy Péter szerint is a „pornográf jelenetezés filmszerűnek tűnő alakítása [...] nem mindig a tárgyhoz való automatikus hozzáférés elvére épül, hanem több esetben annak elbeszéltségét is színre viszi.”¹⁸

A *Papírváros I.* férfiszereplőjének, az építésznek vallomása sem pusztán a szövegerotika ünnepléseként olvasható: „lehet, hogy az apokalipszis lovai készülődnek a maga szekrényének a tetején, és lehet, hogy ezek itt nem is szekrények, hanem ajtók, és ha kinyitnánk ezeket az ajtókat, az egyik mögött a végtelen hömpölyögne, a másik mögött a tenger, én ebben a kápolnában most meggyónok és megáldozom, maga lesz az én papnóm, a maga teste lesz az én ostyám, a maga nyála lesz az én borom”. (I. 163–164)

A metaforikus szövegjegyekkel összefüggésben itt tematizált ajtó lehet az a rés, átjáró, mely mint a *Papírvárost* szervező poétikai eljárás felületi jegye, illetve metaforája betekintést enged a regény szövegterébe, a textusba, szorosan összefonódva az ezt szervező testiséggel, a szexussal.

A történet szintjén lezajló beszűkülés, elzárkózás és leépülés mellett e rés, repedés mentén szövegszinten olyan területekre nyílik rálátás, melyek éppen az értelmezés nyitottságát, a szövegalakítás befejezetlenségét hangsúlyozzák. Ekként nem csak az életmű különböző műnemű és műfajú darabjai reflektálnak egymásra, de például a Zalán-költészet egyes jellemzői is más kontextusba kerülnek, átértelmeződnek, esetenként ironikus felhangokkal gazdagodnak.

A szerző és az építész-narrátor hasonló törekvései, a szövegen/testen végzett lankadatlan munkálkodásuk a szöveg(test)építés olyan módozatai, melyek egyaránt a szótestkupacra irányulnak, de egy *literarchitektúra* mentén értelmezhetők.¹⁹

A magát Ybl-díjas építésznek tituláló elbeszélő-szereplőnek a regényben tematizált módszeres önleépítő, bomlasztó és elszigetelődő törekvései a történet szintjén a test határainak, a vegetatív létezés szélsőségeinek megtapasztalásával társulnak. Az animális létezés bizonyos fokán összemosódik emberi és állati, a magánszférát előzőnli a (vég)lények hada. Kerouaci „végtelen körben foganó élőlények / vicsorognak a Tudatban”: a citromfej-nő és fekete lepkéi vagy a madárfejű gölem apa; Samu, a rotweiler; Atma, a korcs világ-lélek; nyúl-áldozat és barnamedve. Ezek a férfi-nő viszonyt, egyesülési módozatokat meghatározó létformák a lehető legtagabb értelemben vett testiség megnyilvánulásaiaként az identitásképzés, az öndefiníció kísérőjelenségei.²⁰

¹⁸ H. Nagy Péter: *Orfeusz feldarabolva. Zalán Tibor költészete és az avantgárd hagyomány.* Ráció, Budapest, 2003, 157–158. l.

¹⁹ Berta Erzsébet: *Literarchitektúra. Alföld,* 1999. 3., 73–78. l.

²⁰ A test, testiség mint éntapasztalat és szubjektumszervező terep szempontjából alapvetők a kérdés pszichoanalitikus és filozófiai vonatkozásai. Erről legutóbb magyarul I. Vermes Katalin: *A test éthosza (A test és a másik tapasztalatának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában).* L'Harmattan, Bp., 2006.

Az önazonos, pontosan körülhatárolható szubjektum képzetét és az ezzel járó határozott diszkurzus-pozíciót elbizonytalanító objectek, a különböző testi váladékok, a szervezetből kiáramló fluidumok állandó jelenléte egy köztes létmód, átmeneti állapot szituációjából fakadnak. E beszéd és léthelyzet során a testbelsővel mint hitvány, undorító, mégis nélkülözhetetlen anyagok tárolójával konfrontálódik a narrátor: „a rohamok pedig nemritkán hányásban végződtek, államot a mellemhez szorítva okádtam, végigcsurgott meztelen felsőtestemen a nehézkes, nyúlós vörös lé”. (I. 35) A saját test materiális tapasztalata ugyanakkor minden esetben ennek színrevitelével társul, „az én magam lépek be magamhoz” önanalízise jegyében.

A vegetatív, biológiai létmód és megnyilvánulásai ezen a ponton találkoznak egy produktív, szellemi réteg kifejezéseivel, az elbeszélő pedig e kettő folyamatos oszcillálásával kerül kitüntetett határhelyzetbe. A nemiség filozófiájának és szépirodalmi hagyományának termékeny egyesülésében a szereplők meztelenségükkel, kiszolgáltatottságukkal és a testnyílások szabaddá tételével a testtájak átjárhatóságának nyelvi műveletét mutatják fel („mindenkinek rá kell pillantania a széttárt combú nőre” – I. 55).

Mindez így elsődlegesen nem is stilisztikai vagy szexuálesztétikai kérdéseket vet fel, inkább a (szöveg)test-építés architektúrájának részeként a nyelvben, a nyelv által létezés terében egymásba folyó szexus/textus relációit.

A *Papírváros* első részének egyik központi, a cselekményt is továbbmozdító része, éppen a rés, az (ajtó)nyílás beszűkülésével párhuzamosan, az önmagába zárttság és testhez kötöttség visszafordíthatatlan fellazításához kapcsolódik. A lakásából kizárt, a hőségben a küszöbön vizionáló férfinak nem csak a tudatában folynak egymásba az események, mely állapotváltozás éppen a „nyelvhasználat” mentén felvetődő névadási és önmeghatározási kísérlethez társul: „hagytam, hogy a kutya tovább nyalja a talpamat, mind hevesebben és egyre nagyobb hozzáértéssel, Christine, csúszott ki a számból és verődött a köhöz az egyetlen szó, amit ebben az állapotban kimondhattam [...] nem bírtam tovább, elengedtem magamat, magamtól a testemet, mely bő áradással szabadult meg azonnal fölösleges terhétől”. (I. 127)

E szövegrész a nő és az állat, illetve az ejakuláció és vizezés közös szervi alapon való egymásba játszatasával egyben a metafora retorikai alapelvét, a hasonlóságon alapuló áttételt is tematizálja, miközben az emlékezés narratív kategóriáját (felidézés, megidézés) az intertextuális egyik módozatként a szövegalakítás aktusává emeli. Az eset felvezetésében reflektált primer létmetafora (csapkodó úszással fennmaradás = élet) helyét a szubjektum fokozatos fellazulásának, cseppenkénti fluiditásának hatására a metaforikusság szövegszervező eljárásai, a lezáratlanság veszi át. (II. 267)

„A megismerés tárgya és *médiuma* – Alexa Károly szavaival – egyszerre és egy időben a *zsigeri világ*, a test legkülönbözőbb termékei, ahol és ame-

lyekben a létezés és pusztulás elkülöníthetetlen, a test mint alvilág, *hasonlat és megnyilvánulás*”.²¹

A szexus széles skáláját a testiség kiterjedt vizuális és szaglási ingerkésztetésén keresztül a hús legkülönbözőbb megnyilvánulásaival váltogató szöveg brutalitása és obszcén retorikája mentén a nemiség szemiotikájára, a szexualizált hatalomgyakorlás ideológiai összetevőire is ráirányítja a figyelmet. A nemiség identitásképző alaptapasztalatai, a testi közvetítettség permanens regénybeli megnyilvánulásai leginkább a szex szemiotikája mentén olvashatók. „Az emberi szellem testiségének, testhez kötött mivoltának felfedezése kérdőre vonja a testet, jelként kezeli, a szellem jeleként. Az erotika a test szellemi értelmezése, a szellem felfedezése a testben” – fogalmaz Király Jenő az erotika hermeneutikájáról szólva.²²

Fekete J. József szavaival a „származó szeretkezések, elemi baszások, futó numerák, egészségügyi kúrák, precízen előkészített koituszok, impotens hágási kísérletek leírásában”²³ a változatos listázhatóságon túl, az ezek háttérben egyaránt meghúzódo problematika variációiként meghatározóak, hisz minden esetben hús hatol húsba, szövegtest a szövegtestbe. A szexus mint a testi megnyilvánulások értelmezést igénylő tárháza, a (szex)nyelvi kifejezések jelen-valósága (I. 47) a textus jellemzőivel ruházódik fel; és a testgyakorlat is az írás aktusának mintáit követi: „letérdelt элем, kigombolta a sliccemet, kibontott az alsónadrágomból, és erőszakosan, idegesen és elkeseredetten nekem látott, keretes elbeszélés, jutott eszembe, stílusa azért van” (I. 58.).

Az átélés, megtapasztalás kínjai és lehetőségei nyomán, ezek helyébe lépve a megfogalmazás, a kimondás felvállalása kerül, az írás gyötrelme pedig az olvasás örömeivel párosul, mely Roland Barthes szavaival „bizonyos törésekből (...) származik: össze nem illő kódok lépnek kapcsolatba egymással [...] pornografikus üzenetek simulnak bele oly tiszta mondatokba, melyeket nyelvtani példamondatoknak is tarthatnánk”.²⁴

A *Papírváros* első kötetében az ideológiai apparátust, a hatalomgyakorlás nemileg kódolt módozatait megtestesítő rendőr szövegrészeit az odesszai nyaralás elbeszélésének szex-szcénáival váltogató regénytechnikai eljárás e kettő egymásra vetülésével eredményezi az olvasás fent említett örömét. Például a saját ürülékében és vérében megmártózó, WC-ben összevert férfi tortúrája az elbeszélés procedúrájaként a „napon felejtett férfi” történetén keresztül az „ének a napon felejtett hintalóért” című alapvers ironikus értel-

²¹ Alexa Károly: „... a nyelv nevű léghajó szálnalmas nehezeke”. Zalán Tibor: *Papírváros (egy lassúdag regény, egy – kimerülve). Kortárs*, 1998. 12., 88–100. I. Kiemelés tőlem. B. S.)

²² Király Jenő: *Frivol múzsa (A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája) II. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1993, 797. l.*

²³ Fekete J. József: „Ügyesen szétgondolt olvasat”. Zalán Tibor: *Papírváros II. (Eltévedve). Új Forrás*, 2003. 5.

²⁴ Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Osiris. Bp., 1996, 77. l.

mezését, epikai megszövegezését adja („...ezek nem fognak velem kukoricázni, humorérzékük annyi se, mint egy napon felejtett hintalónak” – I. 194). A regénybe és az említett hosszúversbe egyaránt bekerülő életrajzi momentumok (Béke-tanszék), személyes adatok (kubikus apa, öngyilkos nagyanya) igazságértékük, valóságra vonatkoztatottságuk helyett az életmű különböző darabjai között mozgó szövegelemként értelmezhetőek.

Charles Bukowski hasonló tematikájú és radikalitású életművének az egyik meghatározó jellemzője éppen az életrajziság és az irodalmiság hagyományos viszonyának átértelmezése, mely problematika a *Mr. Pornowsky* című Zalán-darab témaválasztásán keresztül is kapcsolódik az életműhöz. Charles Bukowski (ön)figuráinak állandó törekvése a szexus létrehozására egy olyan biztos alap, mely a létezés elengedhetetlen feltételeként mégis narratív mozzanatok során járul hozzá szövegei rétegzett, filozófiai és mitológiatörténeti értelmezhetőségéhez. A „szarkupacra emlékeztető” költemények szókupac jellegét pedig éppen a testiség folyamatos prezentációja hozza létre. A *Fénykorlátozás* szómontázsai, a testlikőr, testlekvár, testgubanc stb. a *Papírváros* regényfolyásában ekként találkoznak „az ürülék, szóürülék, ürülékszó” (II. 93) hulladék-anyagaival, kölcsönösen átítatva egymást. „[S]zavakat látott maga előtt, magában és párálló női testet a szavakon [...] szavakat a párálló női testen, ráírva, ráterítve, tetovált vagy lettraset betűkkel összemocskolt test, testkupac, szókupac, szótestkupac, szemérmetlenül kitárlukozva” (II. 264).

A *Papírvárosban* a tematizált pusztulásmítosz és önfelszámoló stratégiái szövegszinten éppen a regény széttartó, a prózai szövetbe idegen test, vadhús formájában belenövő metaforikus jellegük által biztosítják „a heterogenitás fenntartását, miközben el is bizonytalanítják a metonimikusan zárt epikai tényezők, centrumok stabilitását” – fogalmaz H. Nagy Péter.²⁵

A vallomásosság és magánmitológia helyén a testhatárok felismerésének, megtapasztalásának morális és egzisztenciális tragikuma mellé az elbeszéltség, a nyelvi megragadhatóság ironikusan kezelt vállalkozása kerül: „forgattam a felöklendezett szavakat megdagadt nyelvemen”. (I. 112)

A Zalán-szövegekben elbeszélte események, történések minduntalan a szövegalakítás metaforáivá, saját ironikusan kifordított nyelvi produktumává válnak. A gyermekmóka gyanánt elővezetett pióca-kifordítás játékos csínje, az élveboncolás a testhatárok áthágásának jegyében, a „kívülre kerül, ami bent van” törekvés nyomán a szövegtestben vérző sebként gyűrűdzik tovább. (II. 92)

A papírváros(ok) literális díszletfalait az obszcenitás és trágárság különböző megnyilvánulásai, a pecsétek, kilövellések, öklendezések megannyi nyelvi lenyomataként a saját és magyar irodalom folyamatos jelenléte színesíti. A *Szabad ötletek jegyzéke* obszcén, nyers, szókimondó szöveg-

²⁵ H. Nagy Péter: I. m., 157. l.

tartományának, a Hajnóczy Péter prózájában az alkoholizmuson túlmutató önpusztítás testroncsoló mechanizmusainak és a szexualitás húsbavágó tapasztalatainak továbbépülése adja a Zalán-regény szövegterét. Nem utolsó sorban pedig a költő-barát, Sziveri János lírai testtér- és vérképének mérnöki pontosságú rendje idézhető, melynek test(tér)képét Virág Zoltán rajzolta meg egyhelyütt.²⁶

A literarchitektúra kiterjedt eljárásai során, többek között Konrád György *Városalapítójának* tér-forma-metaforikája mentén a mai próza a legkülönbözőbb testtájakat érintve mindvégig „a húsáról / beszél. [...] A húsáról / a beszélnek”²⁷.

BODY LANDSCAPE – THE BORDERLAND OF THE METAPHORICAL SHORT STORY

(The prose of Péter Hajnóczy, Pál Závada and Tibor Zalán)

The study examines the prose poetic characteristics of metaphoricity and metaphoric organization in the prose works of Péter Hajnóczy, Pál Závada and Tibor Zalán. Considering the narrative technical and narratological relations and textual realizations of metaphoricity in the narrative texts, the study shows the possibilities of metaphoric interpretations or tropological readings of several contemporary, poetically differing texts.

Keywords: prose poetics, metaphoricity, tropological reading, Péter Hajnóczy, Pál Závada and Tibor Zalán

²⁶ Virág Zoltán: *Test(tér)kép* (Sziveri János költészetéről). *Korunk*, 1997. 9., 79–88. l.

²⁷ Zalán Tibor: Zene. *Lassú halált játszik*. Ister, Bp., 2000, 32. l.

KOVÁCS RÁCZ ELEONÓRA

ÉRZÉS- ÉS BENYOMÁS-IZOTÓPIA

(*Garaczi László: Metaxa*)

Isotopy of Feeling and Impression

(*László Garaczi: Metaxa*)

A tanulmány Garaczi László *Metaxa* című regényét tekinti át a leíró szövegtenk szövegszemantikai és szöveggrammatikai eszköztárával. A tanulmány célja a regényen végighúzóó izotópok vizsgálata.

Kulcsszavak: izotópia, szövegszemantika, szöveggrammatika, benyomás, érzelm, kódváltás

1. Bevezetés

E tanulmány Garaczi szövegének egy lehetséges izotópiáját vizsgálja leíró szövegteni szempontból. Az „izotópia a közös tartalmi jegyek alapján megteremtőó olyan szemantikai viszony, amely a jelentésbeli egységet, egyértelműséget eredményező nyelvi elemismétlésszel keletkezik” (SZIKSZAINÉ 2004; 171). Az izotópsíkot az azonos lexikai mezőbe tartozó főnevek alakítják ki.

Az érzelm- és benyomás-láncolat azért nem értelmezhető mezőössze-függésként, mert ebben az esetben azonos jelentéssosztályba tartozó szavak mellé-, alá- vagy fölérendelő viszonyaival állnánk szemben. Ehelyett az elbeszélői tudat öngyógyító stratégiáját kísérhetjük végig a globális kohézió szintjén, amely a tudat pillanatképeit „fényképezi” benyomások és érzelmek felgöngyölítése érdekében.

Az izotópláncok az elbeszélő nézőpontja alapján épülnek fel eltérő, egymáshoz viszonyítva meghatározatlan időbeli sorrendben. Az elbeszélői tudatfolyam változásai a szövegtenban a tudatosság szubjektumaként nevezett nézőpontot alakítják ki, melyben az elbeszélő egyaránt felelős a megnyilatkozás tartalmáért és formájáért. A narrátori leírások és elbeszélések egyfajta nyelvi interakciót teremtenek, melyben az elbeszélő nézőpont értelmezi a szövegvilág tér- és időviszonyait.

Az izotópsík grammatikai jellemzői is fontos szerepet kapnak jelen tanulmányban, mivel nyelvileg ezek szervezik egésszé a szöveget. Ezen okból kifolyólag egy-egy izotóp szemantikai ismérvei mellett grammatikai megközelítést is kap.

2.1. Marina és Gigi

A „történet” az egyes szám első személyű elbeszélő jelen- és múltbéli benyomásaival veszi kezdetét. Az én személyes névmást igei személyragok helyettesítik, míg a többi szereplő neve kis kezdőbetűvel kezdődik, valamint ő vagy ők E/3. személyű anafora és katafora jelenik meg, mivel az elbeszélő szerint a tulajdonnevek nem fontosak, az „élet alapvető kérdései” máshol csoportosulnak: „a név látszat, a nagyok nem nagyok, a szabók nem szabók, nevünket mindennap újból ki kell találni, a legveszélyesebb, a leghalálosabb belezilálódni egy névbe, a név törött játék, az élet kimeríthetetlen gazdagsága helyett megkövesedett rögeszmékhez szegődsz...” (GARACZI 2006; 13). S mindehhez hozzáteszi az elbeszélő egy következő fejezetben: „az emberek egyformák..., olyanok, mint a szúnyogok, múlt nincs, a jövő kihalt, a jelen kusza...” (i. m., 32) S valóban. A történet a jelen, a múlt, s ritkán a jövő felé irányul. A jelen kusza érzések kavalkádja. Jelen idejű igei történés („megborzongok”) a Marina iránt érzett *szerелеm*, mely éppoly zavaros és kusza, mint a jelen. A lány iránti érzéseket elvont főnevek jelölik: dimenziók, mélységek, örök, közhelyek, udvariasságok, klisék, formulák, hulladékszavak, szókérgek, szóárnyékok, szóhamu, csönd lebeg Marina körül. Mindez a későbbiek folyamán is megfigyelhető. Marina elbeszélő iránti közönyét múlt idejű cselevő igeik szemléltetik: „marina átnézett rajtam, talán a nevemet sem tudta, unta kísértetszerű létezésem, egy kisklapec voltam az öccse haverjai közül, mással volt elfoglalva,” (11). Maga az elbeszélő újra elvont főneveket tartalmazó metaforaként jelenik meg, hogy a lány *közönyét* hangsúlyozza: „homályos ködpamacs vagyok neki, jelentés nélküli, üres jel...” (11). Múlt idejű létigét tartalmazó összetett állítmányok (göcsörtösek és formátlanok voltak, hosszabb volt), valamint múlt idejű feltételes módú igei alakok (kötöttek volna, levágtak volna) vezetik be Marina iszonyát az-za a fiúval szemben, akinek formátlan lábujjai undort, iszonyt keltenek a lányban. A kihallgatott telefonbeszélgetés után az elbeszélő maga is attól fél, hogy Marina csúnyának látja a lábát. A lábra utaló rész-egész összefüggésű szinekdochék újra elvont főnevek formájában jelentkeznek: „csontszerkezet, nyúlványok, bőrtakaró, csupa rideg funkcionalitás...” (12). Múlt idejű igeik cselekvései szemléltetik a Zsoltéknál történt tüzesetet is, s az elbeszélőben ennek kapcsán kialakult borzalom- és iszonyérzet újfent elvont főnév: „lánglidérc garázdálkodott a lakásukban” (14). Múlt idejű cselekvő igealak (folytattak) utal a tüzeset okait kutató jelenetre is, melyben a kétely érzését keltve

minőségjelzős elvont főnevek sorakoznak: „elektromos kisülés, magas rezgésszámú rádióhullám, a falakban összegyűlő, öngyulladó gázok” (14).

Amerikában Gigi irányában a *közöny* és általa a feledés létélménye bontakozik ki az elbeszélő tudatában. A Marinával való kapcsolatot pedig a *borzalom*, a *hév* múlt ideje hatja át, majd pedig feltételes módú, jelen idejű igealakok sejtetik a kapcsolat végét. Mint minden életérzést, a Marinához fűződő viszonyt is természeti erők által áthatott leírás jelöli: „marina olyan volt, mint egy járvány, ami napok alatt átalakítja egy ország demográfiáját, vagy árvíz, ami órák alatt átalakítja egy ország földrajzát” (65). Az ami és az amely vonatkozó névmások közötti helytelen különbségtéves úgyszintén élőnyelvi jellemző. Gyakran keveredik a kettő használata. Az ami vonatkozó névmás az előzőekben meg nem nevezett dologra utal, szemben az amely főnévi mutató névmással, mely már megnevezett dologra vonatkoztatható.

Azt hihetnénk, hogy a Marinához fűződő viszony megdöbbenéssel fejeződik be, melyet E/2. személyű narrátori felszólítások zárnak le: „ne fagyj le, ne válj jéggé, magad alá csöpgő jégszoborrá, csak a bőröd felszínéig engedd a hirt, és ne képzeld el, hogy visszajön” – figyelmezteti önmagát az elbeszélő (97). A lefagy és a jéggé válik kifejezések a szleng elemei, élőnyelvi diskurzust elevenítenek meg. A történet végén a lelkiismeret-furdalás *örületbe* csap át.

A Marinával való tánc közben, az estély végén a részegség ellentétes érzéseket kelt az elbeszélőben, elemeire bontja és párhuzamba állítja a fizikai és pszichikai állapot fázisait. Miközben a narrátor Marinával táncol, szólást iktat az elbeszélésbe: „összehordok hetet-havat, hogy lássam mosolyát” – mondja (28).

Az elbeszélő *döbbenetet* tapasztal, amikor kiderül, Gigi másállapotos, és örökbe akarja adni születendő gyermekét. Mindehhez Gigi szemrehányása is társul, hogy ti. Félix, azaz az elbeszélő megcsalta őt. Szégyenében Félix legszívesebben földbe dugná a fejét.

A Gigihez fűződő érzések végül *lelkiismeret-furdalásba* csapnak át az elbeszélőben, úgy érzi, megcsalta őt. Az igazság az, hogy mialatt az elbeszélő Amerikában járt, Gigi elköltözött tőle, és levélben közölte a szakítás tényét. Azonban a narrátor már akkor is könnyen viseltetett Gigivel szemben, mielőtt elutazott volna Amerikába. Könnyen és unalommal szemlélte Gigit. Kapcsolatuk megromlásáért tehát ő a felelős. Az E/2. személyű elbeszélői előadásmód jelen idejű párbeszéd Gigi és a narrátor között, mely zaklatott kérdéseivel és válaszaival élőnyelvi kommunikáció, ahogyan ezt már az előzőekben is láthattuk. Gigi mindeközben E/3. személyben beszél önmagáról, és ugyanúgy nevén nevezi magát, mint a gyermekek, amikor beszélni tanulnak. Az ifjúsági nyelv és a szleng mellett újabb nyelvi réteg jelenik meg, a gyermeknyelv elemeit pillanthatjuk meg. Ez utóbbiak szoros kapcsolatban állnak véleményem szerint azokkal a hangutánzó szavakkal, melyeket a sző-

veg más részeiben találunk. Hamburgban az elbeszélő értelem és cél nélkül *szöszmötöl*, miközben a *cicát* hívja *doromb*, *doromb* hívószóval.

2.2. Döntéelmélet és közöny

Egy további állomás az érzések izotópiája mentén a *ki vagy?* kérdés, mely jelen idejű beszámoló az emberi önismeretről, fölérendelt fogalom az érzések és benyomások izotópláncában, mivel ez utóbbiak az elbeszélői én önmegismerésének állomásai. Az elvont főnevek (döntéelmélet, kényszerek, determináció, szokáskód, érdek, józan ész, ellentét, váratlan, meglepő) mellé ezúttal főnévi igenév is társul. A főnévi igenevek mellett tárgyesetű elvont főnév áll: „a józan észnek ellentmondó döntéseket hozni..., a meglepőt akarni, például szándékosan elveszteni egy sakkpartit, vagy kényszeríteni magunkat, hogy beleszeressünk egy lányba..., fesztelenül társalogni egy ismerőssel..., új szempontok bevezetésével iktatni ki a becsontosodott reflexeket, szeszélyes és totális művészi tudat irányítása alá vonni a léteezést” (15). A főnévi igenevek részben egyfajta kényszercselekvést sugallnak az elbeszélő gondolatmenetében, részben pedig felszólítást tartalmaznak, melyet még inkább kifejezésre juttat a továbbiakban megjelenő ragozott forma: „fel kell adnunk megtervezett életünket...” (15). A főnévi igenevek igei tulajdonságuk révén a konkrét cselekvés lehetőségét teremtik meg a „döntéelméletben”. Cselekvésre utalnak továbbá a cselekvő igékből keletkezett -ás, -és képzős főnevek (önmagunk megérlelése, determináció feltörésétől). Az egész „döntéelmélet” bonyolultságát jelzik továbbá az egyik gondolategységből a másikba áthajló birtokos jelzős szerkezetek: „igazi önmagunknak megérlelése a kényszerek, a determináció feltörésétől, felfüggesztésétől függ...” (14). Nehéz eldönteni, hogy a kényszerek és a determináció mellérendelő viszonyban álló birtokos szerkezetek-e, miközben alárendelt, bővítményi funkcióban szerepelnek a feltörésétől igéből eredő, állítmányi bővítmény alatt.

A döntéelmélet kapcsán az elbeszélői én *közönye* jelen idejű történetét kifejező, T/I. személyű ige és tárgyesetben álló elvont főnév kapcsolata, melyet minőségjelző előz meg. „fagyos közönyt érzünk” – mondja az elbeszélő (15). Garaczi többször alkalmaz jelzős szerkezeteket az elvont főnevek tartalmi nyomatékosításánál, mint ahogyan a főnévi igenevek is felszólítást tartalmaznak az elbeszélői én látószögén keresztül.

A döntések következménye a rendőrségi fogda, ahol a bezártság érzését paronimák (ellentétes fogalmak) fejtik ki elvont főnévként: szabadság és kommunizmus példázza a dolgokban benne rejlő önnön ellentétüket.

A döntéelmélet egy másik benyomást kifejtő állomása az *életidegenség*, amely ezúttal nem múlt idejű történésként jelentkezik, hanem jelen idejű függő beszéd formájában hangzik el Zsolt szájából. Mindeközben mind Zsolt,

mind pedig az elbeszélő háttértudással rendelkezik, mely a forradalmak és a kommunizmus eszméjét egyaránt magában foglalja.

A doktornővel való találkozás a rendelőben *megnyugvást* sejtet, melyet jelen idejű, cselekvést kifejtő igei, valamint névszói állítmányok és konkrét főnevek jelölnek: „hersegve türemkedik be a park zöldje a rendelőbe, a fák gyapjúburája alá meleg bújik, az ágon veréb” (16). A doktornő és az elbeszélő higgadt dialógusát töredezett szövegépítés jelzi, mely részben a doktornő kérdései, részben pedig az elbeszélő válasza alapján épül fel, miközben a szöveg közli a narrátor reflexióit a doktornővel szemben. Párbeszéd, leírás, elbeszélés egyaránt keveredik. Az egyes közlés egységek más-más valóságvonatkozásúak. Gyakoriak a pillanatfelvételhez hasonlító, alanyt és annak bővítményeit tartalmazó tagmondatok, azaz gondolat egységek, melyekkel többek között a hídról történő leugrás alkalmával találkozunk: „egyszerre lépünk át a korláton, huzalkötegek, pattogzó festék, ezüst graffitik, egy sofőr rémült tekintete, a lágmányosi híd lámpafüzerei, a hajóknak szóló táblák, jelzőfények” (17). S mindezt egyszerre cselekvés váltja fel: „ő számol, egy-két-há, elrúgom magam” (17). Az *izgalom* érzésének fokozódása és hirtelen eltűnése rajzolódik ki előttünk. Az izgalom fokozódását múlt idejű történetet kifejező igék szemléltetik, melyek a kiáradt folyótól remegő híd fogcsikorgatását, nyögését, az öngyilkossági kísérlet motívumainak elrendeződését készítik elő. Az izgalom a hídról történő elrugaskodás pillanatában szűnik meg. Megszűnését, azaz elbágyadását anafora szerepű, mutató névmási alanyt és névszói állítmányt tartalmazó kijelentés szemlélteti: „mindez mennyire fölösleges” (17). Az izgalom elmúlását mutatja az elbeszélői én jövő idejű gondolatmenete, biztos benne, hogy túl fogja élni, s a történeteket poénkodó jókedvében hangutánzó szavakkal illeti: „hecc, brahi, csíny, cukkolás, kivagyis bohémkodás” (18) hatja át Zsolt és az elbeszélő kapcsolatát. A történetet tovább olvasva, az előbbieket folyományaként találkozunk a tébolyultság állapotával és érzésével, melyet tördelt, állítmány nélküli mondatok jelenítenek meg: „a szürke, repedezett aszfalton az orvosok csillogó volvói és jaguárjai, két ablaktábla közt üszkös kráter csikkekkal, zugpöföde, üszök és korom, a lázadás füstje, a rend, a tisztaság, a gyógyulni akarás felszíne alatt megrögzöttség, az abúzusra való örök hajlandóság, a prof arcában nagy, barna, álmos szemek...” (19). Pillanatfelvételek ezek is, csakúgy, mint a leugrás előtti pillanatokéi.

A negatív életérzések és benyomások mellett az elbeszélő jelen idejű történetként beszámol a *lelki harmónia* mibenlétéről, ám mindez a gyógyintézet doktornőjének nézőpontjából jelenik meg. Grammatikailag mindezt felszólító módú, személytelen valamint többes szám első személyű, múlt idejű igei közlés jelzi: „azokat az emlékeket szabad feledésre ítélnünk, melyeket megértettünk” – mondja a doktornő (19). A felszólításban megjelenik a már említett főnévi igenév, mely a folytatásban a felkiáltás erejű *dac* érzését példázza. A dac pedig válasz az elbeszélő részéről a lelki harmónia ellenében.

A doktornő és az elbeszélő függő beszédét – bár utóbbi inkább önreflexió – az ablakból látható külső tér, azaz a táj képe is nyomatékosítja. Az ablak előtt hajladozó faágon veréb ül, ill. „csücsül”, s a hajladozó ág irányítja őt az elbeszélő tudatába azáltal, hogy hajlong alatta. A csücsül gyermeknyelvi szó egyben rétegnyelvi szó, amely ezúttal a doktornő által kifejtett lelki harmónia, az ezzel szemben álló elbeszélői dac között külön réteget képez az érzéseket irányító, külső kényszerek világában.

Az elbeszélő véleményem szerint hadat üzen a múlt történéseinek, ezúttal a folyóba ugrás pszichikai indítékainak is, ezért alkalmaz „személytelen” igei szerkezeteket. Találkozhatunk passzív igealakokkal, melyek a magyarban kevésbé elterjedtek: „a múlt be van temetve, el van felejtve, vége, a múltnak befellegzett” – hangzik az önreflexiót kifejtő belső párbeszéd.

Az emlékek, a képzelet, a valóság, a jövő, a görögök, az érzések, a szokások, a precizitás szintén elbeszélői reflexiók a múltból és a jelenről, melyeknek a külső táj ugyancsak tükörképe. Az elvont főnevek tartalmát, hangulatát az elbeszélő szokásához híven a szobába, azaz a belső térbe beszüremlyöző külső táj motívumaival teszi konkréttá. A dombok fölött lengő sárkányrepülő, az égen sebesen haladó felhők a sok kis részletben benne lévő egész képzetét keltik a narrátorban, az elvont gondolat egyedi főnevek által fogalmazódik meg. Mindez elvezet az „itt van a nyelvem hegyén érzésig” azaz a *vereség* érzéséig. Az érzés pillanatnyi felvillanását és ennek megfogalmazását jelen idejű mozzanatos igék előzik meg. A gondolatok kisiklanak, elillannak az elbeszélő tudatában, miközben Hirsch doktornő tanácsára emlékeit rendezgeti. A *vereség* érzése hangutánzó szóval kifejtett dallamot idéz fel az elbeszélőben: a tá-i-rá-pá-pám dallamát hallja.

A teraszon ülő narrátor hideg *közönyt* a környezet makacs, indulatos zajai törik meg. A gondnok durrogó fűnyírója, a borzoló pocsolya, a pocsolya mozgásának hatására cikcakká tördelt villanyvezeték hangutánzó és hangulatfestő igéi újabb állomásai az elbeszélő közönyének. A leíráshoz és a reflexióhoz ezúttal jelen idejű pillanatképek is társulnak. Aranyos Pál öregkori magánya jelen idejű történetdarab, csupán az elhalálózásukat tartalmazó kijelentés múlt idejű. Az elbeszélőt pánik fogja el a levelet söprő kertész láttán, melyet jövő idejű függő beszéd jelez, de a pánikot nyomatékosítja az egyes szám harmadik személyű személyes névmási katafora, valamint az azt követő felkiáltás, amely az élőbeszéd erejével hat: „igen, ő a kertész, úristen, hogy fogom ezt kibírni” – kiáltja a narrátor (22). A teraszon megjelenik Karcsi, rétegnyelvi jellemzőkkel: a haver és a mizújs egyaránt a tolvajnyelv szókészletéhez tartoznak, és az elbeszélő felszínes viszonyulását sejtetik.

Közönybe fullad a Gigivel való kapcsolat is, melyet a nyúlós csöndek, a műviség, a céltalanul működő gépezet, a konfliktus, a szépség, a paththelyzet és a távollét elvont főnevek jelölnek, esetenként minőségjelzős bővítménnyel.

Az estély, melyen Manyika nem ismeri fel az elbeszélőt, újabb csoportnyelvi szóhalmazt, „szólővedékeket” sorakoztat fel. A tözsdefelügyelet, az adókedvezmény, a cégbíróság a *rácsodálkozás* érzését kelti életre a narrátorban. Mindeközben az estélyt a szexi *mélabú*, a puha *akarattalanság*, a gyűrt homlokok és a szomorú kényszerűség hangulata hatja át. A minőségjelzőből és elvont főnévből álló költői képek arra utalnak, hogy az emberi érzések éppoly kuszák, mint a jelen, és ugyanolyan bonyolultak, mint a részletekben elvesző egész.

2.3. Amerika és kódváltás

A *fájdalom* és a *hiányérzet* újabb érzéskombinációk, melyeket a fogból kieső tömés idéz fel az elbeszélőben New Yorkban. A szerző igei cselekvésű megszemélyesítésbe ágyazza a hiányérzetet, s a hiányérzet egyszerre megszűnik a kieső fogtömés eredményeképpen: a tömés „eltorlaszolta a fájdalmat, elkendőzte a hiányt, ennek most vége” (50).

A világitótoronynál *magány* keríti hatalmába az elbeszélőt, melyet az óceán partjának leírása, majd pedig az édesanyával eltöltött piknikhangulat előz meg. A hiányos mondatok újságcikkek címeként hangoznak: „a víz fölött kék lábasban párák, az óceán dagadozó teste, strand napernyőkkel, ketten egymás mellett” (50). Az elbeszélő szemlélődésének pillanatképei ezek, s éppoly gyorsasággal követik egymást, mint ahogyan a valós élet benyomásai rögzülnek az individuum elméjében. Az olvasónak egyfajta háttértudással kell rendelkeznie, hogy megfejtse az üzenet nyelvi kódját az óceán, az anya, a csirkék, a kisállatkert, a napelem, a fény, a fücsomók, a víz, a magányos sziget, a dagály és a part vonatkozásában. A magány a fölérendelt fogalom, a többiek pedig annak alárendeltjei. Mindezek mellett a magány tulajdonságot jelölő jelzői minőségben is szerepel. Magányos hónapról és magányos szigetről olvashatunk.

New York *kiábrándultságot*, *életidegenséget* kelt az elbeszélőben, s ennek nyomatékosításaképpen az E/1. személyű elbeszélésmód átvált E/2. személyű narrátori közlésre, mely élőnyelvi beszédmódot sugall. A benyomásokat és érzéseket a továbbiakban is E/2. személyű elbeszélés közli. A kiábrándultság nyomában csupa elvont főnév áll: éles, ellenséges kitüremkedések, ravaszság, hízélgés, kegy, hőség, vak tűz, árnyék hatja át a New York-i életérzést. S mindezt folytatják az E/2. személyű történetet kifejező igék, azt sugallván, hogy az elbeszélő belevész a nagyvárosi létbe. Találkozunk hiányos mondattal is, mely nélkülözi a létigét, s ez újra a létnélküliséget szemlélteti: „a falon egy kép” (53), mely glóriás lazacot ábrázol. Zaklatott állapot szólal meg a főnevekben és jelzőkben egyaránt: idegesítő a klímaszörny csikorgó hangja, és a szállodai szoba levegője is ideges elektromosságot áraszt.

Az előző benyomás *rettegessé* fokozódik a szövegben, mely cselekvővé válik a narrátorral szemben: „a rettegés adrenalinot pumpál az agyadba” (54). A

házak is igei történést jelölnek: „a víz túloldalán a felszálló gőzben reszketnek a házak” (55). A rettenést fokozzák a kellemetlen szagot árasztó anyagnevek: jód, döglött hal, gumi, aceton. Mindehhez idegeket tépő hangzavar társul: „kamion jár motorral, légkalapács, acéltüskék vágják csíkra a betont, zene ütemesen bufogó hangja” (55) hallatszik, pillanatképek uralják a jelenetet. A jelen idejű igei cselekvések úgyszintén az érzés jelenlétét sejtetik.

Az elbeszélő az uniformizált, globalizált világ szellemétől rendül meg leginkább New Yorkban, s attól, hogy mindez nem működik. A hamburgert mindenki másként fogyasztja, annak ellenére, hogy a globalizáció egyformává próbálja faragni az emberiséget. A nyári hőség *lelki csömört* kelt az elbeszélőben.

Az Amerikából való kiábrándultságot jelölik az angol nyelvű párbeszédes, vendégnyelvi betétek, a különböző objektumok és az élelem angol nyelvű megnevezései. Saulius, a recepciós és az elbeszélő a következő párbeszédet folytatják: „how-are-you-thanks-fine”. Az is előfordul, hogy az angol megnevezés magyar toldalékot kap: „benézel néhány hacker site-ra” – folytatja gondolatmenetét az elbeszélő. Az angol idegen nyelvi betétek sorában találkozunk cégtáblafelirattal (manroth and son) is. Egyetlen diskurzuson belül két nyelv váltakozó használatával szembesülünk itt, mely a szociolingvisztika egyik fontos kutatási területeként kódváltást jelöl. Mindebben az az érdekes, hogy a szociolingvisztika élőnyelvi korpuszon tanulmányozza a kódváltás lehetséges típusait. Garaczi szövegében pedig mindez az irodalmi nyelv részeként jelenik meg, s ezáltal a nyelvészet új területtel bővíthet. Kétnyelvű diskurzussal állunk szemben, melynek bázisnyelve a magyar, az angol pedig vendégnyelv. A két különböző nyelvhez tartozó elemek tehát szavak és mondatok szintjén egyaránt előfordulnak, ezért bázistartó kódváltásról és bázisváltásról is beszélhetünk. A magyar nyelv szerkezeti dominanciája egyértelmű, hiszen az angol nyelvű szavak magyar nyelvű toldalékot kapnak, tehát a nyelvtani viszonyok, a bázisnyelv szekvenciái nyelvtanilag integrálódnak a magyar nyelvbe.

Amennyiben a kódváltás nyelvtani típusait is figyelembe vesszük, akkor azt tapasztaljuk, hogy angol nyelvű szó és mondat ugyancsak beépül a bázisnyelvbe. Az előbbi B típusú kódváltás, mivel a vendégnyelvi betét bázisnyelvi toldalékot kap, az utóbbi pedig V típusú, hiszen a vendégnyelvi betétek vendégnyelvi morfémákkal épülnek be a bázisnyelvbe. Mindez E/2. személyű élőnyelvi beszédmódban történik. Láthatunk még Z típusú kódváltást is, mivel az angol nyelvű alany és birtokos jelző zéró morfémával épül be a szövegbe: „a sidewalk teraszán ültök” – hangzik a szövegben (59).

Az elbeszélő hamburgi útjáról hamisított képet csempészik haza. A *félelmet és rémületet* rövid, hiányos tagmondatok szemléltetik. Pillanatképek ezek is, az elbeszélői tudat felvételei.

Az érzelm- és benyomásláncolat összefüggését Hirsch doktornő nyilatkozata magyarázza meg a történet végén. Az elmegyógyintézet doktornője

azt tanácsolja, hogy az E/3. személyű elbeszélésmód váljon a múltbéli tudatállapotok eszközévé. Félix, azaz az elbeszélő öngyógyulásról számol be, immáron E/3. személyben. Az érzem és benyomásláncolat motiválója tehát a zavarodott tudatállapot öntisztulása. Az *undorban* Félix önmagára ismer, a jelen a múlt minden mocskát és szennyét magába tömöríti, az *örökjelen megamost* minden életérzést felölel, „mintha folyamatosan vödör pillanatra-gasztóval öntenék nyakon” (112).

Végül *pánik* és *kiábrándultság* vesz erőt Félixen, amikor a rakparton öngyilkosságot kísérel meg. Ezzel kezdődik a történet, majd a történet végén magyarázatot is kapunk az öngyilkossági kísérlet indítékaira.

3. Összegzés

Az érzések és benyomások izotóplánca a külső terek leírásához kötődik, melyet vagy az elbeszélői én mutat be oly módon, hogy a közlésmód személye és száma egyes szám első, második és harmadik személye között mozog, de a többes szám első személyű elbeszélés is gyakori. A mindentudó elbeszélő folyamatosan változtatja nézőpontját, hogy a kívülálló szemével láttassa a benyomás és érzésvilág különböző állomásait.

Mintha élőbeszédet hallanánk egy rádióadásból; a pontot nélkülöző szövegegész az adott gondolategység végén az élőbeszéd emelkedő dallamát sugallja, ugyanígy a hiányos, töredezett tagmondszerkezetek is úgy hangoznak, mintha az elbeszélő élőszóban mondaná el benyomásait, tapasztalatait. Ugyanitt említendő a különböző nyelvi rétegek felsorakoztatása: ifjúsági nyelv, gyermeknyelv, szleng egyaránt keveredik az irodalmi és köznyelvvel. Amint arra utaltam is, a kódváltásos beszédmód is élőnyelvi jelenség. Ugyanígy a passzív szerkezetek alkalmazása is inkább az élőnyelvhez köthető.

A szövegtani izotópia jelen, múlt és jövő között mozog. Az izotópláncban többszöri alkalommal előforduló közöny az érzés- és benyomáslánc domináns elemévé válik, miközben jelen idejű történést kifejező igei állítások és a hangutánzó, valamint hangulatfestő igék egyaránt megjelenítik az említett életérzést. A pillanat múlékonyosságát ugyanakkor jelen idejű mozzanatos és cselekvő igék fejtik ki.

A tudati benyomások bonyolultságát elvont főnevek, birtokos- és minőségjelzős szerkezetek jelzik.

Szövegforrás

Garaczi László (2006): Metaxa. Magvető, Budapest

- LANSTYÁK István (2006): Nyelvből nyelvbe. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony
- SZIKSZAINÉ NAGY Irma (2004): Leíró magyar szövegtan. Osiris Kiadó, Budapest
- SZIKSZAINÉ NAGY Irma (2001): Szövegértés – szövegértelmezés – szövegalkotás. Osiris Kiadó, Budapest
- TOLCSVAI NAGY Gábor (2001): A magyar nyelv szövegtana. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest

ISOTOPY OF FEELING AND IMPRESSION

(László Garaczi: *Metaxa*)

The study examines the novel *Metaxa* by László Garai with the tools of descriptive textology, text semantics and text grammar. The object of this paper is to study the isotopes that run through the novel.

Keywords: isotopy, text semantics, text grammar, impressions, emotions, code-switching

VIRÁG GÁBOR

A HASONLÍTÁS ELVONT TÁRGYA

(A test és identitás problematikája Garaczi László Metaxa című regényében)

The Abstract Subject of Comparison

(Problems of the body in Garaczi's Metaxa)

Dolgozatom a test poetizálódásának módozatait kutatja Garaczi László *Metaxa* című regényében. Arra a kérdésre keresi a választ, miként (re)prezentálódik a határait veszített test a kortárs magyar irodalom egyik meghatározó szövegében. A kulturális antropológia eredményeit felhasználva kísérli meg vázolni a posztmodern identitás és a test problematikáját.

Kulcsszavak: test, identitás, a test poétikája, ipszeitás, Garaczi László, antropológia, internet

Anthony Giddens szerint minden énelbeszélés középpontjában a test áll. Garaczi László *Metaxa* című kötetére mindez hatványozottan érvényes: már a szöveg első bekezdésének tíz sorában találkozhatunk az ész, az agy, az öl, az orr, a szem testrészekkel, s maga a *test* betűsor is megjelenik a testvér szóban.

Ha ragaszkodunk Giddens tételezéséhez, s az énelbeszélő testét szeretnénk vizsgálódásunk középpontjába állítani, igen gyorsan hoppon maradunk a Garaczi-szöveg esetében: noha a szöveg énelbeszélésként indul, a szerző a beszédpozíció szövegegyeségenkénti módosításával operál: az én *te*-vé, a későbbiekben *ő*-vé, legvégül pedig *x*-szé változik.

A posztmodern próza szövegszervezési technikáit ismerve talán ezen az apróságon is könnyedén túltehetnénk magunkat, s vizsgálódásunk középpontjába a főhős testét helyezhetnénk, a szöveg végére azonban a főhős kilétében is elbizonytalanodunk: kiderül ugyanis, hogy az az identitás, akit eddig a történet főhősének hittünk – félix – tulajdonképpen nem is félix: „tudom, ki vagy, mondja karcsi, olvastam a kartonodat, zsolt, így hívnak, ugye, játszod az agyad, a haverod megfulladt, nem segítettél neki, kiúsztal, hazamentél, és most élővé akarod beszélni, élővé akarod élni, a bőrébe bújsz, hogy elnéimtsd a bűntudat démonait.”

A középpontba helyezett test tehát nem is az a test, amelyikről mi beszélünk, illetve beszélni szeretnénk, ezért végső menedékként a szöveg testét kezdenénk el boncolgatni, azonban azt kell tapasztalnunk, hogy ahogyan Félix/Zsolt történetének, a szövegnek sincs se eleje, se vége, a szöveg nem kezdődik el, és nem ér véget: a könyv teste, borítója paratextus helyett maga is részese lesz a textusnak, a sárga csíkos könyv többször is előfordul magában a szövegben is, maga is a szöveg testévé válik, így sem Félix/Zsolt, sem a szöveg testének határaiban nem lehetünk bizonyosak.

Nem jutottunk hát sehová azon kívül, hogy megállapíthatjuk: a Garaczi-szöveg problematikussága egyben a test problematikussága is, tanulmányunk szövege, mielőtt elkezdődne, darabjaira hull, test nélkül marad, szöveg helyett maradnak az üres lapok, s Garaczihoz, pontosabban a *Metaxához* hűen csak annyit mondhatunk: ÉN elrontottam, gondoltad TE, kezdje hát előlről Ő, mondta X.

Anthony Giddens szerint minden énelbeszélés középpontjában a test áll.

Testhatárok és énhatárok című könyvük bevezetőjében Csabai Márta és Erős Ferenc a globalizációs és partikularizációs nyomásra adott reakciókat vizsgálva felvetik annak kérdését, hogy hol kezdődnek és hol végződnek korunkban a test határai, milyen imágók és fantáziák alakítják a saját testről és a másik testéről alkotott reprezentációkat.

Ahogy írják: „a testtel kapcsolatos XX. századi diskurzusok eredeti célkitűzése az volt, hogy határozott test- és énképet fogalmazzanak meg, azonban próbálkozásaik azzal a paradox eredménnyel jártak, hogy tovább fragmentálták az egyébként is széttöredezett nyugati emberképet. A szakirodalmat ellepték az individuális és szociális, szexualizált, emocionális, kontrollált és szabályozatlan, egészséges és beteg, élő és a reprezentációk szintjén létező, fantáziabeli, virtuális testek.”¹

Elmondhatjuk, hogy már a premodern társadalmakban is fontos felületként funkcionált a test: a társadalmi státusz, a családi állapot, a törzsi kötődés, a kor, a nem és a vallási hovatartozás jelei is könnyen és nyilvánosan bemutathatóak voltak általa. Foucault mutat rá arra, hogy a 18. század vége felé a rendszerezett tudás napirendek, rendszerezések, osztályozások, tipológiák, nyilvántartások, névjegyzékek, osztályozások és szemelvények formájában gyarapodott. Ez a séma lehetővé tette nagy számú test kontrollját a szabályozott téren belül. A hadsereg, az iskola, a kórházak eredményes működtetése érdekében a büntetés nyers és kezdetleges módszerei – az örültekháza, a vesztőhely és a kínzókamra – átadják helyüket a börtön, az elmeógyógyintézet és az osztályterem több részletre kiterjedő fegyelmének. „Az örültség kezelésében – amint azt Bryan S. Turner *Az étrendről folyó diskurzus* című

¹ Csabai Márta–Erős Ferenc: *Testhatárok és énhatárok*. Jászóvegy Kiadó, Budapest, 2000, 13. l.

tanulmányában írja – Tuke és Pinel reformjai a láncokat a modern elmegyógyintézet szabályozott terén belül működő privát tudat belső fegyelmével váltották fel.”²

A 19. század végére az orvostudomány a test külső és belső felszíneinek vizsgálatára az eljárásoknak egy olyan eszköztárát fejlesztette ki, amelynek segítségével részletesen tárhatta fel a test külső és belső felszíneit. Azonban a leghatékonyabb képalkotó technikák, mint például a röntgen és az ultrahang, sem tudtak bizonyos titkok mibenlétére választ adni. A kopernikuszi fordulatot mindenképpen Freud nevéhez köthetjük, amikor is a feltárás képalkotó paradigmáját a *hallás, a meghallgatás* területére helyezte át. A titkok mefejtése ezáltal a narratívumok világában keresendő.

A test fogalmának változása a posztmodern korban odáig vezetett, hogy Emily Martin a test „végére” kérdez rá 1992-ben írt tanulmánya címében. Martin szerint a késő kapitalizmusban a test érzékelésének és használatának jelentős átalakulását élik meg az emberek, s ennek hatására valóban bekövetkezik bizonyos testek „halála”, ám helyükre másfajta testek lépnek, tehát csupán transzformációkról van szó: „Nem a test végét tapasztalhatjuk, hanem a testeket és az embereket megszervező sémák közül az egyiknek a letűnését és egy másiknak a fölemelkedését.”³

A testhatárok elbizonytalanodásához korunkban az is hozzájárul, hogy a test egyre plasztikusabbá, alakíthatóbbá válik, a korlátlan lehetőségek különböző identitás-pillérek megváltoztatásához járulhatnak hozzá.

E kis elméleti kitérő után a teljesség igénye nélkül mutatnék rá néhány példában arra, hogyan problematizálódna Garaczinál a test és az identitás határai.

Az Emily Martin által említett transzformáció a *Metaxa* szövegében is több helyen felidéződik: „nem született szépnek, de szép lesz, mert jól akarja érezni magát, és ezért áldozatokra is képes, nem szégyelli, meg akar változni, méghozzá úgy, hogy ő dönti el, kivé, mivé változik”, olvashatjuk, igaz, ekkor még nem tudhatjuk, hogy valójában nem félix az, aki kiúszik az áradó Dunából, hanem a barátja, aki a sok következtében ölti magára a zenész személyiségét. A szöveg újraolvasásakor döbbenünk rá arra, hogy annak a lehetőségét, hogy a hős története nem igaz, Garaczi már a történet elején sejteni engedi. A hős tehát egészében nem önmaga, helyettesít valakit, személyében is hamisítvány, a helyén áll valaminek, ami elpusztult. A többszörös hamisítottság és szerepjátszás egyszerre feltűnővé és hihetővé teszi azokat a valószerűtlen, laikus eszmefuttatásokat is, amiket az állítólagos muzsik

² Bryan S. Turner: Az étrendről folyó diskurzus = Mike Featherstone–Mike Hepworth–Bryan S. Turner: *A test. Jösszöveg* Kiadó, Budapest, 1997, 53. l.

³ Idézi Csabai Márta–Erős Ferenc: l. m., 14. l.

ad elő zenei kérdésekről. Ugyanakkor persze azt se felejtjük el, hogy karcsi is elmebeteg, a félx szemébe vágott „igazság” egy bolond képzelgése vagy hallucinációja is lehet.⁴

A bonyolult – Bodor Béla szavaival – sokszorosán egymásba skatulyázott „igaz-hamis” állításrend több szinten tematizálja a test, a testről készült kép, a test hasonmásának, a hasonlításnak, illetve a hamisításnak a problémáját. Walter Benjamin szerint mindig van valami borzongató a fénykép általi reprodukcióban, a pillanat valósága, eredetisége elvész a megsokszorozásban. A Garaczi-szövegben a határőr bizonytalansága szembesít bennünket a sokszorozás, eredetiség problematikájával: „mintha azalatt, amíg lenéz a fotóra, elfelejtené, hogy nézek ki a pult fölötti valóságban, és amíg felpillant rám, a fényképet felejtene el, egyre hektikusabban kapkodta fejét, mégse sikerült összekapcsolnia benyomásait, élő és papírarcom összevethetetlen minőségekként jelentek meg számára, hogy könnyítsek helyzetén, próbáltam tiszta erőből hasonlítani, felidéztem a valamikori fotózás pillanatát, kiüztem szívből kételyt és kedélyt, kiürítettem agyamat, hideg bádogot szorítottam arcomra, holt fényképpé szikkasztottam magam.” Garaczi a határőr szerepébe kényszerít bennünket: az elbeszélője/elbeszélői által megkonstruált narratív identitás újra és újra elbizonytalanít bennünket, a szöveg nem-lineáris olvasatokor megzavarodik rövidtávú memóriánk, amíg felidézzük az egyik megkonstruált identitást, el kell felejtenünk a másikat, egyre hektikusabban kapkodjuk fejünk mi is, mert a különböző lehetséges olvasatok összevethetetlen minőségként jelennek meg a számunkra is.

Baudrillard írja, hogy a reprodukció lényege szerint ördögi, hiszen valamiféle alapvető, fundamentális dolog megingását jelenti, azaz az identitás, az eredet és az eredeti veszélyeztetését. Talán nem véletlen, hogy a fényképjelenet után a szöveg következő bekezdésében felmerül a hamisítás tematikája, s csak a későbbi események tudatában nyer többlettértelemet az a néhány mondat, melyeket ugyan az első olvasat esetében még egyértelműen a brácsára vonatkoztatva olvasunk, a félx-zsolt hamisítást ismerve azonban lehetővé válik a továbbértelmezés is: „nem én játszom rajta, ő játszik rajtam, mindenre emlékszik, őrzi a hangokat, amiket közösen hoztunk létre.”

Az az antropológiai meggyőződés, miszerint mindannyian egyetlen fajnak a tagjai vagyunk, s mint ilyenek, képesek vagyunk arra, hogy az emberi faj fenntartásához és fejlődéséhez személyes cselekvésekkel és utódok létrehozásával járuljunk hozzá, nem érinti a *Metaxa* minden hősét. Az emberi identitás attribúciójának ugyan nem szükségszerű feltétele a specifikusan humán morfológiai és fiziológiai sajátosságokkal rendelkező emberi test megléte: a mitológiák, a vallások, a sci-fik és a fantasztikus irodalom világát benépesítő

⁴ Vö. Bodor Béla: Tömbszerű, zümmögő, dallamos.

www.litera.hu/object.5839ab40-2ac8-48c1-ac27-bf8f9606d26b.ivy

testetlen, spirituális lények, állatbőrbe bújt emberek, emberfeletti és ember alkotta lények jelzik az emberi identitás határainak szinte végtelen tágíthatóságát. A *Metaxa* tomi nevű hőse az emberi identitás határait tematizálja, az emberi identitás megszilárdulása helyett nála a juhidentitás válik bizonyossággá: „végül rájöttem, hogy én sem, hogy én is, hogy én se vagyok, izé, ember, micsoda, nem vagy ember, hát akkor mi vagy, te is tigris vagy, nem, én juh, micsoda, én egy juh vagyok (...) minden porcikámban érzem, a testem idegen tőlem, rossz hüvelybe ültették a lelkemet, hiába beszélek, gondolkodom, hiába élek társadalomban, más vagyok, embertestem van, de juhlelkem, juhtudatom, a kettő nem passzol, és ennek a felismerésnek, ennek a bizonyosságnak az idők során komoly következményei lettek.”

Bodor Béla beszél arról, hogy Garaczi látszólag hányaveti szövegelése mögött a feltételezhetőnél koherensebb bölcséleti átgondoltság áll, hogy „ezeket a szövegeket filozófiai (és ehhez kapcsolódóan bölcséleti-lélektani, freudi, jungi) kérdésháló szövi át.”⁵ A Garaczi-szövegek filozófiáját Erdély Miklós és Pilinszky gondolkodásával rokonítja. Pilinszky írja: „Gyermek-kori emlék, amikor a folyóparton kavicsot kerestünk, s ezer és ezer közül kiválasztottunk egyet. Mit is kerestünk a gyermekkor mitologikus partjain? Nyilván nem egy kavicsot, hanem a *mi* kavicsunkat, valódi nevünket, azonosságunkat, identitásunkat – amit azóta is keresünk, minden valódi érzelmünkben és gondolatunkban.”⁶

A test azzal, hogy nevet kap, részévé válik a szimbolikus univerzumnak, az élettörténet része lesz. A név mint az identitásképződés, a szimbolikus univerzumban elfoglalt hely kijelölésének eszköze többször is problémaként jelenik meg a *Metaxában*: Hirsch doktornő utasítása nyomán lesz a főhős neve Félix, a zsolt nevű hős pedig mindig kitalált neveken mutatkozik be az idegeneknek. Mindezzel Garaczi relativizálja a név identitásképző szerepét, elbizonytalanítja a kijelölés helyét a narratívában, így gyakran összekeverődnek a nevekhez kapcsolható történetek, szerepek is.

A személyes identitás a test anatómiai és fiziológiai evolúciója, az egyéni tudat fejlődése, a társadalmi szerveződés individualizált formáinak kialakulása az a folyamat, amelyben az egyén a változó környezetet tipikus tárgyak és minőségek világaként, a helyzetek egymásra következését pedig tipikus események történeteként képes felfogni. Tengelyi László szavaival: „*önmagunk* maradhatunk anélkül is, hogy *ugyanazok* (idem-identitás) maradnánk, mint akik voltunk; az *önazonosság* (*ipseité*) nem kívánja meg, nem igényli, hogy lényünknek legyen valamiféle magva, amely minden változás közepette megőrződik; nem vonásaink állandósága, jellemünk szilárdsága, és nem is meggyőződéseink változatlansága teszi, hogy *önmagunk* maradunk, hanem

⁵ Vö. Bodor Béla: I. m.

⁶ Pilinszky János: A Notre-Dame hátában = P. J.: Szög és olaj. Vigilia, Budapest. 1982, 295. l.

hogy minden átalakulás, amelyen életünk során keresztülmegyünk, egyetlen egységes történet keretei között elbeszélhető. Ezt jelenti az a kijelentés, hogy az *ipseitás* nem más, mint *narratív identitás*.⁷

Egy erőltetett szójátékkal *ixeitas*nak nevezhetnénk a *Metaxában* megkonstruált narratív identitást. Bombitz Attila a következőképpen fejtegeti az *x* jelentését: „Az *X* a *Metaxában* többértelmű, egyrészt »fejezetkezdő« szó (és/vagy ikon); matekos kontextusban jelentése: ismeretlen; az *ÉN*, *TE*, *Ő* szerinti szövegtagolás logikájában a *MI* helyett áll; nem helyettesít, hanem maga a *MI* (vö.: *félx*-zsolt egymásba tűnése); kereszt, vagyis zárlat, zárvány; kereszteződés, vagyis egymásba folyás; a narrátor (egyik) neve pedig *félx*, vagyis fél *X* vagy félig *X*. Az *X* ikonikus elemzésének eredményei közül egyetlenegyem említek: két, egymást tükröző, egymással egy ponton összekapcsolódó forma.”⁸

A *Metaxát* olvasva nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy az eredeti szövegvariáció az internet testére íródott. A szöveg valójában hipertext. Hipertext, azaz nem lehet végigolvasni: hatványozottan interaktív próza, amely sokat bír olvasójára. Roppant gazdag és a hiányokkal mégis rafináltan eljátszó, töredékes szöveget olvasunk, így saját szövegünk is kénytelen hiányos, töredékes és befejezetlen maradni. A lineáris olvasás ellehetetlenít bármiféle jelentéskonsturálást, az egymást tükröző főhősök, az egymás testébe játszó formák, a szöveg töredezettsége folyamatosan arra kényszerít bennünket, hogy ide-oda ugrálva – stílszerűen szólva – kattintgatva újabb és újabb, a végtelenhez közelítő jelentés- és identitáskonstrukciókat gyártsunk mi magunk is.

THE ABSTRACT SUBJECT OF COMPARISON

(Problems of the body in Garaczi's Metaxa)

My paper researches into the modes of how the body becomes poeticized in *Metaxa*, a novel by László Garaczi. The study tries to find the answer to the question: How is the body that has lost its boundaries (re)presented in a significant text of contemporary Hungarian literature? Making use of the findings of cultural anthropology, it endeavours to outline the scope of the problem of the body and postmodern identity.

Keywords: body, identity, body poetics, ipseity, László Garaczi, anthropology, internet

⁷ Tengelyi László: Élettörténet és sorseseemény. Atlantisz. Budapest, 1998, 18. l.

⁸ Bombitz Attila: Nyelvi mozi. <http://www.ujkonyvpiac.hu/cikkek.asp?id=2074>

FERENC HAJNALKA

AZ ÖNMAGÁT LEKÉPEZŐ „TÖRTÉNET”

(*Darvasi László: Szerezni egy nőt. Háborús novellák*)

An Autoreflexive “Story”

(*László Darvasi: Szerezni egy nőt. Háborús novellák*)

A dolgozat röviden felvázolja a tipikusnak nevezhető Darvasi-novella jellemző jegyeit. Elemzi a *Szerezni egy nőt* című kötet egyes novelláit, kitérve a szerkezet és a narrátori magatartás sajátosságaira, a szövegek allegorikusan önreflexív megnyilvánulásaira. A kötetet egészében egy végtelenített szerkezetű regény összefüggő részeként olvassa.

Kulcsszavak: világszerűség, történetyszerűség, jelentésszóródás, a másik nyelvének megszo-
laltatása, allegorikus önreflexió

(*Egy prózaprogram*) Darvasi László prózával a kilencvenes évek elején jelentkezik. Egyike azoknak a szerzőknek, akiknek szövegei a nyolcvanas évek szövegszerű, öntükröző-történetfelszámoló prózájától eltérően a történet visszavételének útján járnak, bennük a történet azonban már nem „hagyományos”.

A történet visszavételének és ezzel együtt a világszerűségnek látszata a háttérbe szoruló önreflexiónak köszönhető. Az önreflexió háttérbe szorul, azonban az onnipotens narrátor nem tér vissza, a történetként értelmezhető egységek pedig nem a modernitás egész-illúziójából születnek, hanem a káosszal való szerkesztés jegyében.

A nem hagyományos történetmegtartás hordozója, a kilencvenes évek irodalmi köznyelve a disszeminált, megosztott, paradox nyelvi játékok tere¹, ahol a jelentés megszüntethetetlenül többértelmű és meghatározhatatlan. Ugyanúgy, mint a világ vagy az adott létsituáció, interpretálhatatlan és totalizálhatatlan.

¹ Szirák Péter: A bizonytalanság szabadsága (Szempontok az évtizedforduló prózájának értelmezéséhez). Jelenkor, 1994. 3., 136–142. l.

Annak tudatában, hogy a világ bármiféle jelentéssége az irodalom által közvetíthetetlen, a szövegformálás a jelentésképzés temporálásával, illetve elutasításával tartja fenn a szabad értésmezőket.

A kilencvenes évek világszerű, történetszerű szövegeinek jellemzői így az areferencialitás, a tárgyvesztés, a nyelv uralhatatlanságának tapasztalata, a jelentés és az értékpreferenciák viszonylagossá válása, a szöveg disszemináltsága, a jelentés szétszóródása vagy eltűnése.

Darvasi első, 1991-ben megjelenő, *Horger Antal Párisban* című verseskötetében (Holnap Kiadó, Budapest, 1991) megfogalmazza későbbi prózájára vonatkozó programnyilatkozatát. Költőszubjektuma *a cselekvő hős*, aki tisztában van az irodalom, azaz a megírás teremtő voltaival, cselekmény-eseményével. Tisztában van azzal, hogy a megírás „...nem leképezése, hanem artikulálása az emberinek, egy megfoghatatlan élmény, érzés elkülönítése, szóhoz juttatása, még pontosabban: létezésbe hozása.”² Így egyetlen szándéka a benne elkülönült élmény, érzés, az úgynevezett „másik” nyelvének megszólaltatása. A másik nyelvének való téradás, a másik nyelvének megismétlése, a teremtés-teremtődés folyamata pedig maga a folyékony történet.

A költőszubjektum azt is tudatosítja, hogy a világ végtelenül elkülönülő, változó jelentéstérben szavak által létrehozott, szavakból álló beszélgetés, szavakból szövődik meg újra és újra.

Végül, versformába tördelten meghirdeti a prózaíró nélküli próza, a másik nyelvének való téradás és ezzel együtt a mélységes személyesség programját.

(„Eleje-közepe-vége”-szerű történet-illúzió) Darvasi prózájában nem szövegkezelési, hanem emberi problémák artikulálódnak az elbeszélő-szereplők és az elbeszélt-szereplők előtt. Ilyenek például a halál, a betegség, az igazságkeresés, a bűn, az apa-fiú, anya-fiú viszony, a nemiség kérdései.

A narrátor nem szól a szövegkezelés problémáiról. Beszéde imitált, perspektívája egy *másik nyelv* megszólaltatása révén jelenik meg. Egyik helyzetben sem mindentudó. Nem áll ott a szöveg mögött jelentéstelítő végső centrumként, magatartására távolságtartó ottlét jellemző. Akár részese az eseményeknek, akár nem, elbeszélői tevékenységét nem tematizálja: nem összegez, nem kommentál, nem értelmez. Így lesz a próza – a korábban említett írói programnak megfelelően – prózaíró nélküli.

A novellák szervezőelve a redukció: a narrátor mindentudása mellett redukált bennük a tér és a szereplő személyek is. Az elbeszélt nem a közvetlen megtörténés, hanem annak érzésekben, gondolatokban, hangulatokban, közérzetben való reflektálódása. A hangsúly így az egyedül vagy az egymás mellett futó szövegekre, szövegelésekre helyeződik.

² Bókay Antal: Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 454. l.

A novellák történés-töredékei a megtörténtség ismeretében beszélődnek el, a beszéd menetét követve szabadon csapongva, körkörösén, spirálisan, a megtörténtségre utaló egyre több és több információt ismertetve, a történetek teljességét azonban fel nem tárva. Mivel az események valamely részlete, egymásutániségának miéértje, oka vagy értelme ismeretlen marad, az eseményrészletek az elhallgatások következtében nem koncentrálnak, hanem szétszóródnak, disszeminálódnak. Zárt, jelentéssel telített történetegész helyett végtelenített eseménylánc(ka)t bontakoztatnak ki.

Az emberi problémák artikulálódása és az egységesnek látszó narrátor által megteremtődő erős szövegkoherencia olyan tényezők, melyek a novellákat hasonlóvá teszik a hagyományos, eleje-közepe-vége-szerű struktúrához, azonban a történetmondás és az annak alapján rekonstruálható történet korántsem zárt, befejezett, egyértelmű, problémátlan.³ A hagyományos novellához képest a szövegeket nem kronologikus és metonimikus elbeszéléstechnika működteti. Történetegész helyett eseménysort adnak, töredékesen ismertetik az egész helyett a részleteket. Meghiúsítják a referenciális olvasást. Befejezésükben a jelölőlánc nem záródik le, nem rögzítődik a „megoldás”. Egy „történet” az elbeszélte események csupán egyféle személyes értelmezésének, ezáltal újratereztetésének, megisméltetésének folytonossága, ami nem zárja le és ki a többféle jelentésadás lehetőségét.

Annak ellenére, hogy a narrátor nem szól a szövegkezelés problémáiról és nem jelzi szövegszerűen a történet értelmezhetőségének problematikuságát, Darvasi valamennyi novellájában jelen van a meta-szint. A szövegek közvetetten, allegorikus módon önreflexívek, rámutatnak önnön töredezettségükre, értelmezésük sokféle lehetőségére.

(*Önleképezés*) A *Szerezni egy nőt* című kötet (Jelenkor Kiadó, Pécs, 2000) érdekessége, hogy benne nemcsak az egyes novellák, hanem maga a kötet is – mint „egység” – allegorikusan önreflexív, önleképező.

A novellák a megtörtétség, a hiány, a veszteség, a csonkaság groteszk élménye köré szerveződnek. Eseményeik egy-egy nő megszerzésének ürügyén bontakoznak ki, miközben utalásos módon feltárul bennük a tér: a délszláv övezet; az idő: a kilencvenes évek, valamint a „háttéreseemény”: a kilencvenes évek délszláv háborúja. Nemcsak a megjelölt, hanem a mindenkori háborúval kapcsolatos jellegzeteset, tipikusait jelenítik meg metaforizáltan, így háborús sorstörténetekként is olvashatók.

A szereplők férfiak és nők, sírásók, sírfeltárók, szabads csapatok tagjai, egy dokumentátor, egy művétagkészítő, egy magánzó kivégzőiroda alkalmazottja, egy amerikai rendező, fogadósok, prostituáltak, örültek és elme-

³ Palkó Gábor: A „Darvasi-történet” (Darvasi László: A Kleofás-képregény) = Uő.: A modernség alakzatai. Ulpius-ház Könyvkiadó, Budapest, 2004, 239–245. l.

betegek. A mindennapokba is beszivárgó háború borzalmai és az azok közé vegyülő fantasztikus események közepette az emberi élet nagy kérdéseiről, életről, halálról, tudásról, szerelemről, igazságról, őszinteségről elmélkednek, vitatkoznak. Beszédeikből történetek, legendák keletkeznek.

A novellák maguk is groteszk legendák⁴, amelyekben egymásba játszik a reális és az irreális, a tragikum és a fantasztikum, ugyanúgy, mint az alantaság és a fenségesség.

Más Darvasi-novellákhoz hasonlóan olyan világ rajzolódik ki bennük is, ahol bármi megtörténhet, és ahol nem tudni, mi történt meg valójában. A szövegek referenciapont-lehetőségeket állítanak fel, hogy azután elbizonytalanítsák azokat.

A kötet első szövege, a *Schreiber véleménye a háborúról*, idézőjeles, imitált. Keretet ad a további novelláknak. A keretet azonban újabb keretbe foglalja a Schreiber szövegét idéző.

„Magam is kaptam fölkerést nem egy helyi újságtól és a határ túloldaláról, fejteném ki a véleményemet. [...] Tartózkodom tehát attól, hogy egy háborút igazságosnak vagy szükségesnek minősítsek, mert olybá tűnhet, hogy érteni vélem a lényegét, amely lényeg azonban emberi arc, mozdulat, a testváladék alkalmi fénye, egy árokparton rothadó vagy éppen megszülető test illata nélkül kétségesnek tetszik. Történetekkel válaszoltam a sánta haditudósítónak, a többi riporternek...” (5.)

Schreibernek íróként nem az a dolga, hogy véleményezze az eseményeket.

„Mégsem tudok Nemet, sem pedig Igent mondani egy háborúra, mert az én esetemben, mivelhogy író vagyok, azt gondolom nem ez a lényeg...” (6.)

Első írásában meghirdeti programját.

„Arra gondoltam, annyi az én dolgom, hogy ne lássak ki az emberből. [...] Ama pillanatban, ahogy a háború jelzőket, minősített értelmekeket kap valamely gondolkodótól, ez a gondolkodó, legyen bár író, költő, zenész vagy színész, elveszti szem elől az embert. Mintha kihagynák a történetből magát a történetet, s csak annak magyarázatát tennék közzé, s ez ugyan nem rossz megoldás, ráadásul bölcsességet és analitikus hajlamot is igényel, de mégsem szimpatikus.” (6.)

Schreiber a „prózaíró nélküli próza” programját meghirdetve, kimondva, hogy a jelentésadás nem az ő feladata, „előszavában” minden egyes későbbi történet elbeszélőjeként tünteti fel magát, aki mások, a különböző én-elbeszélők szövegét imitálja. Az olvasó csak azért kételkedhet Schreiber narrátor-státusában, mert őt is idézi valaki.

Az *Elena Snee* című novellában azután Schreiber szövegszerűen is a fikció részévé válik, akit az amerikai filmrendező, Elena Snee arra kér, mondja

⁴ Györfly Miklós: A legenda paródiája? (Darvasi László: Szerezni egy nőt). Jelenkor, 2001. 7–8., 976–979. l.

el véleményét a háborúról. A bevezető szöveg a többi novellával együtt így önmagát az Elena Sneenek adott válaszként olvastatja. Azonban a befogadó számára marad továbbra is a kérdés: ki beszél valójában?

A novellák egy-egy nő megszerzésének sokféle útvonalát követik, így nem azonos szerkezetűek.

A *Milenka Carica-Koz* című novella a mese hármasságát követi. A *Rozália Fugger-Schmidt* című egymásba játssza szereplőit. A *Baba Franciskában* a Baba Franciska nevű nő aranyfoga megszerzésének történetébe Siposka Sipos, a bolond esete ékelődik be. Mindegyik szövegben közös a végtelenített eseménylánc, és az az immanens metabeszéd, amely finoman utal erre és az elbeszélte élmények értelmezésének viszonylagosságára.

Az *Éva Rajnák* című novella, a kötet utolsó előtti szövege, párhuzamosan a krisztusi pozíciókra törő Pópácska esetével mutatja be az elbeszélő Éva Rajnák iránt felébredő szerelmét. Baum, az említett szöveg elbeszélője, aki foglalkozása szerint dokumentátor, rájön, a megváltást hirdető Pópácska fölbukkanásának útvonala, az egyik teleptől a másikig húzható vonalak egy Miloš Vetrov nevű belgrádi, később Párizsban eltemetett festő alkotásának, a híres és titokzatos Partizán Jézusnak a vonásait mutatják. A kép '68-ban tűnt el nyomtalanul, s különlegessége abban állt, hogy ha az ember ránézett, azonosnak érezte magát Jézussal. A festmény hátterében lévő romok között fekvő holttestekről azonban nem lehetett eldönteni, hogy a haldoklók a Partizán Jézus bajtársai vagy áldozatai-e.

A „Partizán Jézus, avagy kössünk szövetséget” című festmény embléma. Tárgyának minősíthetősége, az egyértelmű jelentésadás ugyanúgy lehetetlen, mint Pópácska tevékenységének minősíthetősége. Ugyanígy a befogadó számára az imént megnevezett és a többi novella szövegének értelme sem zárható be egy egyértelmű jelentésbe.

A groteszk novellák – legfőképp az odaérthető, a Schreibert is elbeszélő narrátori hangnak köszönhetően – egy regény összefüggő részeiként is olvashatók. Párbeszédben állnak egymással, bizonyos szinten magyarázzák egymást. Néhány szereplő és helyszín több szövegben is megjelenik, ilyen például Milenka Carica alakja, az angol őrnagy, Mihail Koz őrnagy, maga Schreiber, valamint a jakulevói sírfeltárás és Dubrovnik városa.

A kötet utolsó novellája, a *Júlia Szunce*, ellentétben a többi szöveggel, nem nevezi meg mesélőjét, ezért nem válik egyértelművé, hogy benne Schreiber vagy az őt is elbeszélő narrátori hang szólal-e meg, megnevezve, metaforizálva az őt körülvevő környezetet.

„...én meg ébren voltam, négy hónapja, talán, azt hiszem. Ösztönösen csináltam mindent. És fájt az egész, de mégis jó volt. Néhány perc gyaloglásra az istállótól magaslatra letem, honnan beláttam körben a tájat, a lekopasztott erdőket, egy piszkoskék folyó kanyargó szalagját, a rétekre dobált hófoltokat, üszkös udvarházakat, láttam ezt, és elneveztem Milenka Caricának. Az

istállótól délre ház nagyságú hant sötétlett, friss, alig egy éves ásás, még nem nőtt be a fű se. Azt mondtam neki, te vagy Jakulevó. [...] És így tovább. Neveket adtam, mivel neveket vettem el, és továbbra sem aludtam.” (156.)

A *Júlia Szunce* című novella, a kötet utolsó szövege a történetek keletkezésének története, felnyitja a ciklus novellaláncszerű szerkezetét. A korábbi narrátori és szereplői metabeszédszerű kiszólásokkal együtt még inkább elbizonytalanítja az elbeszélő személyét, és lehetetlenné teszi egy egyértelmű jelentés befogadását.

A *Szerezni egy nőt* című kötet – ugyanúgy, mint az egyes novellák – végtelenített szerkezetű. A végtelenített szerkezet több szinten is allegorikus módon önmagára mutat: leképezi önmagát. Egy ilyen leképeződés például a jakulevói sírfeltárás a *Zaira Arbanaszi* és a *Baba Franciska* című novellában.

„Álltam a jakulevói föltárásnál, bámultam a mesterségesen emelt dombokat, porkupacokat, és valahogy az volt az érzésem, hogy a munkálatoknak soha nem lesz végük. Abba sem lehet hagyni, és vége sem lesz.” (*Baba Franciska*, 56.)

A Partizán Jézust ábrázoló festmény pedig nemcsak az *Éva Rajnák* című novella, hanem az egész kötet emblémájává emelhető. A kötet mint történet-, azaz folyamat-egység, a másik nyelvének való téradás folyamatának egysége, amely az elbeszélte események csupán egyféle személyes értelmezésének, ezáltal újratерemtésének, megismérlésének folytonossága. Újratерemtés, ismérlés, megmutatás, rámutatás. Befejezetlen, mert befejezhetetlen – egy folyamat része. Nem zárja le és ki a többféle jelentésadás lehetőségét, hanem tudatosítja azt.

„Bármit kérdezhettem, a legcsekélyebb zavar nélkül, készségesen válaszoltak. Legfeljebb hazudtak, persze. Hazudtak vagy képzelődtek. Vagy egyáltalán nem hazudtak, csak nem tudták az igazságot, beszéltek, hümmögtek, visszakérdeztek, mindegy is, azt hiszem, mindegy. Nő a fűszál, növekszik, mert tudja, hogy hiába ez is... Mintha ugyan nem tudnák, hogy a madár is csak szolga. Repülj csak, mert tiéd a szárnyad. De a szárnyalás nem lesz a tiéd soha.” (*Éva Rajnák*, 129.)

Irodalom

Bókay Antal: Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 454. l.

Szirák Péter: A bizonytalanság szabadsága (Szempontok az évtizedforduló prózájának értelmezéséhez). Jelenkor, 1994. 3., 136–142. l.

Palkó Gábor: A „Darvasi-történet” (Darvasi László: A Kleofás-képregény) = Uő: A modernség alakzatai. Ulpius-ház Könyvkiadó, Budapest, 2004, 239–245. l.

Györffy Miklós: A legenda paródiája? (Darvasi László: Szerezni egy nőt). Jelenkor, 2001. 7–8., 976–879. l.

AN AUTOREFLEXIVE "STORY"

(László Darvasi: *Szerezni egy nőt. Háborús novellák*)

The paper gives a brief account of the features that could be called typical of Darvasi's short stories. The author analyses some of the short stories in the volume *Szerezni egy nőt* (Getting a Woman. War short stories) by touching upon the characteristics of structure and narrative attitude, that is, the allegorically self-reflective manifestations of the texts.

Keywords: worldlikeness, storylikeness, dissemination of meaning, making the *other's* language speak, allegorical self-reflection

GEROLD LÁSZLÓ

NOVELLA ÉS DRÁMA: A HÁY-OPUS KÉT DIMENZIÓJA,

avagy „hogya a faszbba van a világ”

Short Story and Drama: Two Dimensions of Háy's Opus
or else, "what the hell's wrong with this world"

Háy János a mai magyar irodalom jelentős alkotója, aki mind próza-, mind pedig drámaíróként joggal érdemelte ki a szakma és az olvasók/nézők figyelmét, érdeklődését. Drámaíróként azzal tűnik ki, hogy szövegeit novelláiból írja, a prózában megírt témát, a leírt vidéki emberek létkérdéseit dolgozza át színpadra, s ezzel számunkra alkalom adódik a két műfaj közötti összefüggések és különbségek elemző vizsgálatára. A dolgozat szerzője ezt az összevetést igyekszik elvégezni.

Kulcsszavak: novella, dráma

„Írtam hát egy szöveget, ami, ha
akarom, dráma, ha akarom, nem.”
(Parti Nagy Lajos)

A konferenciára bejelentett eredeti cím, amint a szórólapról is kiderülhet, mostanra a kötőszó utáni, nem éppen illedelmes résszel bővült, de mentségemre szolgáljon, hogy a bővítés idézet, Háy Jánostól, akinek novelláiról és drámaírói, a köztük levő összefüggésről szeretnék beszélni *A Gézagyerek* címet viselő könyve kapcsán. Hogy a cím bővítése nem öncélú, hatásvadász ötlet, azt épp Háy szövegei, novellái és drámái igazolják, lévén, hogy pontosan erről szólnak, hadd ne ismétljem. Igaz, választhattam volna kevésbé meghökkentő alcímet, ugyancsak Háytól, például ezt: „A világ mint Zsidó Misi bácsi traktorja”, de ezt már kisajátította a kötetről a pécsi Jelenkorban író Visky András, s különben is, ha folytatom a Visky választotta idézetet, az sem sokkal szalonképesebb (VISKY 2005). A teljes idézet így hangzik: „A világ mint Zsidó Misi bácsi traktorja, ha szarabb lenne, már nem működne, az

biztos”. Pontosan erről van szó Háy könyvében. A világ szar, ahogyan Banda Lajos, *A Herner Ferike faterja* című dráma egyik munkanélküli szereplője állapítja meg, mintegy igazolván társát, Krekács Bélát, aki szerint „Kurva szar ez a világ, bazmeg, az kurva szar...”. De működik. Ha másként nem, hát úgy, hogy Banda Lajos, Krekács Béla és Herda Pityu, a szereplők névjegyzékét tartalmazó dramatis personae szerint „negyven körüli előregedett munkanélküli férfiak”, akik közmunkában árkot pucolnak, s közben a fent idézett mondat szellemében, ha nem lenne profán, azt mondanám, az élet értelméről diskurálnak. De idézhetnék Háy más szövegeiből is, *A Senákból*, *A Pityu bácsi fiából* vagy *A Gézagyerekből*, melyekben ugyanerről van szó, s melyekben ugyanúgy a peremre csúszott, pontosabban a szar élet peremére csúszott vidéki kisemberek fogalmazzák meg a maguk, nyelvileg nem éppen makulátlan módján élettapasztalaton alapuló helyzetüket, létüket.

Ha nem lenne nevetséges, akkor azt is mondhatnánk: Háy János novellái és a belőlük írt drámák – létfilozófiai alkotások. Mert azok. Csak éppen dadogva, olykor egyenesen útszéli módon megfogalmazva. Úgy, ahogyan a leírt vidék leírt emberei ezt kifejezni képesek, tudják. A maguk primitív, de őszinte módján. Át- és megélten. Mert másról valójában nincs is szó Háy János kötetében, amelyben a novellák mintegy szinopsziszai a drámáknak (erről majd később), amelyekben lényegében nem történik semmi azon kívül, hogy a szereplők elégedetlenkedve, ám beletörődve sorsukba „beszélgetődsi-”t (NÁNAY 2003) folytatnak. Annyira nem történik semmi ezekben a drámákban, hogy cselekményük, tartalmuk néhány mondatban összefoglalható, vagy még annyiban sem.

Íme:

A Senák a kádári kollektivizálás idején, 1960-ban, majd ennek lecsengése után, 1966-ban játszódik. Az első részben a párt által falura küldött agitátorok a helybéli Senákra hallgatva embertelen eszközökkel rákényszerítik a község legtekintélyesebb gazdáját, hogy lépjen be a szövetkezetbe: éjszaka husángokkal verik az ablakredőnyöket, ami teljesen kikészíti a pici gyereket és a feleséget, s az addig nyakas Rák Jani aláírja a belépést. Közösbe adja földjét, s ami még fájóbb, két szép lovát. Lovai később épp az örökké részeg Júdás Senákhoz kerülnek, aki véresre veri őket, mert állandóan régi gazdájukhoz akarnak menni, míg ő végül is részegen a lovak alá kerül, s azok igazságot szolgáltatva agyontaposzák.

A Pityu bácsi fia a hetvenes évekbeli látszatkonszolidáció idején játszódik vidéken és Pesten. Az első részben a Pestre költözött rokon látogat vidékre, s miközben a pesti „csodákról” regél (metró, buszforgalom, tömeghisztéria, panellakás stb.), tömködi táskájába a kolbászt és a szalonnát. A másodikban, a pesti rokon meséjét megtapasztalni, a vidékiek látogatnak Pestre. A harmadik részben a pesti rokon tönkrement, vidéken él, ahol a fia tragikus véget ér, miközben hősködve ugrál a szalmakazalon, felszúródik a vasvillára.

A fékeveszett kilencvenes privatizációs éveket idézi *A Gézagyerek*. Az autisztikus Gézát felveszik a kőfejtőbe, ahol a robbantásból a szalagra rakott kőáradatot kell figyelnie, így követeli meg a kőfejtő új gazdája, a „német”, s ha rendellenességet észlel, idegen anyag, netán ember kerül a szalagra, meg kell nyomnia a piros gombot, és a szalag leáll. Csakhogy soha semmi rendellenesség nem történik. A Gézagyerek feleslegesnek érzi magát, ott akarja hagyni a „munkát”. Ezt megakadályozandó az őt istápoló kőfejtők kitalálják, hogy egy áldozatul esett kóbor kutya tetemét dobják a szalagra, mintha egyikük lenne az áldozat. Géza teljesíti feladatát, megnyomja a piros gombot, de kikészül attól, hogy Lajos bácsi meghalt. Este lemegy a kocsmába, s döbbenten látja, hogy Lajos bácsi, mint mindig, minden nap munka után, jókedvűen italozik. A tréfa visszájára sült el: Gézagyerek végleg otthagyja a kőnézést, otthon ismét, mint a történet elején, megszállottan csak a kockás konyhaköveket nézi, de hiába, most sem tudja eldönteni, hogy a „fehér van-e a feketén, vagy a fekete a fehéren”.

A hozzánk legközelebbi időben játszódó negyedik szöveg, *A Herner Férike faterja* időben is, életbölcseletben is mintegy összefoglalja az előbbi hármát. Ebben még kevesebb történik. Csupán annyi, hogy három munkanélküli, miközben közmunkában, a segélyért valamit dolgozni illik, árktotor, eldiskurál erről-arról, legfőképpen az életről, ezenközben felidéződik gyerekkoruk és megidézik saját szüleiket.

Nem véletlen tehát a dolgozat elején levő dilemmázó Parti Nagy-mottó: ha akarom dráma, ha akarom, nem, mert Háy szövegeire is szinte érvényes, hogy nincs cselekményük, s drámát indukáló konfliktusuk is alig van. Ennek ellenére rendelkeznek olyan ismérvekkel, amelyek a semmi kis hétköznapi történeteket drámaivá teszik.

Valós élethelyzetekben valós szereplőkkel találkozunk, szövegei sajátos drámai dikcióval rendelkeznek, s életfilozófiának nevezhető szemléletet fejeznek ki. Szinte nincs kritikus, aki ne jelezné, hogy Háy szövegei szociodramák, „melyekben a mai magyar valóság ritkán látható sötét foltjait emeli be az irodalmi-színházi folytonosságba” (KOVÁCS 2003), mint például a novellisztikában Tar Sándor tette. Ez ellen Háy több ízben is tiltakozik, kikéri magának, mondván, hogy őt nem érdekli a „szocio mint műfaj” (HÁY 2004). Elsőnek írt drámáját, *A Gézagyereket*, amelynek szerkesztését, nyelvi effektusait és stílusát a későbbi darabok tekintetében is meghatározónak ítéli a kritika (VISKY 2005), ő nem tartja „realista darabnak”, hangsúlyozza, hogy „bölcseleti darabnak” (HÁY 2004) írta. Erre utal, hogy a négyből három szövegét sajátos megnevezéssel illeti: istendrámának nevezi őket. Vagyis: egyrészt a legmindennapibb valóság talaján áll, másrészt pedig „ezen túl tud lépni, túlemelkedik, és furcsa régiókba viszi ezt a realitást” (NÁYAY 2004). Egyszerre valós és transzcendens.

S ezt a kettősséget kizárólag a nyelvvel fejezi ki, a nyelv által valósítja meg. A kritikák kivétel nélkül elsősorban a drámák sajátos nyelvét említik, dicsérik.

A Háy-drámák, de tegyük hozzá, novellái és versei is – az utóbbiak esetében a „sajátos, érdes hang”-ra (KÁLMÁN C. 2002) vagy „roppant egyszerű dikciójú” (MARGÓCSY 2003) versbeszédre figyelmeztetnek a kritikusok – a nyelvvel hódítanak. Esterházyhoz és Parti Nagyhoz hasonlóan Háy esetében is a nyelv a domináns strukturáló tényező. Csak egészen másként. Ő nem képezi, nem csinálja a nyelvet, ő a meglevőt használja a maga puritán-ságában. Ahogyan az első Háy-bemutató, *A Gézagyerek* rendezője, Pinczés István fogalmazott egy szakmai vitán: „A torzóban maradt személyiségek torzóban maradt mondatokat is használnak” (PINCZÉS 2003). Igaz, de ugyanakkor a Háy-drámák nyelve több is az életből ismert s vett szereplők, ahogy a kritikákban olvasható, csonkolt, redukált, rontott, minimalizált nyelvénél. „[n]ála a nagyon egyszerű mondatok is különös, lebegő varázslatot árasztanak” (PERÉNYI 2003), az egymás sarkába lépő vaskosságok ellenére is költőivé stilizálódik a nyelv. Dialógusai „létfilozófiai problémák házilagosa” (STUBER 2006) megközelítései. S ez benne a sajátos, az új. Ezzel tágitja ki a dráma műfaji határait. Így lesz a szociovalóságból létfilozófiát tartalmazó istendráma. Ahogyan Visky András írja: „Háy hősei (bár, szerintem, hősokról túlzás beszélni) éppen azért, mert végletesen puritán a szóhasználatuk, éppen azért, mert a lelki szegények nyelvét használhatják, olykor, a drámák legerősebb pontjain szédületesen mélyre fúrnak a »komoly dolgok« latolgatásában”. (VISKY 2005)

Ennek illusztrálásaként álljon itt néhány replikatöredék, ahogyan *A Herner Ferike faterjából* az egyik ároktisztító, Herda Pityu, *A Gézagyerekből* Géza, illetve *A Senákból* Rák Jani medítál az élet, saját életének értelméről, bizonyítván így azt is, hogyan válik a szó tette, hogyan kap drámai funkciót:

– „De utálok én ezt az árokkaparást. Mi a fasznak csinálni. Tavasszal úgyis betömi az áradás... Akkor is utálok. A Jóskának jó, mert látja a jövőt, neki a jó, mert látja, hogy meg fog télen halni, én meg nem látok semmit, csak ezt a kibaszott lapátnyelet, azt látom, az meg nem jelent semmit, csak hogy látok. Semmit nem jelent”.

– „Mit lát mama, mit lát (rajtam)? Semmit nem lát, csak a követ néztem, ahogyan a kutyák a házat, ahogyan ők őrzik a házat, hogy ne legyen baja a Herda Pityu bácsinak meg a Banda Lajos bácsinak... Rendesen dolgozom, mindennap fölkelek, elmegyek, nézem a követ, hazajövök, lefekszem, csörög az óra, megint fölkelek, mindennap, de ha nem megyek, akkor is ott van a szalag, meg a kő, az akkor is ott van, mama... Nem volt baj, mama, nem volt. És nem lesz holnap se, mama, nem lesz holnap se, mert nem volt baj eddig se, nem volt, nem lesz... Maga nem érti, mama, nem érti. Ha nincs baj,

akkor minek vagyok ott... Hiába nyomhatom meg a piros gombot, ha nem nyomhatom meg a piros gombot, akkor hiába. Ülök, mama, ülök, és nézek, és nézem, hogy megy a szalag, azt nézem, de nem csinálok semmit, csak nézem, ahogy megy a szalag, megy reggel, meg egy óra múlva, meg később, ott megy a szalag, de én hiába vagyok ott, ha nem vagyok ott, akkor is megy, akkor is... Semmi nem történik, semmi... nem csinálok semmit...nézem, és semmit.”

– „Mindig csak aludjunk, aludjunk. Nem akarok aludni. Nem akarok mindig csak aludni meg dolgozni. Reggel fölkelni, és kimenni az istállóba, megetetni a marhákat meg a lovakat. Nem akarok mindig csak aludni meg dolgozni. Hogy utána ki a földekre vagy a lovakkal a fuvarba, aztán ebéd, és ebéd után megint csak tovább, és vacsora. Hogy megint babfőzelék van, és akkor aludni, csak aludni, hogy másnap újra ki kelljen jönni az ágyból és etetni az állatokat. Mért kell mindig csak ezt csinálni? Csak ezt... Hogy a kurva istenit, a rohadt kurva istenit, hogy milyen világ ez, hogy én olyan vagyok, mint a Senák. Az nem lehet, hogy én egyforma vagyok a Senákkal. Akkor minek vagyok én, és minek van a Senák, akkor minek van, a kurva istenit, ennyi ember? Akkor mért nemcsak egy ember van, ha úgyis egyformák vagyunk. A kurva életbe, akkor mért hívnak engem Rák Jánosnak, a Senákot meg Senáknak, akkor minek?”

A sok minek meg a sok miért arra is választ adhat, miért nevezi Háy János istendramának ezt a három művét. Mert Gézagyerek, Herda Pityu, Rák Jani meditációja mögött, mélyén az a kérdés húzódik meg: van-e isten? Nem a vallásból ismert istenképnek megfelelően, hanem olyan hatalomként, amely intézi az emberek, az egyes ember, a Gézagyerek, a Rak Jani, a Herda Pityu meg a többiek dolgát, sorsát. Ez a Háy-drámák igazi és egyetlen kérdése. Ahogy Nánay István fogalmazott egy fesztiváli vita során: Háyt az érdekli, ami „nélkül nem érdemes drámát írni, vagyis tudunk-e létezni, tudunk-e dönteni, ki az, aki dönt, van-e felettünk valaki, aki ezt meg tudja tenni, ha baj van, közbe tud-e lépni az Isten?” (NÁNAY 2004) A kérdésre, hangozzék el akárhányszor, akár abban a már idézett vulgáris formában is, „hogy a faszban van a világ”, a Háy-drámák szerint – nincs felelet. Csak remélni lehet. A „szövegekből nem az isten jelenléte, hanem épp ellenkezőleg, az »istenhiány« sugárzik”. (RADNÓTI 2005)

Végezetül állapodjunk meg néhány mondat erejéig már a címben jelzett műfaji kérdésnél: milyen összefüggés van Háy János novellái és drámái között? A kötet négy drámát és öt novellát tartalmaz, *A Senák*, *A Pityu bácsija* és *A Gézagyerek* előtt azonos című novella olvasható. *A Herner Ferike faterját* két novella előzi meg, egyik a drámával azonos című, a másik *A Papi Jóska kályhája*, amely a saját halálát előrelátó szereplő sorsával egészíti ki a történetet. A novellák cselekménye mindegyik esetben teljes mértékben azonos a drámákéval. Ennek alapján joggal tekintik ezeket azok adaptációinak,

pontosabban önadaptációknak (SZŰCS 2003). Mert azok, még ha Háy ezt tagadja is. És neki is igaza van, mert a „kettő teljesen más típusú feladatot jelent, mert más eszközök használhatók bennük”, ezért állítja, hogy a „dráma nagyon messze áll az eredeti novellától” (HÁY 2003), amely legfeljebb vázlat lehet. Egyetlen, de fölöttébb lényeges különbség a Háy-opus két műfaja között, hogy a novellák tényszerűbbek, abban az értelemben, hogy csupán a közlésre korlátozódnak, közlik a tényeket, s nélkülözik azt a nyelvi varázslatot, ami a mindennapit a transzcendensbe emeli, s ami a Háy-drámák felismerhető jellemzője, egyedi ismérve.

Jegyzetek

HÁY János: A Gézagyerek. Drámák és novellák. Palatinus, Bp., 2004.

HÁY János

– A beszélgetésből. A Gézagyerek. Ellenfény, 2003. 7.

– www.poszt.hu, 2004.

KÁLMÁN C. György

– A lányok, angyalok = K. C. Gy.: Mű- és valódi élvezetek. Jelenkor, Pécs, 2002.

KOVÁCS Dezső

– Akik jövőbe látnak. A Herner Ferike faterja. Színház, 2003. 6.

MARGÓCSY István

– Háy János: Kotródom el = M. I.: Hajóvonták találkozása. Palatinus Kiadó, Bp., 2003.

NÁNAY István

– A lecsúszottság abszurd (tragi)komédiája. A Herner Ferike faterja. Ellenfény, 2003. 7.

– www.poszt.hu, 2004.

PERÉNYI Balázs

– Az előadásról. A Gézagyerek. Ellenfény, 2003. 7.

PINCZÉS István

– A beszélgetésből. A Gézagyerek. Ellenfény, 2003. 7.

RADNÓTI Zsuzsa

– Az ősbemutató felelőssége. Kritika, 2005. 3.

STUBER Andrea

– Láda fia. A Pityu bácsi fia. Színház, 2006. 1.

SZŰCS Mónika

– Önadaptációk. Háy János drámáiról. Ellenfény, 2003. 7.

VISKY András

– A világ mint Zsidó Misi bácsi traktorja. A Gézagyerek. Jelenkor, 2005. 6.

SHORT STORY AND DRAMA: TWO DIMENSIONS OF HÁY'S OPUS

or else, "what the hell's wrong with this world"

János Háy is an outstanding author of present-day Hungarian literature; he well deserves the interest of the trade both as a prose writer and a playwright. As a playwright he is distinguished by the fact that he writes his plays from his short stories; the topic that he has already written in the form of prose – existential problems of country people – he adapts to the stage and by doing so presents the opportunity for an analysis of the relations and differences between the two literary genres. It is this comparison that the author of the study wishes to accomplish.

Keywords: short story, drama

TOLDI ÉVA

TÖRTÉNETI ÉS POÉTIKAI REFLEXIÓK METSZÉSPONTJÁN

At the Intersection of Historical and Poetical Reflections

A szerző Márton László *Testvériség* című, három részben megjelent regényét elemezve a szöveg pretextuális és intertextuális vonatkozásait vizsgálja. A regény állandó párbeszédet folytat az irodalmi hagyománnyal, de nemcsak azzal, hanem a kortárs történelmi regényekkel is, egyrészt a beszédpozíciók, másrészt a motívumazonosságok tekintetében. A múltat – sem story, sem history, sem az irodalom történetének értelmében – nem lezárult alakzatként látja, hanem olyan entitásként, amely állandó mozgásban van. A regényszintek, az idővonatkozások, a világok átjárhatóak, elveszíti jelentését „valóság” és „képzelet” ellentétének fogalma. Éppen ezért újraalkothatóak az irodalom nagy, emblematisz regénykorpuszai is, regények, sőt korszakok is továbbírhatóak, megteremthetőek. S eközben párhuzam alakul ki a „nyelvi fordulattal” jellemezhető posztmodern történetírás és a mai történelmi regény folyamatai és szövegalkotó eljárásai között is.

Kulcsszavak: történeti diskurzus, történelmi regény, műfaji kódok, pretextualitás, intertextualitás

Márton László narratopoétikai igénnyel megírt tanulmánya, a *Kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben* megjelenésének idején, 1997-ben igen nagy hatású volt. Mindenekelőtt azért, mert kortársainak történelmi regényeit a magyar regény hagyományának kérdésével szembesítette.

A szépprózában szakadék van „régí” és „nem régí” szövegek között – állította tanulmányában. „A modern értelemben vett regény úgy jelent meg a magyar irodalomban Mészáros Ignác *Kártigámjával* és Dugonics András *Etelkájával*, hogy sem külföldi mintáit nem vállalta (ellenkező esetben műfordításokként tartanánk számon az említett két művet s a rájuk következőket), sem a korabeli világirodalom – mai szemmel nézve – legjelentősebb szépprózai teljesítményeit (és a belőlük következő írói szemléletmódokat) nem közvetítette. (...) Ugyanakkor a régi magyar prózához sem kapcsolódott, annak eredményeit nem használta fel. Még csak nem is a régi magyar próza ellenében jött létre, egyszerűen nem vett róla tudomást.” A *Kártigámmal*

együttal azonnal meg is szakad a regény alakulásának folyamata, folytathatatlaná válik. A magyar próza fejlődéstörténetének tehát hiányzik „az első félideje”. „Bonyolítja a helyzetet – folytatja Márton László –, hogy a felvilágosodáskor a semmiből megalapított magyar regényt hatvan–hetven évvel később a reformkori írók, főleg Jósika Miklós és Nagy Ignác még egyszer megalapítják, megint a semmiből; de nemcsak a *Kártigámnak* és az *Etelkának* fordítottak hátat, hanem olyan szerveesebb és kifinomultabb kezdeményeknek is, mint a *Fanni hagyományai*.¹ De ugyanúgy nem vett tudomást a régi magyar prózáról sem, amelynek legjelesebb képviselői az erdélyi emlékirók voltak. Az irodalomtörténetet azonban át lehetne írni, az elbeszélői hagyomány radikális átértelmezése révén, visszamenőleg ki lehetne tölteni a regényműfaj alakulástörténetében keletkezett űrt. Nem lenne lehetetlen tartalommal megtölteni a hiányzó „első félidőt”.

Márton László *Testvériség* összefogó címmel három kötetben megjelent regénye 2001 és 2003 között évenként látott napvilágot, és olvastán nem lehet kérdéses, írói programjává tette, amit elméleti alapvetésű munkájában állított, vagyis hogy visszamenőleg meg lehetne teremteni az első félidős regényt. Nagypikai vállalkozásában arra is kísérletet tesz, hogy folytasson egy nem létező és sokak által folytathatatlanak ítélt irodalmi hagyományt. Ezt az előfeltevést, amely a regényirodalom nem létező helyének kitöltésére vonatkozik, a regény több szinten is igazolja. A szereplők osztják a szerző nézetét, amit a regény szövegszerűen is alátámaszt. Egyik hőse például, Károlyi Sándor, ugyan „nem szerette volna elolvasni Menander művét, ám annál szívesebben hozzáírt volna legalább egy rövid részletet”².

Az értelmezők mindegyike egyetért abban, hogy a *Kényszerű szabadulás*, *A mennyország három csepp vére* és *A követjárás nehézségei* nem trilógia, hanem egyetlen, három részben megjelent regény. Ennek nemcsak az az oka, hogy a három kötet cselekménye, szereplői és a történet elemei szorosan kötődnek egymáshoz. A regény kompozíciója is hozzájárul ahhoz, hogy a háromrészes regényt – bár minden része önálló alkotásként is olvasható, teljes történetet hoz létre – mégis egy műnek tartsuk. A második könyv továbbírja az elsőt, a harmadik pedig át is írja mindkettőt, úgyhogy valójában csak a „vége felől” lehet kibontani a regény jelentésrétegeit, az utolsó rész felől értelmezhető. A kötetek külön-külön is erősítik ezt a felfogást, ugyanis mindhárom a címét a benne található utolsó fejezetéről kapta. Ezenkívül belső utalások is erősítik az egybetartozást. Az első rész, a *Kényszerű szabadulás* egyik fejezetének végén olvasható: „Így tehát ennek a fejezetnek azt a címet is adhattuk volna, hogy: A követjárás nehézségei.” Összekötve ezzel az első

¹ Márton László: A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben = M. L.: *Az áhitatos embergép*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999, 238–239. l.

² Márton László: *A mennyország három csepp vére*. Jelenkor, Pécs, 2002, 39. l.

és – az akkor még meg sem jelent (el sem készült?) – harmadik részt a cím előreutalása segítségével.

A három kötetben való megjelenésre a szerző egy egyszerű magyarázatot is adott: a szerkezetből adódóan lett három kötet. „Az első kötet arról szól, hogy Károlyi Sándor, Szatmár vármegye főispánja Bécsben találkozik halottnak hitt fivérével, a második kötetben hazaviszi, a harmadik kötetben meg perbe fogja. És kész, csókolom.”³

De azonnal azt is hozzászeli: „A XIX. században gyakori dolog volt, hogy az írók nagyobb terjedelmű munkáikat több kötetben publikálták.”⁴ Ezzel azonnal utal is arra, hogy regényét minden vonatkozásban – tehát kiadásának pusztán a formáját is – irodalomtörténeti és irodalomelméleti előfeltevések határozzák meg, az irodalmi hagyomány szemléletmódja tartja mozgásban. A *Testvériség* három kötete utal például Lawrence Sterne *Tristram Shandyjére*, mely 1760 és 1767 közt kilenc kötetben jelent meg. De ha „a XVIII. századból araszolgatunk visszafelé, a barokk heroikus-gáláns regények és a középkori lovagregények forrásaihoz, akkor tisztán láthatóvá válik, hogy a szerző edíciós elképzelései mély rokonságban vannak e korok gyakorlatával. Az olykor összességében több ezer oldalt kitevő, egymást követő, éveken áthúzódó kötetek kiadása (a *Testvériség* elbeszélője említ is ezek közül egyet-kettőt; az egyik híres példa az *Amadís*, de Montalvo műve) bizonyára modellként szolgálhatott Márton Lászlónak is.”⁵

Nem véletlenül említi a kritika Daniel Defoe és Henry Fielding kortársát, Lawrence Sterne-t – másik jelentős írását egyébként *Érzelmes utazások* címmel Kazinczy Ferenc tolmácsolta a korabeli magyar közönségnek –, akinek frivol és mókás antiregényében a hősök jóformán ki sem teszik a lábukat otthonról, hobbijuk pedig az elmélkedés. A beszédpozíciók hasonlóságára mutat, ahogyan a *Tristram Shandy* narrátora szinte kézen fogja az olvasót, és úgy vezeti be regényének világába: „Egy percre ráeresztem a függönyt e jelenetre, hogy valamely dolgot emlékezetükbe idézzek olvasóimnak, mást meg hogy közöljek velük.

Megvallom, e közlendőm kissé kései a dolgok sora-rendje szerint, mert vagy százötven oldallal előbb kellett volna mondanom, ám akkor bölcs előrelátással későbbre halasztottam, hol majd inkább helyénvaló és több hasznát veszem. Előrelátónak kell lennie az írónak mindenben, hogy összefüggővé és elevenné tegye a mű egészét”⁶ – és még egy egész oldalon át ecseteli, mit miért mond el, mire végre eljutunk a közlésig. Szerb Antal írja róla: „a könyv egyharmadát már elolvastuk, amikor a hős végre megszületik. Mikor

³ Idézi Dérczy Péter. D. P.: Képzletből élethűen. *Jelenkor*, 2004. 4., 436. l.

⁴ Uo.

⁵ I. m., 437. l.

⁶ Lawrence Sterne: *Tristram Shandy*. Fordította Határ Győző. Európa Kiadó, Budapest, 1989. 156. l.

az író a könyv első felét megírta, azon elmélkedik, hogy már egy éve írja ezt a könyvet, és még mindig csak egy napot mondott el az életéből. (...) Sterne az első, akinek témája az Én, *belülnézetből*; nem az én története (...), hanem az Én tiszta létezése, valósága, az Én, amikor nem történik vele semmi.”⁷

És ne feledjük: az első kötetben, a *Kényszerű szabadulás*ban van egy rész, amely az Egy megíratlan fejezet címet viseli, s hogy a narrátor azon elmélkedik, hogyan kellene megírni a történelemnek azt a részét, amikor nem történik semmi. És valóban: a *Testvériség* három kötete azt a *folyamatot* is ábrázolja, ahogyan a regény alakul – s ebben kétségtelenül a *Tristram Shandyre* is hasonlít.

Márton László regényében az elbeszélés ideje a XVII. század vége. Behatárolható az a másfél év, amely alatt lejátszódik: a *Testvériség* cselekménye 1697. szeptember elejétől 1699 tavaszáig tart. Történeti pretextusáról annyit tudunk, hogy „az ál-Károlyi István visszatértének történetét meséli el, amit levéltári kutatások alapján először Waltherr Imre írt meg 1873-ban. A történeti anyag realitása pedig ezúttal egy később »megigazított« család históriáját jelenti”.⁸ Waltherr Imre, a szabadságharc huszárja a Károlyiak írnoka, „titoknoka” volt. Nevét *A magyar irodalom történetének*⁹ második kötete említi egyetlenegy helyen a Kiadások című apró betűs felsorolásban, amelyből kiderül, hogy a Károlyi Sándor naplójának töredéke 1703-ból és *Történelmi naplók. 1663–1719.* című munkáit tartja csupán számon az irodalomtörténet, amelyet 1875-ben, Waltherr Imre halálának évében adott ki Thaly Kálmán.

A *Testvériség* is rendkívül sok dátumot és adatot sorol. Ám amikor a valós történelmi figura, a kuruc vezér Károlyi Sándor neve mellett, akit Rákóczi generálisaként, a szatmári béke tető alá hozójaként ismerünk, a *Kényszerű szabadulás* 25. oldalán Tuszánói Sándor nevét fedezzük fel, aki a *Kártigám* című Mészáros Ignác-regény hősnőjének kedvese, egészen biztosak lehetünk benne, hogy a szereplők „elképzelt valóság” és intertextuális síkja egyazon narrációs szintre került, és Laurence Sterne és Waltherr Imre neve mellé feljegyezhetünk egy újabbat, Mészáros Ignácét, ezzel együtt pedig egy újabb intertextuális vonatkozást.

Bonyolítja a dolgot, hogy a *Kártigámot* Mészáros Ignác 1772-ben adta ki magyar nyelven, s amint az 1880-ban megjelent ötödik (!) kiadás Bevezetésében Heinrich Gusztáv elmondja, Mészáros a következő könyvet fordította le: „Der unvergleichlich schönen Türkin wundersame Lebens- und Liebes-Geschichte. Zur angenehmen Durchlesung aufgezeichnet von Menander.” És elárulja, hogy a Menander valójában álnév, mögötte D. C. Walther rejtőzik. Azóta már az irodalomtörténet kiderítette, hogy Menander, azaz David

⁷ Szerb Antal: *A világirodalom története*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1980, 371–372. l.

⁸ Schein Gábor: Az igazi bonyodalom. *Élet és Irodalom*. 2002. szeptember 20., 25. l.

⁹ *A magyar irodalom története*. II. kötet. Szerk. Klaniczay Tibor. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1964, 395. l.

Christian Walther viszont Johann Leonhard Rost 1710-ben kiadott, *Die türkische Helene* című, francia előzményekre visszatekintő „románhistoriáját” dolgozta át munkájában.

Lehet persze véletlen is Waltherr Imre és David Christian Walther nevének hangzásbeli azonossága, de ez aligha hihető, és mással nem is tudnám magyarázni, regényében végig Márton László miért emlegeti Menandert, és nem Mészáros Ignácot. Ugyanis ezzel a regény pretextuális vonatkozásai korántsem merülnek ki. Mert a *Testvériség* állandó párbeszédet folytat az irodalmi hagyománnyal, de nemcsak azzal, hanem a kortárs regényekkel is.

Balassa Péter említi, hogy a *Megbocsátás* című kisregényt a magyar irodalomban egyfajta vízvázalásztónak tekinti. Valószínűnek látszik, hogy Mészöly történeti érzékenysége, amely a víziót a sűrű atmoszférateremtéssel és a történelmi korok időbeni együtt láttatásával elegyítette, ihletője lehetett az általunk tárgyalt regényeknek. Annál is inkább, mert Mészöly prózájában ezzel párhuzamosan a történet keresésének, a történet utáni „nyomozásnak” az igénye is megjelent. Úgy látjuk azonban, hogy az *Anno* című rövid szövege viszont közvetlen előzménynek, pretextusnak tekinthető. A következőképpen kezdődik: „Nehéz elképzelnünk Budát 1698. október huszonhatodikán este kilenc óra felé (tizenkét évvel azután, hogy a törököt végre sikerült kiverni az ország fővárosából) – de azért bizonyos részletek elég jól rögzíthetők. Gondoljunk Kumria rác apácára. Ez a se szép, se csúnya teremtés egy szét-dúlt jégverem mellé kuporodik le...” Majd csakhamar a következőképpen folytatódik: „Kicsit késve, közel száz év múlva kerül rá sor, hogy a jégverem helyén a budai tanács valóban egy Szent Sebestyén-szobrot állíttat föl, az ismeretlen származású félvak kőfaragómester, Timoteus Lukács alkotását. A szobor nagy sikert arat. Az ünnepségen megjelennek a céhek veteránjai, Koll Miklós vezetésével a pesti háztulajdonosok küldöttsége, Mednyánszky Pál kancelláriai tanácsos, Gianone olasz stukkátor, a prágai Kovenné Eleonora Margit budai bába, Kreuzer Domokos osztrák Domokos-rendi megbízott, a horvát Vatula János Jakab harmincadhivatali ellenőr (...), Kovács István cigánybíró, Kartigám, kikeresztelkedett török lány és még számosan mások.”

A történetre azért hivatkozhatunk – mint egyféle lehetséges pretextusra –, mert a történelmet szintén adatok sorolásával, halmozásával teszi fikcióvá, s ezenkívül itt jelenik meg Kártigám, a szépséges fogolykisasszony is, Mészáros Ignác regényéből, elvegyülve a valóság képzelt vagy valós, történelmi vagy kitalált figuráival. Az intertextuális jelentésképződés a mészölyi próza és Márton László regénye között nyilvánvaló. De itt olvashatunk Kumria rác apácáról is, aki viszont Darvasi László regényének, *A könnyemutatványosok legendájának* a végén tűnik fel két alkalommal.¹⁰

¹⁰ Darvasinál minden bizonnyal a Kumrina (Kumria helyett) elírás lehet, ugyanis a Mészöly-mondat szó szerinti, de jelöletlen idézeteként is szerepel az 570. lapon: „gondoljunk Kumrina rác apácára”.

A pretextuális vonatkozások további szövegköziség feltárása felé irányíthatják a figyelmet. Darvasi László „nyilvánvalóan szorgalmasan olvasta a kortársak jelentéseit, és azokat – gyakran a forrás megjelölése nélkül – integrálta regényébe – olvassuk egy kritikában, amely *A könnymutatványosok legendájáról* szól. – Így például átvesz egy részt a brandenburgi felcser, Johann Dietz önéletírásából, aki Buda visszahódításakor megfigyelte, mi történt a foglyul ejtett törökökkel¹¹ – mondja Tielman Spreckelsen, a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* kritikusa. Az a Johann Dietz – akinek a nevét mellesleg Darvasi le sem írja – ugyanaz a Johann Dietz brandenburgi seb orvos, aki a Buda ostromakor elesett hullák hasát felvágva aranyak és drágakövek után kutat Márton László regényében, és aki megtalálja Menander kéziratlapjai alatt a gyermek Kártigámot, a Budavár ostrománál keresztény fogságba esett török kisasszonyt a *Testvériségben*.

Nemcsak ugyanazt a kor jeleníti meg a két regény, hanem ugyanabból a forrásból (is) dolgozott Darvasi László és Márton László – kockáztatjuk meg a feltevést. Dietz története ugyanis *A könnymutatványosok legendájában* és a *Testvériségben* egyaránt olvasható. Darvasinál az ostrom után a dragonyosok a zsidókkal gyűjtetik össze és dobáltatják a Dunába a hullákat, és véletlenül veszik észre, hogy egyikük nem harcban esett el, hanem „megfulladt a szerencsétlen, miközben egy gyöngyös nyakbavalót akart lenyelni s a gyomrában elrejtteni. A dragonyos a késével húzza ki a török gyomrából az ékszer, megmeríti a Duna vizében, s elégedetten tartja a Nap fénye felé. A zsidóknak ezentúl föl kell vágni minden egyes tetem hasát, s bele kell vizlatni a belekbe, van-e odarejtve ékszer, pénz vagy egyéb érték”.¹² Az epizód, amely Darvasinál mindössze ennyit tesz ki, Márton Lászlónál egy egész fejezetet kitölt, kerete lesz *Kényszerű szabadulás* Egy megíratlan fejezetének.

De Károlyi István megmenekülésének története is megjelenik *A könnymutatványosok legendájában*. Ramocsaházy András huszárkapitány mondja el saját történetét. A törökök „a nyakamba kötelet vetettek, ej ni, még mindig itt a nyoma, s azonmód fölkötöttek egy fára. Hanem a fa alacsony volt, az ága meghajlott, s lábujjhegyen állva sikerült kívárnom jó társaimat, kik a kötelet elvágván, életem fonálát megmentették”.¹³ Márton László *Testvériségének* utolsó lapjain pedig – a regény egyik legfontosabb motívumaként, zárójeleneteként ezt olvassuk: „Ott tartottunk, hogy Nagy Gecit felállították egy taligára, nyakába hurkot kötöttek, annak másik végét rácsomózták egy virágoktól fehérülő, előrehajló meggyfára, aztán a taligát kihúzták az elítélt alól. Igen ám, de a meggyfa hajlékony fajta, és az ága lehajlott a nagy teher

¹¹ Tielman Spreckelsen: A zsidó vért sír, a szerb tüzmézet. Örök háború: Darvasi László kiúzi a magyar faördögöt. *Frankfurter Allgemeine Zeitung. Élet és Irodalom*, 2001. november 6., 15. l.

¹² Darvasi László: *A könnymutatványosok legendája*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999. 564. l.

¹³ Darvasi László: I. m., 565–566. l.

alatt, úgyhogy az akasztott ember lábujjhegye éppen leért a földre. A német őrmester gondolkodott egy kicsit, mintha a történet jó vagy rossz befejezésén töprengene. (...) Azzal kihúzta hegyestőrét, és elvágta a kötelet.”¹⁴ Ami Darvasi Lászlónál jelzés, Márton Lászlónál anekdotává, de legalábbis hangsúlyos jelenetté válik.

A *Testvériség* három részében egyszerre három regény íródik, méghozzá nem kötetenként külön-külön, hanem egybefonódva. Az első, a Károlyi-történet a hagyományosan mindentudó és önkényes elbeszélő története, miszerint Károlyi Sándor egy levél nyomán Bécsbe utazik, hogy halottnak hitt s most ismét felbukkanó bátyjával, Istvánnal találkozzék. Sándor grófban azonban már a kezdet kezdetén felmerül a kétely, hogy bátyja valójában nem az, akinek mondja magát, ugyanis Nagy Geci néven szabadul a török fogságból, s gyaníthatóan csupán bitorolja bátyja nevét. Miután hazautaznak Szatmár megyébe, perbe fogja bátyját, hogy kiderüljön az igazság, amely számára kedvező lenne. Ami kiderülhetne, olyan bonyolult és átláthatatlanul szövevényes, hogy nyugodtan állíthatjuk: nem tudunk meg semmi bizonyosat, mert itt a történetnek vége szakad.

A Károlyi-regény a barokk gáláns regények formai kódjait használja, aszerint épül fel. Központi szerepet kap az *anagnorízis*,¹⁵ tehát az elveszettnek vagy halottnak hitt szereplő föltünése: Károlyi Sándor holtnak hitt bátyját, Istvánt kapja vissza. A barokk regény viszont egy másik regényszintről köszön vissza, de elemei ezt a történeteszálát is átjárják. Az anagnorízis a regény legvégéig aktuális marad. Bár biztosat nem tudunk meg a befejezésről, valószínűnek tűnik, hogy Károlyi István sohasem került elő, nem is támadt fel, alighanem utoljára a *Kényszerű szabadulás*nak azon a lapján láttuk utoljára, amelyen Dietz seborvos bekötözi kezét. Nagy Gergely, azaz Nagy Geci viszont – miután hivatalosan is ál-Károlyinak nyilvánították – kétszer már meghalt. Először, „amikor bányász volt, és ráomlott a hegy, és egyszer, amikor tavaly októberben vitézlő nagyságos Károlyi Pista helyett eltemették, de ő kimászott a sírból, a föld alól”. Harmadszorra – mert elárulta földesurát, Perényit a kurucoknak – a németek fölakasztották a csapszék mellett egy előrenyúló, virágzó meggyfaágra, azonban megkegyelmezték neki.

Az átöltözés, a barokk regény másik gyakori alakzata is hangsúlyos: Károlyi Sándor egyáltalán nem hasonlít arra, akinek mondják, sokkal inkább arra, akinek a nevének kiváltották. A pereskedés, amelynek során ki kellett volna derülnie az igazságnak, a tanúvallomások alapján, nem hozott más eredményt, mint azt: „nem állítom, hogy azonos a régivel, sem azt, hogy különbözik tőle”.¹⁶

¹⁴ Márton László: A követjárás nehézségei. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2003, 278–279. l.

¹⁵ Dérczy Péter is rámutat a barokk gáláns regények e formai tulajdonságára. I. m., 440. l.

¹⁶ Márton László: *A követjárás nehézségei*. I. m., 197. l.

Az álnévhasználat, a névcseré rendkívül gyakori: Károlyi Istvánt Nagy Gergely, azaz Nagy Geci néven váltják meg a rabságból, de a nevek cseréje – valakit másként hívnak, mint ami a valódi neve – még a mellékszereplők esetében is gyakori. Az anagorizis, az átöltözés és a névcseré mellé a regény algoritmusához hozzáírhatjuk a félreértést és az ellentmondást is. Íme csupán egy idézet, amely arra mutat rá, hogy a regény tobzódik az ellentmondások halmozásában, ezzel egyrészt teljesen elbizonytalanítva az elbeszélte események körvonalait. Sohasem tudjuk meg, valójában mi történt, mert az ellentétes cselekményszálak olyan gyorsasággal épülnek egymásra, hogy nehezen rekonstruálható a történet menete. Másrészt a történet ilyen jellegű hitelvesztése az iróniának és a humornak is állandó forrásává válik: „Ám ha foglalkoztatta is keüélyét és képzeletét a halál [Kollonich bíborosnak], az életre, ha tehette, legalább annyi szeretettel figyelt. Szívesen temetett, ám jóval szívesebben keresztelt. Szívesen keresztelt újszülötteket, ám jóval szívesebben felnötteket és nagyobbacska gyermekeket, akik józan ítélőképeségük birtokában, saját elhatározásukból kívántak részesülni a szentségben. Szeretnénk megnyugtatni az olvasót: ne higgye, hogy a bíboros az újrakezresztelők tévelygéseivel vagy más eretnkséggel rokonszenvezett; ő csupán azt az örömpoharat kívánta fenéig üríteni, amelyet egy-egy pogány lélek megtérítése nyújt. Pogányokért, méghozzá megtéríthető pogányokért nem kellett messzire menni történetünk idején...”¹⁷

A regénynek mindenképpen a leghangsúlyosabb része viszont annak a bizonyos első félidőnek a megteremtéséhez, Kártigám történetéhez fűződik. Az egy megíratlan fejezet című résszel a Kartigám története kezdődik, amely át- meg átszővi a továbbiakban a *Testvériség* szövegét. Tovább íródik, újabb cselekményszálakkal töltődik fel a regény, szereplői a barokk gáláns regényhagyomány szellemében testet öltenek, megelevenednek, sőt, történetüket a regény szereplői nemcsak olvassák, hanem maguk is továbbírják.

A *Testvériség*nek azonban talán a legfontosabb eleme, hogy a *Kártigám* szereplői felélednek – szó szerint is testet öltenek. Elsőként maga Kártigám bújik elő mint kislány a nagylányéletéről szóló regény lapjai alól. A seborvosnak, amikor megtalálja, eszébe is jut, hogy valami nincs rendben az időkezeléssel, paradox előidejűséggel van dolgunk, „így tehát ő lesz A Buda visszavívásakor keresztények fogságába esett KÁRTIGÁM nevű Török Kisasszony, akinek csodálatos igaz történetét MENANDER még csak ezután fogja megírni”.¹⁸ A *mennyország három csepp vérében* pedig a Menander-regény többi szereplőjével együtt olvassák saját történetüket, ahogyan azt a bíboros előrevetítette. Eszünkbe sem jut már szövegköziséget emlegetni, sokkal inkább világgköziségről van itt szó.

¹⁷ Márton László: *Kényszerű szabadulás*. I. m., 124–125. l.

¹⁸ I. m., 87. l.

A narrátort egy XIX. századi regény megírása is foglalkoztatja. Feltűnik a könyvben egy „százharminc évvel ezelőtt meg nem írt regény”¹⁹, és már a 6. oldalon feltételes módon olvashatunk egy lehetséges történet megképződéséről: „ha száz vagy százharminc évvel ezelőtt írta volna valaki ezt a történetet...” A regényben folyamatosan az utalások erre a regényre, s feltételes módon folyamatosan íródik is az a bizonyos XIX. századi regény, bűvópatakszerűen bukkan fel a regény bármely pontján. A narrátor állandóan felülírja vagy összeméri az általa elmesélt történetet a megíratlan XIX. századi regénnyel.

„Udvarolni a bajba jutott ember feleségének és kifosztani a házát: erről szólna történetünk, ha Jókai Mór kortársaként vetettük volna papírra, majd a rákövetkező igazságtételről és persze bosszúról”²⁰ – mondja egy helyen. Az anekdota „sorstragédiává mélyítése” viszont Kemény Zsigmond poétikájára utal. A mennybe lövöldözés álombeli és valós jelene, a megsértett és vérző menny toposza a móríci, virtuskodó, hétszilvafás nemes ábrázolásának paródiája. Vannak olyan értelmezők is, akik Mikszáth Kálmán anekdotikus szerkesztésmódját látják megelevenedni, s tudni vélik, hogy a Károlyi családról Mikszáth is készült regényt írni.²¹ Gárdonyira és az *Egri csillagokra* emlékeztet, amikor szintén a gyermeknek a következő kötetben előadják a mese nyelvén Buda ostromát. A narrátor nem titkolja, hogy nem kevesebbre vállalkozik, mint a magyar irodalom nagy, emblematisz szövegkorpuszáinak újraírására. „Haldokló kisfiút a magyar irodalomban senki sem tudott oly emlékezetre méltóan ábrázolni, mint Molnár Ferenc, bár Csáth Géza is tudott erről a tárgyról egyet-mást... Mi azonban a magunk részéről nem vállaljuk a gyászoló anya szerepét (...) De még inkább szeretnénk elkerülni, hogy Lacika betegágyánál Nemecek Ernő jusson az eszébe az olvasónak.”²² A *Testvériség* három kötetének éppen ez az igazi kihívása: az irodalmi szövegek újraírhatóságának próbára tétele.

Feltűnik azonban egy „huszadik század végi utas” is a *Testvériség*ben, s ez az a kontrolláló tényező, amely mintegy a negyedik regényíró mindent látó szemeként vonul végig a regényen. Szoros összefüggésben áll a történeti narratíva elméletét megalkotó Hayden White nézeteivel a valóság relativitásáról és a történetírás irodalmi jellegéről. Hayden White gondolatait szinte szó szerint reprodukálják a *Testvériség* szöveghelyei: „... a történeteket (valamint a bennük található személyeket és dolgokat) nem annyira találni, mint inkább

¹⁹ Márton László: *Kényszerű szabadulás*. I. m., 50. l.

²⁰ Márton László: *A mennyország három csepp vére*. I. m., 98. l.

²¹ Például Ágoston Zoltán is ezt állítja kritikájában: Regényes hagyományok. *Élet és Irodalom*, 2003. július 18., 25. l.

²² Márton László: *A követjárás nehézségei*. I. m., 192. l.

kitalálni sikerül”.²³ De a „nyelvi fordulattal” jellemezhető történeti narratíva központi gondolata az is, hogy „egy a valóság, ám ezerféle ruhája van”²⁴.

„Elbeszélői hatalmunknál fogva mi kapcsoljuk össze az események láncolatát”²⁵ – állítja a narrátor, egészen a mai történeti narratíva felfogásának szellemében, ezt még hangsúlyozza is a jelen idősikjének beemelésével: „Egy pillanatig azon is el kell töprengenünk: ugyan mit ér az elbeszélői hatalommal feltárt oksági összefüggés, ha sem a cselekmény bonyolításában nem vehetjük hasznát, sem a hős portréját nem rajzolhatjuk meg általa? Úgy kell tudomást vennünk észleléseink tárgyáról, ahogy a huszadik századi utas pillantja meg a látnivalókat a vonat vagy a busz ablakából: egy tört másodpercre nagyon közel kerülhet hozzájuk, de nincs módja elvegyülni közöttük.” A múltat – sem story, sem history, sem az irodalom történetének értelmében – nem lezárult folyamatként látja, hiszen a világ még nincs végigírva, minden jelensége mozgásban, folyamatban van.

A legfontosabb azonban, hogy ezek a regényszintek, ezek a világok, ezek az idővonatkozások átjárhatóak. S hogy mekkora távolságokat képes befogni a narrátor, azt a *Testvériség* egyik legszebb motívuma, a Menander-kézirat megsemmisíthetlenségének mítosza mutatja meg. Ez az alapjában véve hagyományos, logocentrikus világkép határozza meg a *Testvériséget*, amely címében és cselekményében, Károlyi Sándor és István, azaz Ézsau és Jákob történetében is a könyvek könyvére, a világról való összes tudás tárházára, minden szövegünk pretextusára, a *Bibliára* mutat.

Források

Márton László

2001 *Kényszerű szabadulás* (Testvériség I.) Jelenkor Kiadó, Pécs

Márton László

2002 *A mennyország három csepp vére* (Testvériség II.) Jelenkor Kiadó, Pécs

Márton László

2003 *A követjárás nehézségei* (Testvériség III.) Jelenkor Kiadó, Pécs

Irodalom

Ágoston Zoltán

2003 Regényes hagyományok. *Élet és Irodalom*, július 18., 25. l.

Ankersmit, Frank R.

2004 *A történelmi tapasztalat*. Typotex, Budapest

²³ Márton László: *Kényszerű szabadulás*. I. m. 188. l.

²⁴ Márton László: *A mennyország három csepp vére*. I. m. 94. l.

²⁵ Márton László: *Kényszerű szabadulás*. I. m. 64. l.

- Balassa Péter
1987 *A látvány és a szavak*. Magvető Kiadó, Budapest
- Barthes, Roland
1997 *S/Z*. Fordította Mahler Zoltán. Osiris Kiadó, Budapest
- Bényei Tamás
2003 Látási viszonyok. *Holmi*, 11., 1455–1465. l.
- Dérczy Péter
2004 Képzeletből élethűen. *Jelenkor*, 4., 435–445. l.
- Gyáni Gábor
2000 *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág Kiadó, Budapest
- Hites Sándor
2005 *A múltnak kútja*. Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből. József Attila Kör – Ulpius-ház Könyvkiadó, Budapest
- Józan Ildikó – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály, szerk.
2003 *Az elbeszélés módozatai*. Narrativa és identitás. Osiris, Budapest
- Kálmán C. György
2001 Önkéntes raboskodás (Márton László: Kényszerű szabadulás). *Jelenkor*, 12., 1310–1315. l.
- Kisantal Tamás, szerk.
2003 *Tudomány és művészet között*. L' Harmattan – Atelier, Budapest
- Márton László
1999 A kitaposott zsákutca, avagy történelem a történetekben = M. L.: *Az áhítatos embergép*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 238–239. l.
- Schein Gábor
2002 Az igazi bonyodalom. *Élet és Irodalom*, szeptember 20., 25. l.
2003 Regényes hagyományok. *Élet és Irodalom*, július 18., 25. l.
- Szegedy-Maszák Mihály
1998 *Irodalmi kánonok*. Csokonai Kiadó, Debrecen
2005 Megfordított időrend. *Alföld*, 3., 27–36. l.
- Sterne, Lawrence
1989 *Tristram Shandy*. Fordította Határ Győző. Európa Kiadó, Budapest
- Szerb Antal
1980 *A világirodalom története*. Magvető, Budapest
- Thomka Beáta
2001 *Beszél egy hang*. Elbeszélők, poétikák. Kijarat Kiadó, Budapest
2003 *Glosszárium*. Csokonai Kiadó, Debrecen
- White, Hayden
1997 *A történelem terhe*. Osiris, Budapest

AT THE INTERSECTION OF HISTORICAL AND POETICAL REFLECTIONS

Analyzing László Márton's novel *Testvériség* (*Brotherhood*), which has been published in three parts, the paper examines the pretextual and intertextual aspects of the text. The novel keeps up a continuous conversation with literary tradition, but at the same time with contemporary novels as well, partly through speech positions and partly through the identity of motives. It does not see the past – in the sense of story, history or the history of literature – as a closed down formation but as an entity that is in constant motion. The levels in the novels, the time references and the worlds are traversable; the notion of opposition between “reality” and „fiction” ceases to have any meaning. And for this reason the great emblematic corpuses of novels can be created anew; novels and even epochs can be continued; they can be created. And in this process a parallel develops between post modern historiography that can be characterized by “linguistic turn” and the processes and textual procedures of text formation in the contemporary historical novel.

Keywords: historical discourse, historical novel, genre codes, pretextuality, intertextuality

DEISSINGER ÁKOS

AZ IMPLICIT OLVASÓ ÉS IMPLICIT SZERZŐ VISZONYA EGY ELBESZÉLÉSELMÉLETI ELEMZÉS TÜKRÉBEN (RÉSZLETEK)

(Márton László: *Átkelés az üvegen*)

The Relation between the Implicit Reader and the Implicit Author as
Reflected in an Analysis based on a Narrative Theory (extracts)

(László Márton: *Átkelés az üvegen*)

Márton László *Átkelés az üvegen* című regényének kilencvenes évekbeli recepciója szerint a szöveg alapvető problémája, hogy a mű a befogadás nehézségeibe ütközik. Az olvasási aktus fenomenológiai megközelítésének szempontjából nézve a 2007-ben ismét kiadott regényben a szöveg és olvasó interakciójának lényegi kérdése újratematizálódik. A dolgozat a felmerülő problémára az iseri individuális olvasási aktus fenomenológiájának értelmében az *implicit olvasó* és *implicit szerző* viszonyának elbeszéléselemleti vizsgálatával igyekszik részletesebben megvilágítani az interakciót és annak esetleges hiányát.

Kulcsszavak: az individuális olvasási aktus fenomenológiája, elbeszéléselemlet, implicit olvasó, implicit szerző, megbízhatatlan narrátor

Az *implicit olvasó* és az *implicit szerző* viszonyának vizsgálata azért mutatkozik igen lényegesnek, mert maga a regény szövege is alapvetően egy fikcionált dialógushelyzetre épül, azaz az olvasó a narratíva által feltételezett szöveg-objektumként szerepel, és ez a fikcionált dialógus tagolja a hatalmas imaginárius szövegáradatot.

Az *implicit olvasó* és az *implicit szerző* viszonyának elbeszéléselemleti vizsgálatát továbbá az is indokolja, hogy a regény korabeli recepciója egy alaposabb narratológiai megközelítés révén az ellentmondásos problémákat kezelhetőbbekké tehetné volna. Ez azt jelenti, hogy sok helyen az alapvető elbeszéléselemleti megkülönböztetéseket sem tisztázták a korabeli kritikák, ezért történhetett meg, hogy egy-egy elbeszélői reflexiót szerzői állásfoglalásként értettek. Természetesen nem szabad összekevernünk az elbeszélést létre-

hozó narrációt a szerzői állásfoglalással. A helytálló megállapítások számára csupán az elbeszélés az, amely egyrészt az eseményeket, másrészt az azokat létrehozó eljárást közvetítheti. Oláh Szabolcs¹ az *Üvegezés*² című tanulmánykötet kapcsán mondja azt, hogy néhány elemzésében, de véleményem szerint más kritikákban is, a rekonstruált gondolatmeneteket többnyire olyan, az elbeszélésben szereplő kijelentésekre és mondatokra alapozzák, amelyeket az elbeszélői kompetenciáktól függetleníthetőnek vélnek, és a szöveg összetettségére való metareflexióként olvasnak. Egy részletesebb elbeszéléselemleti vizsgálat révén, amelyet az *implicit olvasó* és *implicit szerző* közötti viszonyra alapozunk, igyekszünk ezt az elemzési módot elkerülni.

A szöveg világának és az olvasó világának³ dialektikája

Amennyiben a fenomenológia (Ingarden)⁴ révén az irodalmi, fikciós szöveg befejezetlen voltából indulunk ki, akkor Márton László *Átkelés az üvegen* című regénye is csak az olvasás közvetítésével nyeri el teljes jelentését. Tehát a regény jelentését a szöveg és az olvasó relációjában kell feltételeznünk. Az értelem relációs természetű, mely a szöveg és az olvasó dialógusából, retorikai játékból bontakozik ki. Nem a befogadóban és nem is a szövegben, hanem a kettő között, a *szöveg világának* és az *olvasó világának*⁵ a metszetében formálódik meg. Ezért az irodalmi szöveg elolvasásra vár, ontológiai státusa felfüggesztett, amíg nincs elolvasva, addig immanens állapotban van.

Az *Átkelés az üvegen* „útirajz”, már első lapján jól kitapinthatóvá válik, hogy a regény értelmezésében hangsúlyos szerepet kap majd a szöveg mellett az olvasó is, akinek az alábbi idézet szerint döntenie kell a valóságok között:

„Ez az útirajz kitalált hegyekről, folyamokról, városokról és országokról szól, amelyeknek lakói a *fantázia* sötétkamrájában villannak föl [...] csapongásuk a legnagyobb jóindulattal sem nevezhető valóságos létezésnek; összehasonlításuk a *valóságnak* nevezett külső élettél [...] nevetséges torzképet mutogat.” (5.)

¹ Oláh Szabolcs: Az elröppenő madárka (*Üvegezés*. Műhelytanulmányok Márton László *Átkelés az üvegen* című regényéről). Alföld. 1995. 9., 31–42. l.

² *Üvegezés* (Műhelytanulmányok Márton László *Átkelés az üvegen* című regényéről). Szerk.: Balassa Péter. JAK – Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1994.

³ Paul Ricoeur: A szöveg világa és az olvasó világa = Narratívák 2. Történet és fikció. Szerk.: Thomka Beáta. Kijarat Kiadó, Budapest, 1998, 28. l.

⁴ Ian Maclean: Olvasás és értelmezés = Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Szerk.: Ann Jefferson és David Robey. Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 139–164. l.

⁵ A szöveg világának fogalma mint minden fiktív időbeli tapasztalás velejárója és az olvasó világának fogalma, mely pedig az olvasó valós tapasztalásának világa = Paul Ricoeur: I. m., 10. l.

Majd a lap túloldalán a fantázia az ellentétébe, a valóságosba fordul:

„Ez az útirajz valóságos helyszíneken és időpontokban játszódik, szereplői létező személyek [...] mindaz, amit az alábbi leírás megjelenít, megvan vagy legalábbis megtörtént; az olvasónak csupán arról kell döntenie, melyik valóságot látja.” (6.)

A regény kezdetén szövegszerűen is megjelenik, tematizálódik a fent körvonalazott szöveg–olvasó tengely fenomenológiai problematikája, mely szerint a befejezetlen szöveg sematizált látványokat kínál, amelyeket az olvasónak kell konkretizálnia a képzeletével. Az elbeszélés narrátora tisztában van azzal, hogy amit mond (és ő maga is), az olvasó által van jelen, vagyis a jelentésképzés aktusa s vele együtt a műalkotás létrehozása is a befogadó kompetenciájába helyeződik át. Nem véletlen ezért, hogy folyamatosan az olvasó segítségét kéri majd, és a mű elején őt invokálja. Az egymásra utaltság ontológiai vetülete a regényben az egyes szám első személyű narrátor és az olvasó között szövegszerűen a következő idézetben jelenik meg:

„Görbe vonalak kezdőpontján állnánk, hölgyeim és uraim, Önök és én, ha volna kezdőpontjuk a görbe vonalaknak. Ugyanabban a pillanatban lépünk elő a semmiből, mint ez a történet, s kezdünk egymással ismerkedni, kissé még tétován. Önök a történet egészét kívánják, bár alighanem tisztában vannak vele, hogy megfoghatatlan dolgot kívánnak, hölgyeim és uraim, és talán azt is tudják, hogy a maguktól keletkező vonalak mentén hiába próbálnának egy-egy mégoly kis darab életet birtokba venni; amit én kérek, az még annyira sem kézzelfogható, mint ez a történet.

A segítségüket kérem.” (7.)

A fenti idézet szerint a mű együtt mozgatja narrátor, elbeszélés és olvasó hármását. Ez az egymásra utaltság és ennek tudatosítása az „útirajz” állandó témája marad, többször utalás történik rá. A narrátor folyamatosan emlékezteti az olvasót, hogy a mű végigolvasásáig kettejük dialógusa (egymásról és az elbeszélésről) a műalkotás létmódjának feltétele.

Az implicit olvasó és implicit szerző

Mivel azonban az olvasói fogalom túlságosan elnagyolt, Wolfgang Iser klasszikussá vált összefoglalását felhasználva szükséges különbséget tenni néhány olvasói fogalom között.⁶ A különbségtétel mindenekelőtt azért lényeges, mert a fenti idézetben és a regény folyamán nem szabad összekevernünk a *valós olvasó*, *szándékolt olvasó* és az *implicit* vagy *odaértett olvasó*

⁶ Szilasi László: Hát az olvasó hová lett? = Csipesszel a lángot (Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról). Szerk.: Károlyi Csaba. Nappali Ház, Budapest, 1994, 230–232. l.

fogalmát, még ha a regény narrátora nyíltan reflektál is önmaga, a befogadó, és az elbeszélés viszonyára. Az olvasói alakok megkülönböztetése azért is szükséges, mert a *valós olvasó* a befogadás közben mást is „kaphat”, mint amit az *implicit szerző* az *implicit olvasónak* szánt.

Mivel elkülönülnek egymástól az olvasói alakok, ezért nem beszélhetünk elnagyolt általánosságban az olvasóról. Ez azt jelenti, hogy a regény narrátora a jelentésképzés aktusát a fent idézett esetben a *szándékolt, fiktív olvasó* kompetenciájába helyezi át, az elbeszélő nyíltan őt célozza meg, vele folytatja fiktív dialógusát.

A regény elbeszéléselemleti vizsgálata során az *implicit olvasó* és *implicit szerzői* viszony, valamint a *szándékolt olvasó* és *narrátori* viszony között is megmutatkoznak a lényeges különbségek. Ezeket a különbségeket a szakirodalom leginkább a *megbízhatatlan narrátor*⁷ esetével szokta illusztrálni. Ám azon túl, hogy e viszonyok különbségei láthatóvá lesznek, a *megbízhatatlan narrátor* fogalmának segítségével próbáljuk majd leírni a regény elbizonytalanító és ellentmondásos narrátorait is.

Foucault és Barthes⁸ óta közhelyszerű megkülönböztetni az író, aki van, a szerzőt, aki ír, és a narrátort, aki beszél. Ezen megkülönböztetés alapján és Iser olvasói rendszerezéséből látható, hogy szétválnak a befogadás szintjei is: *valódi olvasóra*, aki olvas, *szándékolt olvasóra*, akihez beszél a narráció, valamint *implicit olvasóra* vagy másképp *odaértett olvasóra*, aki befogad, értelmez, aktiválja a jelentéseket, egyszóval referenciakeretként működik. Az *Átkelés az üvegen* valódi olvasójának vizsgálatától eltekinthetünk, ehelyett a regény *szándékolt, fiktív olvasója* az, aki figyelmet érdemel, hiszen ő általa kerülünk közelebb az *implicit olvasó* és az *implicit szerző* viszonyához is.

Az egyes szám első személyű elbeszélő

Az *Átkelés az üvegen* több narrátort mozgat. Most csak az egyes szám első személyű elbeszélővel foglalkozunk, aki majd átadja a második narrátornak a szót, „a leírás meg nem szólítható hatalmainak”, és csak ezután jelenik meg a harmadik elbeszélő, aki az álomfejezetek narrátora.

Az első narrátor, akinek a szövege a regény kezdetétől fogva olvasható, egyes szám első személyben beszél. Elbeszéléstechnikája homodiegetikus, ami annyit jelent, hogy ő maga, a narrátor is szereplője az általa elbeszélte történetnek. Ez az egyes szám első személyű elbeszélő az, aki majd folyamatosan kapcsolatot tart fenn a *szándékolt, fiktív olvasóval*. A narrátor már a

⁷ Paul Ricoeur: A szöveg világa és az olvasó világa = Narratívák 2. Történet és fikció. Szerk.: Thomka Beáta. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 16–17. l.

⁸ Michel Foucault: Mi a szerző? = Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések. Szerk.: Sutyák Tibor. Latin Betűk Kiadó, Debrecen, 2000.

Roland Barthes: A szerző halála = A szöveg öröme. Szerk.: Babarczy Eszter és Domokos Máttyás. Osiris Kiadó, Budapest, 2001.

regény kezdetén a szándékolt olvasó közvetlen megszólításával kezdi: olyan pozíció ez, amelyben nagyon tiszta a beszélő-mesélő viszonya a közönséggel és az írással, szinte visszatér a szóbeliséghez. A szöveg által behatárolható hallgatósághoz intézi mondanivalóját, pontosabban a szándékolt olvasóhoz fordul a „Hölgyeim és uraim”, „Önök és én” megszólító formákkal. Azzal, hogy a szándékolt olvasóhoz beszél, eleve közvetlen dialógushelyzetet teremti, és ezzel a *megbízható narrátor*⁹ szerepében azt sugallja, hogy tisztában van mindazzal, amit elbeszélni, illetve megmutatni akar majd.

Segítségnyújtás

Az egyes szám első személyű narrátor és a szándékolt olvasó már említett egymásrautaltságának nem csupán ontológiai vetületét láthatjuk, hanem kettejük között a segítségnyújtás kapcsolata is megjelenik.

A segítségnyújtás az elbeszélő és a szándékolt olvasó között szövegszerűen olyan formában jelentkezik, ahol a szándékolt olvasó törekszik egy egységes, koherens történet megalkotására, de ennek ellentéte is felmerül később, a szándékolt olvasó segítségnyújtásának hiánya, sőt a koherencia megteremtésének illúziója is.

Az egyes szám első személyű narrátor a fiktív, szándékolt olvasótól különféle érzelmeket és viszonyulásokat is elvár, ami szintén a segítségnyújtás vonzáskörébe tartozhat. A következő idézetben explicit módon utal az elbeszélő a segítségnyújtásra. Jól láthatóan ellentmondásosan, de elkülöníti a narratív szinteket. E narratív szintek megkülönböztetésekor kérdéses, hogy ki is volna a „történet szemlélője”, akit a szöveg megkülönböztet az egyes szám első személyű elbeszélőtől. Továbbá kérdéses marad az is, mit jelent az, hogy az elbeszélő „magába foglalja” a történetet.

„[...] a leírás egyik nehézségével állunk szemben, s ne tekintsék tolokodásnak, hölgyeim és uraim, ha szemük elé tárom aggodalmaimat, legalábbis egy részüket, ahelyett, hogy azonnal túllépnék rajtuk. A segítségüket kértem, [...] s hogy idáig [...] eljutottunk, semmiképpen nem történhetett az Önök segítő szándéka nélkül. Önök azonban az elbeszélőt segítették, nem a történet szemlélőjét, még kevésbé részesét. Az elbeszélő hol kívül áll a történeten, hol magába foglalja, de ő maga nincs benne; vagyis nem bízhatja segítőire a rádöbbenést, [...] ám ő sem döbbenhet rá semmire, mert az a dolga, hogy a történés határain belül mindent előre tudjon. [...] Mondanom sem kell talán, hogy a leírás igazi nehézsége nem a tudás alkalmazásában, hanem a tudás megszerzésében rejlik. A *valóság* felismerése nem fakadhat az elbeszélő szikkadt lelkéből; de máshonnan sem.” (78–79.)

⁹ Paul Ricoeur: A szöveg világa és az olvasó világa = Narratívák 2. Történet és fikció. Szerk.: Thomka Beáta. Kijarat Kiadó, Budapest, 1998, 16–17. l.

Az általunk feltett kérdésekre az elbeszélésből nem kapunk egyértelmű magyarázó választ. Megállapítható azonban, hogy noha ellentmondásosan, de az egyes szám első személyű narrátor viszonya az elbeszéléshez homodiegetikus, önéletrajzszerű, visszatekintő, ebből következően az elbeszélőnek valóban előre tudnia kell az elbeszélte történetet és így nem „döbbenhet rá semmire.”

Az *implicit olvasó* számára az egyes szám első személyű *megbízható narrátor* hangja az ellentmondások nyomán kérdésessé lesz, és az átadja a helyét a *megbízhatatlan narrátornak*. Az elemzés során, elsősorban az intratextuális környezetet figyelembe véve, az elbeszélő megbízhatatlanságának jelzései (pl. „nem” szándékos inkonzisztenciák) egyre csak szaporodnak.

Önéletrajzszerű elbeszélés

Az autobiografikus narráció tulajdonságainak megfelel a szöveg anynyiban, hogy az elbeszélte történet idejéhez viszonyítva utóidejű a narráció, amely a már korábban bekövetkezett történéseket beszéli el. A szereplő-énről grammatikailag egyes szám első személyben beszél, és nem ritkák a *prolepszisek*¹⁰, a történet idején belüli előreutalások (a). Található a szövegben olyan *prolepszis* is, ahol szépen elkülönül a történet (fabula) és az elbeszélés (szüzsé) ideje (b).

(a) „Friss fehérségén egy héttel később fogom észrevenni...” (11.); „Anyám akkor már legalább másfél órája nem élt; ezt akkor még nem tudtam, de gyaníthattam volna.” (37.); „[...] teljes erejével odataszított a gázcsőhöz, amelynek felső elágazása révén körülbelül tíz hónappal később olyasféle test lett belőle, mint a nemrég említett lépcsőházbeli rozsdás kulcs.” (112.)

(b) „egyébként is várunk valakit, egy Alimurtás nevű egyént, aki még nem érkezett meg. Várni persze csak most várjuk, nekem akkor sejtelmem sem volt róla, hogy rövidesen benyit, és letelepszik asztalomhoz [...]. Én akkor apámat vártam, akit viszont mi nem várunk [...]” (48–49.)

Következetlen és ellentmondásos a következő *prolepszis*, hiszen jól látható lesz, hogy a szereplő-énnek többé nem jut eszébe az, amiről az elbeszélő-én beszámol, pedig ha autobiografikus narrációról van szó (márpedig eddig arról volt szó), akkor egyazon „személy” kell hogy legyen mindkettő:

„Őket kerestem azokban a szemekben, amelyekbe megadatott, hogy belenéznek, és őket kerestem a szóдавízben is [...] de nem bukkantam rájuk, aztán eszembe sem jutottak többé.” (10.)

¹⁰ Gérard Genette: Az elbeszélő diszkurzus = Az irodalom elméletei I., Szerk.: Thomka Beáta. Jelenkor Kiadó Pécs, 1996, 61–98. l.

„Ki vagyok én? Ki az, aki van? [...] leírott szavaknak a sorrendje.”

Az „útirajz” során több helyütt felmerül a kérdés, ki az, aki egyes szám első személyben beszél, szólítja meg, emlékezteti a szándékolt, fiktív olvasót? Ez a kérdéskör is nyitott és ellentmondásos marad, hiszen a kérdésre nem kapunk egyértelmű választ:

„Csakhogy Önök azt kiáltják: tessék színt vallani! Tulajdonképpen kivel állunk szemben?! [...] S a részletgazdag beszámolókból éppen az nem derül ki, hogy ki az az »én«. Olvassák el a nagy szorgalommal készült emlékiratok és önéletrajzok egyikét vagy másikat, és látni fogják, hogy amilyen színesen és gazdagon kezdődnek, olyan szegényesen és álságosan fejeződnek be [...]” (9.)

„Megvolt az első, még enyhe rádöbbenés; ne késlekedjenek hát a rádöbbenés enyhénél valamivel súlyosabb következményei! Most már Önöknek is fölösleges volna kérdezniük, vajon ki vagyok én, most már Önök is azt kérdezzék, hölgyeim és uraim: *ki az, aki van?* [...] Aki van, aki beszél Önökhöz, aki a rádöbbenés alávetettje, hölgyeim és uraim, az egy *renkesz*, rönk, amelyből ember lesz. [...] A renkesz nem válik szét, a renkesz mindig egy; az ember szilánkokra hasad.” (157.)

Az „útirajz” második részében („TÚLNAN”) Rézmán kapcsán ismét tematizálódik az egyes szám első személyű elbeszélő szerepe, akit a szándékolt olvasó azonosíthat ugyan Rézmánnal, de azt az elbeszélő elutasítja:

„Azt az élőlényt pedig, akit a szélörvény átsodort az üvegen, Rézmánnak fogjuk nevezni. [...] Mire Önök azt felelik: szavaimból annyi máris kiderült, hogy Rézmán és hozzá hasonló tünetények nem fordulnak elő a természetben [...]. Vagy pedig tessék azt mondani, tessék bevallani, hogy én vagyok Rézmán, és tessék derültséget vagy részvétet ébreszteni bennünk a gyászos átalakulás művészi kiaknázása révén [...]. Rézmán azonban sajnos nem tud beszélni [...]; én viszont ebben a leírásban semmi mást nem tudok, mint fogalmakat, szavakat és gondolatokat formálni.” (187–189.)

Az egyes szám első személyű elbeszélő ebből az idézetből jól kivehetően a Rézmánnal való azonosságát tagadja, de egy későbbi részben ezzel ellentmondóan mégis alátámasztani látszik az elbeszélő és Rézmán egybeesését. A korábbi önmeghatározásával („aki beszél Önökhöz [...] az egy *renkesz*”) és az utána következő egybeeséssel teremt ismét zavart, és lesz a *megbízhatatlan narrátor* félreérthetetlen jelévé:

„Rézmán egy mozzgat, kevésbé szokatlan és könnyebben érthető kifejezéssel élve, Rézmán egy renkesz.” (190.)

Összefoglalás (megbízhatatlan narrátor)

Megbízható narrátor az, aki úgy mutatja be és kommentálja az elbeszélést, hogy azt az *implicit olvasó* a fikciós igazság hiteles megjelenítésének képzei. *Megbízhatatlan narrátor* pedig ezzel szemben az, aki úgy mutatja be az elbeszélést, hogy azt az *implicit olvasó* jó okkal kezeli gyanúval. Egyrészt az *implicit olvasó* döntése, hogy egy szöveget beszélőjének kinyilvánított kommunikációs szándékával szemben olvas-e, másrészt a fellépő gyanú alapvetően a jelzésekhez és a „helyesbítő információkhoz” való hozzáférés kérdése. A regényben a *megbízhatatlan narrátor* jelzései és a helyesbítő információk három területről származhatnak: az intratextuális környezetből (nem szándékos inkonzisztenciák, szubjektívizmusok, a realitás szembeötlő elvesztése stb.), a peritextuális környezetből (többek között távolságtերemtő cím, bevezetések, előszavak stb.) és a szövegen kívüli környezetből (az olvasó világismerete, műfaji konvenciók, a szerző állásfoglalásai és szándékainak kinyilvánítása stb.).

Az *Átkelés az üvegen* narrátorának megbízhatatlanságát azok az inkonzisztens jelzések leplezik le, amelyek a fent bemutatott példák során léptek fel. Összességében megállapítható, hogy az ellentmondásokkal terhelt elbeszélésben az elbeszélő becsaphatja, félrevezetheti a *szándékolt olvasót*, ám „háta mögött” az *implicit olvasó* igenis érti az *implicit szerzőt*, és az ő szándékának tulajdonítja mindezt. Az *implicit olvasó* „észleli”, hogy logikai, narrációs ellentmondásokról van szó, mely ellentmondások az *implicit szerzőtől* érkező üzenetként is olvashatóak. Az elbeszélő narratív logikájának ilyen nyilvánvaló megtörései csupán az *implicit szerző* szándékolt jelzései lehetnek az *implicit olvasó* felé. Meglátásom szerint a befogadás felől nézve azonban ezek a szándékos következtetlenségek a tudatosítás nyomán még nem oldódnak fel, és a szöveg az *implicit olvasóra* zárul. Tudjuk, hogy az *implicit olvasó* szabadsága és felelőssége megnő a *megbízhatatlan narrátor* esete nyomán, hiszen az szétzilálja az előzetes elvárásokat, bizonytalanságban hagyja az *implicit olvasót*. A *megbízhatatlan narrátor* jellegzetes kommunikációs helyzetben van: a feladót és a befogadót a megbízhatatlanságára utaló titkos, ironikus üzenet révén köti össze. A megbízhatatlanságot sikeresen közvetítő ironia esetében az *implicit olvasó* érti az *implicit szerzőt*, a narrátorra vonatkozó iróniáját, függetlenül attól, hogy azt a narráció címzettje, a *szándékolt olvasó* érti-e vagy sem. A *megbízhatatlan narrátor* „új típusú olvasót hív elő, olyan olvasót, aki maga is gyanakvó, mert az olvasás többé már nem bizalommal teli utazás, a bizalmára méltó narrátor kíséretében, hanem harc az implikált szerzővel, olyan harc, amely önmagához vezet vissza.”¹¹

¹¹ Paul Ricoeur: A szöveg világa és az olvasó világa = Narratívák 2. Történet és fikció. Szerk.: Thomka Beáta. Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 18. l.

Az *implicit olvasóra* nehezedő feladattal s a kettejük szabad és felelősségteljes játéka során kialakult ellentmondásos kérdésekkel magyarázható többnyire a kritikákban sokszor emlegetett mártoni „bölcseletiség”. A regény elbeszélői technikái gyakran arra kényszerítik az *implicit olvasót*, hogy ellentmondásos retorikai és szemantikai játékokban vegyen részt, melyek mélyen nyugtalanító önszembesítésekhez vezethetnek az olvasói tudatban.

Elmondható továbbá az is, hogy az *Átkelés az üvegen* „útirajz”. *Megbízhatatlan narrátorát* az elbeszéléseleméleti vizsgálatból kifolyólag elsősorban az intratextuális környezetből az elbeszélőre vonatkoztatott példákkal igyekeztem bemutatni. Természetesen számos példát lehetne felhozni még a peritextuális (pl. az *Útirajz* megtevesztő műfajmegjelölése) és a szövegen kívüli, az olvasó világismeretének környezetéből (pl. a nyilvánvaló anakronizmusok, a nyelvjátékok, a szólások és közmondások kifacsarása, önkényes etimologizálás, képzavar stb.), amelyek mind-mind a *megbízhatatlan narrátor* jelzéseiként is érthetők.

THE RELATION BETWEEN THE IMPLICIT READER AND THE IMPLICIT AUTHOR AS REFLECTED IN AN ANALYSIS BASED ON A NARRATIVE THEORY

(László Márton: *Átkelés az üvegen*)

Judging by the response to László Márton's Novel *Átkelés az üvegen* (*Passing through the Glass*) in the nineties, the basic problem of the text was that its reception was hindered by difficulties. Since the new edition of the novel in 2007, the essential question of interaction between the text and the reader has become thematized anew from the point of view of phenomenological approach to the act of reading. This paper endeavours, in the sense of Iser's phenomenology of the individual reading act, to throw a more detailed light onto the interaction or the possible lack of interaction through the study of narrative theory on the correlation between the *implicit reader* and *implicit author*.

Keywords: phenomenology of individual reading act, narrative theory, implicit reader and implicit author, unreliable narrator

BENCE ERIKA

HATÁRTÖRTÉNETEK A JELENKORI VAJDASÁGI MAGYAR IRODALOMBAN

Frontier stories in the Contemporary Hungarian Novel in Vojvodina

Értelmezésemben a jelenkoriság időbeli kiterjedése visszamenőleg mintegy másfél évtizedet jelent; napjainktól a XX. század kilencvenes éveinek kezdetéig húzható meg legtávolabbi/legkorábbi határa. A vajdasági magyar irodalom jelölt alakulástörténeti szakaszának vizsgálata, benne az elbeszélő próza ún. határ-jelentéseinek kutatása részben indokolatlanná tette a többes szám – „határtörténetek” – használatát, mivel igazából csak egyetlen olyan irodalmi művet azonosítottunk, amelynek legfőbb kompozícióalkotó, illetve szövegszervező elvét a térbeli elválasztottság alakzatai képezik. Juhász Erzsébet posztumusz, *Határregény* címen megjelent művéről van szó. Varga Zoltán *Bábel árnyékában* című memoárregényében, illetve Apró István *A szerb ember* című novellájában is megfigyelhető jelentés a határ-mozzanat, ezekben azonban nem annyira a lokális határvonal, mint inkább a nyelvi és kulturális különbözőség korlátaiként értelmeződik. A határ-alakzat jelenvaló momentum Lovas Ildikó *Kijárat az Adriára* című regényében is – ugyanakkor itt csak másodlagos jelentésszervező motívumként funkcionál.

Kulcsszavak: határ, történelmi képzet, szellemi alakzat, térbeli elválasztottság, jelentésképző elv

A határ lehetséges poétikai jelentései

Juhász Erzsébet *Határregénye* kisepikai alakzatokból, kisformákból (novellai szerkezetekből, rövidtörténetekből, anekdotákból) szerveződik. Narrációja novellai kiképzésű, előrehaladó, ún. történetfelépítő jellegű. Térbeli és szellemi határmezsgyék mentén kibontakozó történetek szervesülnek benne regényformává.

A fizikai és a szellemi határok egymásból adódnak, feltételezik egymást; a politikai határ kulturális elválasztottságot és nyelvi idegenséget is jelent és fordítva. A regényt nem annyira e határok két oldalán futó, azaz párhuzamos történetek alkotják (noha előfordul ilyen is benne, pl. a Szegedről Szabadkára került Patarcsics Miklós és Pozsonyban rekedt öccsének, Jánosnak sorsjelentéseket szublimáló víziói), hanem a határmódosulások, -áttevődések nyomán keletkezett elbeszélések (olykor beszédek) hálózatos szövevényé.

E bonyolult regényszöveget legtágabb tere a Monarchia, helyei e monarchiabeli Magyarországhoz viszonyítva identifikálódnak és képeznek jelentéseket. Egytől egyig az elszakítotttság, a leválasztottság, a perem toponimái: (Szegedhez mint az el- és kiindulás lokációjához mért) Szabadka, Pozsony, Temesvár és Linz. Az elbeszélés kiinduló helye viszont Újvidék, Emi, a történet központi szereplőjének léttére. Emi történetbeli pozíciójából kiindulva a *Határregény* családtörténetként és utazásregényként is megszólítható. A kibontakozó történetek az ő családi legendáriumába tartoznak; ezt roncsolják szét a két világháborút követő határmódosulások. A családtagok útjai és utazásai egyrészt az együvé tartozás és együttlét dimenzióit megbontó eseményekként jelölődnek, majd egy idő (sokszor évtizedek után) a távolság és a határ áthidalásának, időleges feloldásának kísérleteként értelmeződnek. Ez utóbbi értelemben sikertelen vállalkozásnak minősülnek egytől egyig, hiszen a határok és a szociokulturális különbségek megváltoztatták a jelentéseket, átminősítették az értékrendeket. A szülővárosába ötvenhét év múltán visszatérő Ila már nem ismeri fel gyermek- és ifjúkorának a város kontextuálta jelentéseit. Miklós képzeletében, amikor – hosszú évek reménytelen várakozását és gyötrelmeit követően – végre életjelet, azaz pozsonyi levelezőlapot kap fivéréől, „összekeveredtek az idők és terek, s úgy bámulta azt a lapot, mintha Szegedről érkezett volna, s belebódulva e révületbe, eszelősen keresgélgni kezdte rajta az Erzsébet ligetet átszelő platánfasort.” (*Egy regény szegedi fejezete*, 62) A családtörténet a szegedi Sajtos és a szabadkai Patacsics család szerteágazó, Emi nagyszülei (Sajtos Ila és Patacsics Miklós) házassága révén egybefutó történeteiből alakul egésszé. A kívülálló elbeszélő harmadik személyű beszéde csak ritkán, egy-egy vallomás, visszaemlékezés és megidézés erejéig változik, leginkább csak néhány töredékben első személyűvé: Sajtos Sándor a háború után tett egyetlen hazalátogatása alkalmával testvérhúgának, Gittának meséli el felesége, Lina történetét; Patacsics Miklós és János víziói idéződnek fel az elbeszélés menetében, illetve Bán Elemér fogságról szóló regényéből idéz a mesélő részletet.

A családtörténet kibontását és – a szó szoros értelmében vett – feltérképezését kiváltó egzisztenciális határhelyzet Emi életében konstituálódik. 1988-ban a térségi nacionalista és militáns törekvések megjelenésével párhuzamosan új határmódosulásokra és családösszeomlásokra vonatkozó (később beigazolódott) sejtelmek támadnak, minek nyomán megszűnik tudatában az idő folytonosságának érzete; mintegy reinkarnálódni látszódnak előtte a múlt családösszeomlásokról szóló határtörténetei.

A határ mint történelmi képződmény és szellemi alakzat

A határ legkonkrétabb jelentése politikai: országok közötti adminisztrációs vonal. Másrészt a különböző identitások közötti távolságtartás képzeletbeli mezsgyéjét is értjük alatta. Paradox jelenség, hisz mindkét értelmében egy-

szerre történelmi és szociokulturális jelenség. Az országhatárok egyrészt történelmi képződmények, háborúk, békekötések, politikai szerződések eredményei; igaz vagy igaztalan politikai-kulturális-nemzeti érdekek mentén jöttek létre – ugyanakkor nyelvi, kulturális és szociális következményekkel, identitástörésekkel, meg hasonlásokkal és veszteségekkel járnak. Kiterjedésük a társadalmi igazságosság és az egyéni szabadság határvonalaival esik egybe.

Juhász Erzsébet *Határregényében* a politikai határ és létrejöttének pillanata referenciális, reflektált mozzanat. Pl. a Pozsonyban rekedt Patarcsics Jánost „1918. november 13-ának következményei teljesen összetörték...” (*A határok légiesítése felé I.*, 31). A *Határok légiesítése felé II.* című szövegben az „erőszakos határmegvonás” (41) kultúrtörténeti következményeit taglalja az elbeszélő: „...a szlovák nemzeti felszabadulással egy időben olyan színmagyar és nagyrészt ősi településeket csatolt Csehszlovákia testéhez, mint a Csallóköz, a Mátyusföld, a Palócföld...” – és következik egy hosszú, földrajzi nevek jelölte sor, majd az egyéni lélttragédiák határösszefüggéseinek meghatározása: „Amikor apjuk öccse, Patarcsics János Pozsonyban letelepedett, az új fővárosnak magyar-német többsége volt, mintegy húszszázalékos szlovák kisebbséggel. János Kálmánnal [az apósával] együtt látta e helyzet teljes abszurdumát, ám magától értetődően Szabadkáért vértett a szíve, megannyiszor beleborzadva abba az aljasságba, ahogyan megszervezték, hogy a szabadkaiak népszavazással döntsének, hogy az újonnan alakult SZHSZ Királyság kötelékébe kívánnak tartozni. A megfélemlítés eszközeit találgatta, és rettenetesen féltette a bátyját, aki mindig is jobban rászorult a gyámolításra, mint ő.” Ugyane kontextusban „súlyos veszteségérzet” és „mély depresszió” a kényszerű eltávolodások következménye.

A *Fogolyvár, nicht wahr?* című fejezet (már a cím is jelöli a geopolitikai adottságok paradoxális jellegét) én-elbeszélője (ezek a Szabadkára hazalátogató Sándor vallomástöredékei) a „csendes téboly”-érzet, illetve a „rémálom”-képzet jelenségével azonosítja azt a lelkiállapotot, amit az erőszakos határmegvonás eredményezett a Magyarországon kívülre szakadt identitásokban: „Valóságos ragályként terjedt a menekülés az immár határokkal elválasztott Magyarországra, s onnan, ki tudja, ki hova, merre vette az irányt. Vagy ki mindenkit puffantottak le, mielőtt bármelyik határon is átjuthatott volna.” (74)

A *Linzi anzikszban* is háborús események roncsolják szét a családokat, s húznak közéjük átjárhatatlan határokat, a menekülés, a szökés és a kényszerű emigráció léthelyzetébe kényszerítve őket. Az Ausztriában élő Lexiről pl. nem tudni, „előzőleg hol mindenhol járt, mikor hagyta el Romániát, a magyarok ideje alatt-e, vagy még előtte, hogy milyen hadseregben szolgált, honnan mindenhonnan szökött meg...” (82)

A kényszerű határok közé szorult, magukat fogolyként meghatározó személyek, illetve e beszorítottság képzetkörében felnőtt utódaik sorra létrehoz-

zák belső határmezsgyéiket is, amelyek elsősorban társadalmi kapcsolataikban, családon belüli viszonyaikban jelentenek áthatolhatatlan falat. Egyes szereplők életében a lélektani határ keletkezésének pillanata egybeesik a valóságos határmegvonás idejével, illetve a társadalom traumatikus történéseinek időszakával.

Angeline Nenadovits a nyolcvanas évek társadalmi-szociális válsághelyzeteinek idején helyezi át „létezésének színhelyét a század világháborút megelőző éveire”, illetve ettől az időszaktól kezdődően „nem hajlandó többé emlékezni megboldogult férjére, aki meg sem érte a második világháborút, sem fiára, akit 1946-ban agyonverték a »hatóságok«” (*Egy villamos végállomást jelző csengetése*, 7). Eminek – szerb származású férje 1990-ben történt disszidálását követően – nincs többé jövődata/jövőképe. Anyja, Patarcsics Endréne szül. Jósmai Ella élete utolsó hat évét (az ötvenes évek második felét) családjától különválva töltötte; az elbeszélő megfogalmazása szerint „végeérhetetlen, abbahagyhatatlan s egyre véglegesebb háritás”-ba menekül, kihátrál mindenből, „amiben valaha is benne volt.” (26) A két Patarcsicsot (Emi nagypját és nagybátyját) a trianoni békeszerződés távolította el egymástól örökre, hogy csak egy párhuzamos látomásban találkozzanak újra: „Itt vagyok a Rogina baráiban, egyedül nem tudok kitalálni...” (*A határok légiesítése felé II.*, 52).

Eichinger Amáliát két fiának halálhíre Temesvárott éri; teljesen megnemul: „Naphosszat ült, csak a szeme izzott feketén, mint két fekete csillag. Senki sem tudott a közelében huzamosabb időn át megmaradni.” (*Egy regény szegedi fejezete*, 58). Lina bezártságról szóló rémálmai is 1918 után kezdődnek újra és válnak egyre súlyosabbá, hogy morfinizmusba menekülve érje túlادagolásos végzete (*Fogolyvár, nicht wahr?*). Noha szinte mindannyiuk életében megjelennek a transzcendens képzetek, az ő sorsában teljesedik szimbolikus értelművé és metafizikai kiterjedésűvé a határtörténet. Folyamatosan visszatérő álmaiban hol egy bűdös cellában tartják fogva, hol mások álmában bolyongva szorul a temesvári Vár kapui közé. Története sajátos módon kapcsolódik össze Bán Elemér író sorstörténetével, akit az I. világháború kitörésének híre Franciaországban talál; mint az ellenségnek számító Monarchia polgárát börtönbe vetik, öt év utáni szabadulásakor már végérvényesen fogoly, nem képes szabadulni a bezártság gyötrő képzeiteitől. Fogsága történetéből nagy sikerű regényt ír, de csak néhány hónappal éli túl annak megjelenését. Lina ezekből a történetekből érti meg, hogy nem annyira a reménytelen szerelem (ő ugyanis „a távolságok szerelmese” [71]; az elérhető beteljesülés nem érdekli), nem is „egy visszataszítónak lett ország foglya, hanem tulajdon sorsáé.” (76) Halála a regény legdöbbenetesebb paradoxonát jelenti. Ő, aki egész életében le-, illetve bezárt kapukon, ajtókon és határvonalakon szeretne kívülre kerülni, az ajtón dörömbölve, „Engedjtek be!” kiáltozással lépi át a lét és a nemlét határmezsgyéjét.

A történetben előforduló helyekhez, földrajzi alakzatokhoz és városokhoz is kapcsolódnak metafizikai lényegűvé formálódott határképzetek. Angeline Nenadovits számára Újvidék – ahova apja, a villamosmérnök „a villamos vasút és villámvilágítás” (7) kiépítésének munkálatai miatt telepítette át Bécsből a családját – a végeérhetetlen száműzetés helye; annak a fiatalembernek a szülővárosa, akit épp a városba érkezésekor veszít el örökre. „Saját bevallása szerint azt hitte, csak a számára idegen és lehangolóan primitív környezet hatására támadt az a mélységes és megingathatatlan előérzete, hogy Mirót soha többé nem fogja viszontlátni az életben.” (7) Emiben a „hazánk”-gondolat és tárgyasulása, az ország térképe kelt zavart. Egyrészt a nagyszülei és szülei elbeszélésében létezik egy „messzi másik Magyarország”-kép (16), másrészt ott van előtte egy iskolai atlasz, benne annak az országnak a térképével, amelybe beleszületett. Keserű konklúziója, miszerint Magyarországnak (miután megismerte) „éppúgy nem volt köze a HAZÁNK-hoz, mint annak az országnak, amelybe beleszületett, s végül úgy széthullott, hogy máig is bizonytalan, hol vannak a határai, s meddig lesznek ott, ahol éppen vannak.” (16) Gitta (Emi nagymamájának, Ilának nővére) szerint „Szegedhez képest Szabadka egy förtelmes nagy falu, egy siralmas hely”. (57) Ila ötvenhét évesen keresztül mesél elborzasztóan unalmas történeteket szülővárosáról, Szegedről, majd több mint öt évtized után visszatérve oda nem képes ráismerni, s szülőházát sem akarja viszontlátni. Ettől kezdődően viszont Szabadkáról mesél „egyre kibírhatatlanabban ismerős és egyre elviselhetetlenebbül unalmas” (63) történeteket. Temesvár fogolyvárként, a „Monarchia Szibériája”-ként (69) identifikálódik, ahová meghalni viszik az embereket.

A szellemi határok sajátos képződményeként jelenik meg e történetekben a nyelv. Az elválasztás, az elhatárolódás, az idegenség élményét, olykor a vágyott önzonosság szellemi megnyilatkozását jelenti. Patarcsics Miklós családjában pl. identifikációs zűrzavar és bizonytalanság uralkodik. Az anya, Bájics Cecília a magyarságot (egy családi anekdota miatt, amelyben apja, Bájics Márkó megszegyenítette Rózsa Sándort) „alávaló” identitásnak tartja, bunyevácnak, horvátnak vagy elfajzott szerbnek is szívesebben vallja magát. Soha, egyetlen magyar szót sem ejt ki a száján. Férje úgy gondolja, hogy a Patarcsicsok szlovén származásúak, Szlovénia viszont minden általa megélt államalakulatban (a Monarchiában, az SZHSZ Királyságban is) egyformán messze esik Szabadkától, végletes elválasztottságot vonva ezáltal személye és lehetséges identitása közé. Miklós gondolatvilágában viszont a magyarság jelenti a vágyott azonosságot, még akkor is, amikor átrendeződtek a határok, Nikola Patarčić néven tartják nyilván, s „nem volt olyan hivatal, ahol, ha magyarul szólalt meg, rá ne ripakodtak volna: – Ne ugass!” (62) A nyelvi önzonosság hiánya felőrli idegrendszerét, s halálának is előidézője; amikor 1944-ben bevonultak Szabadkára az oroszok, az az iszonyú sejtelve támadt,

hogy „ezentúl most már az oroszok mindig itt maradnak, és őt arra fogják kényszeríteni, hogy orosznak vallja magát, (...) borzalom futotta át egész valóját, s egyszeriben olyan gyöngeség fogta el, hogy erősen kapaszkodva a lépcsőkorlátba, a veranda fonott székeibe, az ajtófélfába, az útjába eső bútorok sorába, betámolygott szobájába, alig hallhatóan odamotyogva feleségének, hogy most le kell dőlnöm egy kicsit. Soha többet nem ébredt fel erre a világra.” (63) Ez az identitásbeli kevertség, illetve többszólamúság ismétlődik meg a következő generáció értékrendjében is, amikor Emi pozsonyi rokonai és azok ismerősei büszkén vallják magukat szlováknak, németnek és magyarnak, illetve bunyevácnak, németnek és szlováknak egyszerre. Ila anyja, Eichinger Amália viszont „különös honvágyat” érez a német nyelv iránt: német könyveket őriz féltve és olvastat legidősebb, legkedvesebb fiával, Sándorral, aki viszont a temesvári Röschék, azaz majdani felesége családjában a nyelv- és identitáskezelés sajátos módjával szembesül: a német és a magyar nyelv beszédbeli összevissza keverésével; ami ugyanakkor „intellektuális kacérság”, mert nem a nyelvek hiányos ismeretéből, hanem az ironikus világértés tapasztalataiból ered.

Határjelölő aspektus Juhász Erzsébet regényében az idő, annak dátumszerű jelenléte. Leginkább a történetmondás emlékező jellegét, visszatekintő perspektíváit hívja életre. Létfeltételi véghelyzet, legtöbbször a történet szereplőinek elhalálzási időpontja indítja az elbeszélés folyamatát. A halál egyértelmű létmezsgyeként, véghatárként jelenik meg az elbeszélésben.

Más határtörténetek és -jelentések

Varga Zoltán 1999-ben napvilágot látott, *Bábel árnyékában* című regényének alcíme (*Önarckép történelemmel*) a történelem formálta identitásra és elbeszélői határpozícióra utal; a vajdasági magyar történelmi regény családtörténeti változataként értelmezhető. A regénytípust konstruáló legfőbb háttérnarratíva a II. világháború történéseit jelöli. A Zenta és Kikinda lokációit magában foglaló történetben ez határártrendezéseket és vele együtt identitásválságokat, -felbomlásokat, szociokulturális különállóságokat jelent. Egy pesti gyermekkorházban – tehát autentikus nyelvi közegben – szerbnek titulálják az akkor még gyermekkorú elbeszélőt, és szellemi-kulturális határvonalakat húznak elébe. A memoár jellegű én-elbeszélés legerőteljesebb határmezsgyéi (hiszen a háborús határmódosulások igen gyorsan vissza- és újrarendeződnek) épp a nyelvi és kulturális különállóságok mentén alakulnak ki. A gyermekben pl. igen erős ellenállást és válságot eredményez a nyelvi különbségek és határok felismerése, hogy aztán épp ezek váljanak legkönnyebben feloldhatóvá, míg a nemzeti paradigmák eltérései, illetve a kulturális identitáskülönbségek sokkal szilárdabb és feloldhatatlanabb elkülönítést jelezzenek.

Apró István 2000-ben íródott, *A szerb ember* című novellájának alcíme (*Bevezetés a földönfutásba, kezdőknek és haladóknak*) a hazátlanná válás és otthonvesztés traumáját jelzi, amelynek lényegi elemét is a határok átjárhatatlansága képezi. A határ e kontextusban mindenekelőtt az emberi/egyéni szabadság mezsgyéjeként, az emberi kiszolgáltatottság alakzataként értelmeződik, amelynek megalázóan regresszív jelentéseit a nemzeti-nyelvi előítéletek és a szellemi korlátoltság is fokozzák. Az előítélet mint a határalkotás elve itt elsősorban a magyar társadalom tagjait jellemzi: testet öltött megjelenítődése a magyar határör.

Lovas Ildikó *Kijárat az Adriára* című regényében nem annyira az országos határártrendeződések képeznek szekunder jelentéseket; szellemi értelemben formálódnak inkább szereplői előtt határképzetek. Vissza-visszatérő jelentés (anekdotikus alakzat) kapcsolódik a regényvilágban Csáth Géza pszeudovalóságos alakjához, aki a demarkációs vonalon, mint a határon túli magyar intellektus egyedi esete leli halálát: nem tudja elképzelni, hogy az elérhető életnek létezhetnek bármilyen esélyei a megváltozott határok között. Ez azonban csak a regény terében lehet hiteles értelmezés. A valóságos Csáth-történet sokkal kegyetlenebb és prózaibb.

A határvonal-jelentés mint új regénytípust konstruáló tényező

A határ fogalomköre/jelentésmezeje regénytípust, *határregényt* konstruáló tényezőként identifikálódott értelmezésünkben: az elbeszélés folyamata e konstruktív elemmel összefüggésben, azaz leginkább határok jelölte szűk (vagy egy korábbi állapothoz képest szűkebb) téridőben alakul, illetve a határvonalakat átszelő útleírások mentén formálódik. A határvonalak csak ezekben az elbeszélésekben „légiesülnek”, azaz ideig-óraig átjárhatóvá válnak.

A határok átszelését/áttörését célzó utak megjelenése Juhász Erzsébet regényében archaikus példákra is visszavezethető: az egyén és világa kettészakadt teljességét visszaállítani igyekvő, kereső, hőszi formátumú hős mitikus útjára. A *Határregény* mégsem ezen az alapon, hanem legfőbb jelentéseleme, a határ társadalmi-kulturális összetettsége, történelmi eseményekkel való összefüggése révén értelmezhető történelemről is szóló beszédként, és szólítható meg a vajdasági magyar irodalomban, csak más műfajtypusokkal együtt, így a *határregény-konstelláció vonzatában létező történelmi regény*-ként: a térségi történelmi regény határregény-változataként. A határfogalom bizonyos tartalmait kifejező, illetve megjelenítő más regényekkel való összehasonlítása egyediségét, egyetlen mivoltát erősítette meg irodalmunkban.

Apró István: *A szerb ember* = A. I.: *Az a nap. Ezredvégem története*. Forum, Újvidék, 2006, 133–149. l.

Juhász Erzsébet: *Határregény*. Forum, Újvidék, 2001.

Lovas Ildikó: *Kijárat az Adriára. James Bond Bácskában*. Kalligram, Pozsony, 2005.

Varga Zoltán: *Bábel árnyékában. Önarckép történelemmel*. Forum, Újvidék, 1999.

FRONTIER STORIES IN THE CONTEMPORARY HUNGARIAN NOVEL IN VOJVODINA

In my interpretation the time span of contemporariness goes back about fifteen years; one could draw its furthest or earliest boundary at the start of the nineties of the twentieth century. The study of the development of Hungarian literature in the given period and within it the search for the so-called frontier-meanings in narrative prose works has proved the use of the plural in “frontier stories” unjustified since, in fact, there is only a single literary work in which the cardinal creative principle of the composition, that is, its organizing principle is based on the figures of spatial partitioning; the story in question is Erzsébet Juhász’s posthumously published work: *Határregény* (Frontier Novel). In Zoltán Varga’s memoir-novel, *Bábel árnyékában* (In the Shadow of Babel) and also in István Apró’s short story *A szerb ember* (The Serbian Man) a streak of the frontier element meaning can also be detected, but in these works it can be interpreted not so much as a location boundary but rather as a barrier due to language or cultural differences. The boundary element is also present in the novel *Kijárat az Adriára* (Outlet to the Adriatic Sea) by Ildikó Lovas – yet, here it is only a secondary motive functioning as an organizer of the meaning.

Keywords: boundary, historical imagery, spiritual figure, spatial partitioning, principle for generating meaning

FARAGÓ KORNÉLIA

**GEO-ANARCHIKUS TÉRIESSÉG, NÉMA
TÖRTÉNELEM***(A textuális újralétesítés mozzanatai)*

Geo-anarchical Spatiality, Silent History

(Phases of textual re-creation)

Olyan prózaszövegek kerülnek az elemzés körébe, amelyekben az emlékezés, a textuális újralétesítés támpontjait mindenekelőtt az egykori nagy tágasságú ország helyszínei, mindennapi-rituális jelentésproduktumai szolgáltatják. Az olvasás körébe vont irodalmi szövegeket a jugoszláv, illetve a posztjugoszláv térségek kulturális kerete kódolja. Főként abból a nyelvi múltból, abból a fogalmi készletből, abból a geo-anarchikus térudatból és érzésszerkezetből táplálkoznak, amelyek a zömmel biografikus értelmű beszédek szerint a volt Jugoszlávia mindennapjainak, majd kiemelten intenzív történéseinek, radikális most-jainak „átértett minőségeit” alkotják.

Kulcsszavak: emlékezés, felejtés, geokulturális poétika, hallgatás, kultúrakutatás, monarchikus olvasás, titok-szemantika, történelem

Egyre több olvasási tapasztalat sugallja, hogy a jugoszláv érából a posztjugoszláv konstellációba való átmenet a kulturális irodalomkutatás módszereivel úgy tűnik megközelíthetőnek, ha megkíséreljük a „rituális koherenciáról” a „textuális koherenciára” való átmenetként¹ azonosítani. Olyan prózaszövegeket mozgósít az elemzés, amelyekben az emlékezés, a textuális újralétesítés támpontjait mindenekelőtt a nagy tágasságú ország helyszínei, mindennapi-rituális jelentésproduktumai szolgáltatják. A kritikai kultúrakutatás szemléleti törekvései nagyban segíthetik az „így éltünk”²-karakterű életmód-fikció, valamint a „gyakorlatok és mintázatok” szélesebb körű interakcióját is felmutató próza komplex, kulturális-poétikai megértését. Az olva-

¹ A rituális koherenciából a textuálisba való átmenetről: Jan Assmann: A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1992.

² L.: Harkai Vass Éva: *Így éltünk. Revoltpróza*. Forum, Újvidék, 1997.

sás körébe vont prózai szövegeket a jugoszláv, illetve a posztjugoszláv térségek kulturális kerete kódolja. Főként abból a nyelvi múltból, abból a fogalmi készletből, abból a geo-anarchikus tértudatból, viszonyulás- és érzés-szerkezetből táplálkoznak, amelyek a zömmel biografikus értelmű beszédek szerint a volt Jugoszlávia mindennapjainak, majd kiemelten intenzív történéseinek, radikális most-jainak „átérzett minőségeit” alkotják. A térhermeneutikai jelentőségű geokultúra a jugoszláv éra történelmi tapasztalataként körvonalazódik. A jugoszláv tértudat esetleges nosztalgikus érzelmi szerkezetét éppúgy a felbomlására adott kulturális reakcióval lehet értelmezni, mint ahogyan az utólagos identitás-elutasítását is. A múltra való emlékezés alakzataként funkcionáló lokalizációs-viselkedési-érzésszerkezeti rendszer az odatartozás és részesedés helyeit, neveit, cselekvéseit és történeteit, az etnikait kiszélesítő geokulturális azonosság elemeit is jelöli az elbeszélésben.

Az olvasatokban mindenképpen két kor, két időhorizont szembesül; „a vidám földrengés, a lelkes apokalipszis” (Végel: *Exterritórium*, 56) előtti és utáni idő, az, amelyben még megvolt a „Nagy Forma”, megvoltak ezek a helyek és identitások, ezek az érzésszerkezetek, és az, amelyben – az *új-konnektív* struktúra kialakításával – már főként a rájuk való emlékezés és a származékos „kis formákból” mint emlékeztető jelekből való narratív építkezés, a „formaméreték” játéka lehet az egykori kultúra hordozója: „...magam is Jugoszláviára fogadtam. Ami nem jelenti azt, hogy majd a kis formákat nem fogom szeretni. Hiszen jól tudom, a világ a nagy és a kis formák közötti oda-vissza játékra épül, ha felépül a nagy forma, elkezdődik a lebontása, ha elérnek a kis formához, elkezdődik egy nagyobb összeszerelése (Tolnai: *A pompeji szerelmesei*, 101). Közvetett módon az elbeszélés azt is érzékelteti, hogy a textuális újralétesítésnek, a nagy forma újdontújj összerakásának eljárásai, lényeges ismérveik szerint, a posztmonarchikus kulturális emlékezeti funkciók mintájára működnek: „majd abból olvasok fel egy részletet, ahol arról beszéltem, hogyan rakják össze semmis anyagukból a gyűjtők a Nagy Formát, a Monarchiát, a századforduló mind imagináriusabbnak tűnő Szabadkáját, sőt a *Nagy-Jugoszláviát is immár...*” (i. m., 322). „Volt egyszer egy *Jugoszlávia*. Mintha csak azt mondanám: volt egyszer egy *Monarchia*” (Végel: *Peremvidéki élet*, 115). Másutt viszonyító szerepkörű, a folytonosság, a variatív ismétlés, de a tragikus különbözeti értelem mozzanatait is hordozó monarchikus jelentésmozzanatok jelennek meg: „A néhai Monarchia konfliktusai túléltek a Monarchiát, megújult erővel ébredtek fel a jugoszláv konfliktusokban. A Monarchia szétbomlásához nem kellett ennyi tömegsír” (Végel: *Exterritórium*, 94). Az összevetés mélyreható: a különbség tragikusan nyilvánvaló.

A valamikori egészre mutató szinekdochikus élmények nyomán egyre több szöveghely tudatosítja, hogy az egységesnek gondolt alapszerkezetet, a valamikori „Nagy Formát”, konnektív értelemben már kizárólag a textuális

szerveződés, az emlékrögzítés, a kulturális életreklítés létesítheti újra, ha egyáltalán vannak még épen maradt emlékeink: „Úgy jártunk ezzel az utolsó országgal is, mint az összes többivel: csak nevekben, emlékekben marad fenn” (Lovas: *Kijárat az Adriára*, 203), „vagy csupán a fölétetett, szétlőtt emlékek valóságával való szembesülésben” (i. m., 279).

A rituális ismétléslehetőségek elvesztésével az újrалétesítő szövegeket a meglehetősen sűrű mikrotörténeti adatolás, a tény- és névpoétikai szövevényesség hatására az jellemzi a leginkább, hogy nagyon sok és egymástól nagyon különböző olvasatuk lehet. Másként olvassák azok, akik *kommunikatív* emlékezettel rendelkeznek a szöveg által befogott tér-időről, ezen idő egy részéről legalább, s akikben mindegyik név, fogalom, tárgyforma egy múltbeli, belső világszegmentumot nyit meg, akik saját történetüket, saját egykori kérdéseiket olvashatják bele. És merőben másként értik azok, akik biografikus emlékezet hiányában olvasnak és újkeletű kérdéseik az olvasás idejében fogannak. Az „írásnak” ebben az elképzelésben azt kell megragadnia, hogy az egykori életstratégia részeként megjelenő múlt-világ szellemi képét illetően mely rituális előfordulások, ismétlések, utánzások és más emlékezetes megőrzési műveletek hordozzák az egyszer-volt-országnak az irodalmi beszéd számára való jelentőségét. Jugoszlávia az új beszédekben a seb metaforája, „reménytelen tervezet”, balkáni erőszakká fajuló „merész európai kísérlet”, „jaltai csoda”, vereséget szenvedő „korszerű európai vázlatrajz”, „sokféle, egymással ellentétes jelentéssel bíró” fogalom egysége, „félreértésekből és következtelenségekből” létrehozott forma. Az *új-konnektív* struktúrát építő írásművek mint a „Nagy Forma” *szerkezeti elemei* most is az értelmezés és emlékezés kohéziós erejét hasznosítják, és ehhez a kulturális hermeneutikához társítják az adatolás, a dokumentálás, az archiválás és a muzealizálás sajátos poétikáját.

Központi kérdés, milyen *helyettesítő* szövegekonstrukciót hoznak létre az erre vállalkozó alkotások, hogyan írják le azt a liturgiát, az ismétlés és megjelenítés kettőségében megvalósuló egykori rendet, amelynek a *helyébe lépnek*, de amelynek az emlékezeti képét magukban hordva fogalmazznak, alkotnak nyelvet, beszédet, retorikát. Jan Assmann kultúraelméletében a konnektív struktúra összefűző, összetartó ereje „szimbolikus értelemvilág (Berger/Luckmann) gyanánt, közös *tapasztalati, várakozási és cselekvési* tereket alakít ki”³. Amikor, Aleš Debeljak kifejezésével élve, a „szintetikus jugoszláv kultúra megalkotására tett balsikerű próbálkozás” kisiklásával a textuálizálás műveletei emelkedtek az új-konnektivitás megformálójának rangjára, a történeti-geokulturális kódok mentén szerveződő írás tulajdonképpen a felbomló konnektív struktúrát, a szétmorzsolódó *tapasztalati, várakozási és cselekvési* tereket formázza. A mindennapi tapasztalati tereket, a várakozási

³ Jan Assmann: I. m., 16. l.

és cselekvési attitűdöket, tehát a „történeti létezés“ mikrovizsgálati módszerekkel megközelíthető, napi szinten szerveződő szféráját jeleníti meg. „Az az egy kicsi mindennapi életünk van. Arról tudható valami“ (Lovas: *Kijárat az Adriára*, 201) – olvassuk, majd pedig „az ország mindennapi életéről“ esik szó, szinte közvetlenül a mindennapok történetének diszkurzív keretébe helyezve az olvasást (i. m., 207).

Ilyen értelemben Tolnai Ottó szövegei szinte beláthatatlanul sűrű utalásviszonylatok. A szokatlan mértékű „anyagtudattal“ rendelkező világok bizonyos hatáselemeit átszemantizálják a geo-anrchiikus tértörténetek, gyakran eltorzított jelentéseikben működnek tovább, van, hogy egyenesen „negatív anyagként“. Olyan szoros azonossági kapcsolatban állnak ugyanis azzal a közeggel, amelyből vétettek, hogy lehetetlen elszakítani őket egymástól. „Metaforák“, de, s ez nagyon lényeges, „konkrét jelentéshelyekhez kötődnek“ (Tolnai: *Költő disznósírból*, 31). S ez az, ami értelmezési kockázattal jár. Amitől elválaszthatatlanok ezek a szövegek, az a bizonyos geo-anarchikus tapasztalat, egy rendkívüli iramban és mértékben változó, mára szinte azonosíthatatlan jelentésszféra. S mikorra már semmi sem marad változatlanul, akkor mutatkoznak meg igazán azok a jelentések, amelyek mögött használatból kikerült reália, kulturológiai háttér, materiális vonatkozásrend áll, guberálók, ószeresek, gyűjtők, becsüsök kezébe vagy Šejka képeinek szemétdombjára való különös tárgyvilág. Mondjuk, egy Tito-szobor, vagy a „fatális világ“ más tárgyi tartozéka, amelyben „érik, rejtőzik valami, essenciája valaminek“, amit egy személyhez, egy érülethez, egy képzetkörhöz lehet/lehetett kötni.

Ez a szövegrendszer úgy foglalja magában a kötődést, az érzelem-élményt és a „történelmet“, hogy közben kidolgoz, vagy inkább kiépít egy különös, „közösségi birtoklású“, expresszív historizmust. Még a legfinomabb árnyalatok is arról tanúskodnak, hogy, műfaji jellegükre való tekintet nélkül, igénylik ezek a szövegek az expresszív-történeti olvasást, amelyben az emlékezet tárgyi szféráját is (a geokulturális közösségre utaló) szokatlan historikus telítettség jellemzi: egy a háború előestéjén Macedóniában vásárolt „kis szöttesből, akár egy kottalapról, partitúráról egész történelmünk leolvasható, mert ugye, a mi történelmünkről (is) szó van“ (Tolnai: *Költő disznósírból*, 12).

Tudatosan vagy öntudatlanul, aktívan vagy passzívan, erőteljesen vagy éppen visszafogottan hangsúlyozzák geokulturális hovatartozásukat a szövegek, de ilyen poétikai mutatójuk mindig van. Ezek a szövegek minden bizonnyal magukénak mondanák az angolszász hermeneutika központi tételét, azt, hogy az „én“ gondolata sem más, mint egy kiterjedt történeti narratív értelmezés, mégpedig az a narratív értelmezés, amelyet az összes többi előfeltetelez. Az erőteljes geokulturális kötődést mutató szöveg nem tudja és nem is akarja mellőzni az odatartozás tapasztalatán keresztüli megértést. Egyes

jelentésköreit csak a világban való benne levés vagy a világhoz való egykori szoros odatartozás bonthatja ki. Annyira bízik saját többszintűségében, hogy a reáliák vonatkozásában szinte nem tesz engedményeket a „kívülállónak“. Sőt, önnön poétikai azonosságának megkonstruálásában egyik leglényegesebb mozzanata az, hogy a „*területen kívüli*“ érzékelje saját idegenségét. S hogy, s ez nem kevésbé lényeges, az odatartozás élményében osztozó, ún. intraszisztematikus olvasó felismerje, érzékelje saját odatartozását a kulturális reáliákban, az érzületekben. Ilyen értelemben valóban bátor és kockázatos poétikát művel. Mert kell ahhoz némi bátorság és kockázatvállalás, hogy egyszerre bízva magát teljesen idegen és végtelenül otthonos értelmezésekre, radikálisan mást és mást mutasson, és ezzel elkülönülő értelmezői közösségeket teremtsen, hogy rubrikákba sorolja olvasóit önnön nyelvi kultúráján belül. Hogy céljaként tűzze ki a szöveg és az elbeszélői magatartás sajátos hermetizációját, s hogy ezzel csak bizonyos vonatkozásaiban legyen éretelmezhető, bizonyos olvasói számára. S hogy éppen ezzel tegye vonzóvá magát, az így különbözővel. Ezek a szövegterek egy különös hermetológiai problémakört nyitnak meg. Itt a pszichológia, a kultúrakutatás, a szemiotika és az irodalomtudomány határterületén elhelyezkedő hermetológia arra lenne hivatva, hogy leírja az elkülönülési vonalakat. A poétikai működésrend alapja itt az, hogy a szövegekben működő hermoszisztémák geokulturális jellegűek: a geokulturális térség más nyelvű alkotásaival több vonatkozás mentén is jól összeolvashatók. Jobban, mint a magyar irodalmi kultúra egyes diskurzusai-val. A hermopoétika geokulturális részéhez tartoznak a kulturális-művészeti világértelmek, az etikai-politikai életérzések, léttapasztalati reáliák, a névhasználati elemek, a földrajzi, a személy- és terméknevek vagy például a nyelven kívüli utalásszférák, a belső értelmezőre számító közösségi magatartás- és viselkedés-vonatkozások. A geokulturális effektus nemcsak mellékterméke ennek a világnak, hanem az az elem, amely a leginkább strukturalja.

Az assmanni kultúraelképzelésben kirajzolódó újkonnektív struktúrának mindig vannak olyan történeti aspektusai, amellyel „a tegnapot hozzákapsolja a mához“, „a tovahaladó jelen horizontján egy más idő képeit és történeteit is magába zárja, így kelt reményeket és így alapít emlékeket.“ A textuális-koherenciateremtő törekvések részeként értelmezhető irodalmi megnyilvánulások sorra megküzdének „a kísérteties történelmi hintával“, a „mindent felhabzsoló múlttal“ (Végel), a *történelem* kulturális értelemalakzatával. A regények, elbeszélések egyik közös vonásaként azt jelölhetnénk meg, hogy valamilyen szinten és formában mind működteti, metaforizálja, antropomorfizálja, attributív eljárásoknak veti alá a történelem tágítható és szűkíthető, de mindenképpen bizonytalan fogalmát, miközben érzékeli/érezkelteti, hogy a felmutatásra váró konnektív struktúra történelmi aspektusai igencsak problematikusak. A nem kívánatos, a veszélyekkel teli történelemalkotás kérdéskörét már Herceg János *Módosulások* (1989) című, biogra-

fikus rajzolatú regénye közvetítette: „Mikor a harmincas évek végén néhány lelkes ember megpróbálta folytatni az egykori társulat munkáját, felsőbb helyről leintették őket, mondván: hagyjuk a *történelmet*.“ A regény egy másik szöveghelyén: „A történelem kényes kérdéseit feszegetni minden időben veszélyes volt, s háborúkkal meg-megszakítva, mint amilyen a mi korunk volt, kétszeresen az.“ (113)

Az élmény- és emlékezetközösség a legszélesebben abban nyilvánul meg, hogy a maradni és nem elmenni mindenki számára azt jelenti: „Belekeveredni a *történelembe*“ (Lovas: *Kijárat az Adriára*, 65). A „sűrű történelem“ azon képzetét erősíti a narratív értelmezés, amelytől a térbeli környezet, a *hely* elhagyásával distanciát lehet tartani, amelyhez nemigen lehet másként viszonyulni, mint az utálat affektusával: „Hát nagyon utálok a *történelmet*.“ (I. m., 72) Balázs Attila *A meztelen folyó* című regényben a mondatok, a történetek alaptörékvése: valami furcsa összefüggésbe kerülni a történelemmel. A balkáni történelemmel. A megfogalmazás szerint a „*történelmi bulival*“. A tematikai korlátozottság érzését poétikailag azzal hozza létre, hogy minduntalan visszaköt a véres jövődölésekhez, a jelenkori háborúhoz, az újvidéki híd bombázásához, a legendákhoz, „amelyeknek hálóba fogására különösen hajlamosak a vizek partján élő emberek. Kiváltképp a hazát váltottak.“ (20) A hazát váltottak, akik számára különösképpen megkerülhetetlen a haza kérdése, a „hazaérzésé“. A geokulturális identitású próza szemléletben a sűrű történelem sok helyütt nem emlékezeti kategória, hanem a jelen temporalitása.

Mi alakítja a térségi léttapasztalat narratíváit a háborúval megjelölt helyen? A háborút megelőző légkör, a háborús előkészületek, a háború mint sajátságos geokulturális jellemző több említett szerzőnél is jelzi a helyhez való tartozást. Másutt azt a megfogalmazást választottam, hogy a háború a *helyhez tartozás* erős integráló erejű ismereti-érzésszerkezeti kerete. Szélesebb értelemben viszont így jelenik meg a rendkívüli *historikus telítettség* is. Az a benyomásunk, mintha a geotektonikai metaforika a területi differenciálást, a táji jellegű történeti intenzitás érzékeltetését szolgálná. A szövegek érzelemfogalmak segítségével is értelmezhetnek, az érzelmi jelentés maga is közösségi és kulturális teljesítmény. A narratív formateremtés azt mutatja fel, hogy az érzelmek kulturális megfogalmazásának része van az egyéni tapasztalatok elhelyezésében. A posztjugoszláv mindennapi élet komplex érzelmi tapasztalatát többnyire két-három érzés kombinációjával jelzik az elbeszélések: „A félelem és idegenszerűség otthonos érzéssé nőtte ki magát bennem“ (Lovas: *Kijárat az Adriára*, 188), vagy másutt: „Megismerted a félelmet, amely nem csak egy alkalommal bukott fel benned, hanem reggeltől estig benned élt“ (Végel: *Exterritórium*, 49). A lehető legexpresszívabb emócióhoz a félelemhez, az egzisztenciális félelemhez és a szegyenhez, a történetekhez való viszony affektusához a lehajtott fejjel való járás társul. Ami teljesen hiányzik, az az együttérzés orientációs érzése. „A kilencvenes

évek elején a jugoszláv háború áldozatai miatt lehajtott fejjel jártunk: furcsa fogalom az ország, beleivódik a lélekbe, lelkiismeretbe, és ami pusztulása miatt a normális emberekben kialakult, nem együttérzés volt, hanem szegyen – és természetesen félelem, hogy itt is, velem is, velünk is megtörténhet“ (Lovas: *Kijárat az Adriára*, 208). A közös érzemfelfogás kialakítását, az érzelmi megértés közösségét olykor az érzelmi elbizonytalanodás vagy a teljes érzelmihiány teszi lehetetlenné: a „különbem sem tudtam, mit kellen éreznem“ (i. m., 283) és a „nincsenek érzéseim“ (i. m., 279) modalitása.

Az egységesnek nevezett vagy inkább egységesen megnevezett ex-jugoszláv diskurzustér textuális újrálésítése nem képes minden emlékezei közösséget egyformán befogadni, a „tegnapot a mához hozzákapcsoló“ gondolkodás többirányú megosztottságát mutatja. Az egységes múltlítésítés lehetetlenségével az átfogó konnektív stuktúra redukciója, beszűkülése válik megragadhatóvá. A kirekesztődés/kívülmaradás mindig betöltetlenül maradó helyeket kreál, s ezeket az általános érvényre pályázó hivatalos történetiség tölti ki, megteremtve a maga konnektív struktúráit. Ezekbe mintegy „visszalépve“ a hallgatásban élők, a másként emlékezők legfeljebb összetartozási alrendszereket létesíthetnek, a hallgatásban, a bekapcsolódás elutasításában megformálódó alrendszereket: a beszéd a bekapcsolódás képességeit közvetíthetné, a hallgatás pedig a reflexiót.⁴ Szövegek sora erősíti azon meggyőződésünket, hogy a magyar elbeszélések a geokulturális beszédrenden belül, a titok-koncepcióban találnak rá önnön sajátosságaira, és alkotnak egy jellegzetes „alrendszert“. Egészen pontosan, a titok-szemantika paradox hatóerőként oly módon válik geokulturális jellemezővé, hogy mintegy kiszakad a térségi „közös“ kultúra azonosító mozzanatainak sorából, hiszen egyes élménykomplexumok vonatkozásában szinte teljességgel hiányoznak a párhuzamosságot létesítő alakzatok. Minden bizonnyal e hiány enyhítését szolgálja a titok-koncepció mentén strukturált prózabeszéd, amikor az eléggé alakatlan „ők“ létrehozásával kapcsolódási pontokat keres a *mi* határain kívül esőkkel: „*Talán ők is* sebeket hordanak magukban, olyanokat, amelyekről soha eddig nem beszéltek“ (Végl: *Exterritórium*, 47). Az emlékezés kisebbségi kultúrájának kialakítása során csak részben működnek a kommunikatív értelmezési módok, az orális hagyományformák: a tiltott emlékezés a némaságra ítéltetett, a kimondható-kimondhatatlan kettősségében örlődő figurákból, a titok szemantikai alakjából kreál narrato-poétikai jelentéseket: „a nagyapám magyar katona volt, s ilyen minőségében berlin alatt szerzett egy gránátzilánkot a jobb vállába, néha megtapogatta, viszont ezt titokban tartotta“ (Lovas: *Kijárat az Adriára*, 38). „A titkosság szemantikája tulajdonképpen a kommunikáció egyfajta szemantikája – negatív előjellel.“⁵ „A tör-

⁴ Vö.: Niklas Luhmann: *Látom azt, amit te nem látsz*. Osiris – Gond, Budapest, 1999, 138. l.

⁵ I. m., 137. l.

ténelem is hallgat.“ (Végel: *Peremvidéki élet*, 44) A beszéd kockázatos volta, a múlt mint titok, a nyílt kommunikáció hiánya, az elhallgatott érzések, a hallgatásba fojtott történelem, a „közös történelmi emlékezetkihagyás természetrajza“, „a lelki kriptogrammákká“ (Végel) lett tömegsírok, a „föld alá szorult történelem” több alkotásban is megjelennek, az *el-beszélések a hallgatást*, a „hosszú csend drámáját” kommunikálják. A némaságban megmutatkozó differenciálatlanságot többes számú alanyok közvetítik: „napról napra egyre több férfi hiányzott az utcából. Elvitték, sepegették a közeli hozzártatózók, s magatehetetlenül széttárták karjukat; nem merték hangosan kimondani, hogy meggyilkolták őket. Ezt tette az utca népe több évtizeden át: széttárta a karját és lehorgasztott fővel várta, mit hoz a holnap. Évtizedeken keresztül hallgatott. Nem tett szóvá semmit, csak a karját tárta szét, magába fojtott mindent.” (Végel: *Exterritórium*, 140) A titok témája az egész magyar közösségre kiterjedően azonos, a titok-paradoxon a mindenki számára nyilvánvaló rejtegetésében érhető tetten. „Az a győztes a legveszélyesebb, akinek a bosszújáról évtizedekig egy szót sem szabad szólni. Amit *el kellett* felejteni. Amiről még családi körben sem volt szabad szólni“ (Végel: *Exterritórium*, 26). A kényszerű és az akaratlagos felejtés együttes erővel törekszik a múlt megsemmisítésére: „a lehetetlenre vállalkoztak, vagyis *el akarták* felejteni a történelmet“ (Végel: *Exterritórium*, 124). A „bácskai magyar némaság“ (Végel: *Peremvidéki élet*, 43) szövegeiben „a *felejtésről mint menekülésről* van szó és az őszintétlenség kifejeződéséről, elhárító stratégiáról.“⁶ Az elhárító jelentésszférát, a kitérésit, a menekülési, a visszavonulási stratégiákat árnyalva a szövegek többségében feltűnik a kommunikációval kapcsolatos óvatosság, a beszéd kísértésének való ellenállás, a némaság, a dadogás, a nyelvhasználati kompromisszum, a kommunikálhatatlanság terhe, a múlttal való közösségi szintű viszonyba lépés lehetetlensége. Ugyanakkor maga a textuális újrалétesítés arra törekszik, hogy az emlékezőskultúra történetileg elhallgatott jelentéseit is felszínre hozza, szokatlanul széles teret nyitva az adatszerű, tényszerű jelentések számára, „hiszen hiteles okmány ezekről az időkről alig maradt.“ Az írás így utólagosan a strukturális kitörlődések és hallgatások hézagait tölti ki. Ezekben a szövegekben a jelentésáramlás adatlós és interpretáció, tényközlés és emlékezeti fikció között zajlik. A fikció esetleges elszabadultságát minduntalan a beszédnek a kegyetlen referenciákhoz való kötöttsége fogja vissza: érzelem és személyesség az archívadatok mögé szorul: „Viszont 1944 végén Tito beleegyezésével igen sok embert lőttek föbe, Szabadkán és környékén 852 férfit. Jöttek a partizánok – mondja a nagyanyám, s igen köpve ejti a szót –, és elvitték a Miskát. Csantavéren rajta kívül még 20 férfit“ (Lovas: *Kijárat az Adriára*, 11).

⁶ Paul Ricoeur: Emlékezet – felejtés – történelem = Narratívák. A kultúra narratívái. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, Kijárat Kiadó, 1999, 64. l.

A visszatartott, a félszavas beszéd, az ártalmas megszólalás, az önkorlátozást kimondó nyelviség fogalomkörét építi az elbeszélés a legújabb időköt illetően is, miközben az elbeszélő önmagát is sokáig óvja a beszédétől, s igyekszik „stratégiai módon bánni a titokkal”. A hallgatni tudni értékei sokáig egzisztenciális jelentőségűek, míg nem a „tanulj szórakozottan hallgatni”, a „megtanultál hallgatni”, az „úgy éreztél, hallgatnod kell”, „a soha nem beszéltél arról”, a „nem jött ki egyetlen hang sem a torkodon”, a „megúszta, mert hallgattál” mélyen reflexív fázisain keresztül a hallgatását feladó anya („Tíz éve talán, hogy a múlt emlékei feltörtek belőle, váratlanul, egyszer s végérvényesen. Részletekbe menően leírta a szenttamási tömegsírok helyét, kit gyilkoltak meg az utcából ártatlanul” – Végel: *Exterritórium*, 139) példája nyomán eljut a beszéd igenléséig, a megszólalás halaszthatatlanságának felismeréséig: „meg kell szólalnod, úgy, mint anyádnak. Legalább a legutolsó pillanatban meg kell szólalnod” (i. m. 141). Nem mellékes, hogy a mára kontextusát veszített beszéd önkimondó szubjektivitásként nyer értelmet: váratlanságában, egyszerűségében és drámaiságában az anya „új arca” mutatja magát a megismerésnek. Innen a következtetés: a Nagy Forma újbóli összeszerelőinek a rekonstruáláson, a rituálisból a textuálisba való sima átfordításon túl a megkonstruálás feladatait is vállalniuk kell, hiszen az újabb feltárulások nyomán eddig ismeretlen „összetartozások” artikulálódnak: „Szlovéniától kezdve egészen Macedóniáig felfedezik a gazlepte tömegsírokat, amelyekről az új nemzedékek nem tudtak.” (Végel: *Peremvidéki élet*, 42)

Helyenként a narratív konstrukció a „vállalhatatlan megszólalás” körülbeszélésén alapszik: „Ahogyan a túlélők mindig a hallgatás mellett döntenek, mert így folytathatják – elfojtva és hallgatva – azok, akik nem túlélői, nem részesei voltak, nem vállalhatják a beszédet” (Lovas: *Kijárat az Adriára*, 281). Az új konnektív struktúrák kialakulásáig eltelt idők némává tették a kívülállót, a metanarratíva paradox módon éppen a szóhiányos létet, a szóhiány megszűnésének igényét közvetíti a regény szavaival: „hogy elmúljon a kívülállók némasága, hogy legyenek szavak arra, amihez, mire felnőttem, semmi közöm nem volt” (i. m., 284). Más szövegekben az el nem beszélt, kimondatlanul maradt mellett az elbeszélhetetlen képzetköre is megjelenik, szereplői-fabultív szinten a nem vállalható megszólalás több varriációja is feltűnik. „A győztes világ részeg szabászatában” (Deák) az országnevek cseréjével, minduntalan idegenben lelik magukat a szereplők. A perspektivikus projekció a teljes bizonytalanság, a megragadhatatlanság dimenzióját tárja elénk. Már a második világháború idején zajló történetek is a „megfoghatatlan”, az „érzékektől távoli” tartományába tartoznak. A felködlő veszély „képlékenységeivel azért volt riasztó, mert nem lehetett utánanyúlani, megtapintani, érzékelni” (Deák Ferenc: *Rétegek*, 6).

A jelen-dimenzióként értett történelem működése nyomán keletkezett megragadhatatlanság Apró István *Az a nap* című novelláskötetében is alap-

élményként jelenik meg: amíg a történetek „nem gázoltak át *történelem képeiben* az ember életén, könnyebben el lehetett velük bánni”, elemezhetőnek, átértelmezhetőnek, kiszínezhetőnek bizonyultak, s ami nagyon lényeges, ezeket akár el is hallgathatta a beszélő. „Engedelmesen simultak a papírra, hagyták magukat a legkülönbözőbb írói szeszély szerint ábrázolni.” (12) Az új történetek „mások”, mert „rohannak és tarolnak, mint a szélvész, kitépik az ember kezéből a papírt, szemébe szúrják a tollat, föléje tornyosulnak, hogy napot, eget se lát, elkaparják olyan mélyre, hogy mellén a tonnányi rög súlya lélegezni se enged.” De nem csak ebben különböznek, hanem abban is, hogy paradox helyzetet teremtenek: ezek már nem hallgathatók el, tehát kifejezésre várnak, szinte köteleznek az artikulációra, de mindeközben kimondhatatlanok, leírhatatlanok, ellenállnak minden írói szándéknak. Az írásos rögzítés, a textualizáció lehetőségét megkérdőjelező átalakulások zajlanak, a változás számottevő. Nem működnek a korábbi értelmezési módok, az alkotó leírhatatlan jelzésekkel szembesül. A szöveg a történetek uralhatatlanságának tapasztalatát közvetíti. „Van, veled történik, a tied, mégsem tudod megzabolázni, mert ő irányít téged, magába falt, és nincs egy tiszta pillanatod, amikor hideg fejjel felülről nézhetnél rá, amikor számot vetethnél vele, üstökön ragadhatnád és *leírhatnád*.” (Kiemelés: A. I.) A geokulturális történeteket más nem is jellemezhetné intenzívebben, mint hogy leírhatatlanságuk nyomán ki kell lépnünk abból a gondolkodásból, mely szerint az esztétikum kivételes teljesítménye, „hogymegtapasztalhatóvá teszi ittlétünk egyébként átláthatatlan” folyamatait. Már az irodalom sem „részesülés abban, ami egyébként örökre megvonná magát tőlünk”.⁷

Kiadások

- Apró István: *Az a nap. Ezredvégem történetei*. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2006.
 Balázs Attila: *A meztelen folyó. –folyópróza–*. Budapest, Árkád – Palatinus, 2003.
 Deák Ferenc: *Rétegek*. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2005.
 Herceg János: *Módosulások*. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1989.
 Lovas Ildikó: *Kijárat az Adriára. James Bond Bácskában*. Pozsony, Kalligram, 2005.
 Tolnai Ottó: *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye*. Pozsony, Kalligram, 2004.
 Tolnai Ottó: *A pompeji szerelmesek. Fejezetek az Infaustusból*. Budapest, Alexandra, 2007.
 Végel László: *Peremvidéki élet. Esszék*. Újvidék, Forum, 2000.
 Végel László: *Exterritórium. Ezredvégi jelenetek*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2000.

A tanulmány a Szerb Köztársaság Tudományügyi és Technológiai Minisztériuma projektumi támogatásával készült.

⁷ Kékesi Zoltán: Műalkotás, anyag, médium = Történelem, kultúra, medialitás. Szerk. Kulcsár Szabó Emő, Szirák Péter. Budapest, Balassi Kiadó, 2003, 266. l.

GEO-ANARCHICAL SPATIALITZ, SILENT HISTORY

(Phases of textual re-creation)

This paper focuses on analysing texts in which the pillars of recollection or of textual recreation are locations or everyday-ritual products of meaning of a once wide and spacious country. The literary texts in the sphere of our interest are coded by the cultural frames of what used to be Yugoslav or post-Yugoslav regions. They draw from the language of the past, the stock of concepts and the geo-anarchical area consciousness or sentimental structures which formed – according to speeches with mainly biographical sense - the “heartfelt qualities” of everyday life, then the highly intensive events and the radical *nows* of the past Yugoslavia.

Keywords: recollection, oblivion, geocultural poetics, silence, research into culture, monarchical reading, secret semantics, history

Műszaki előkészítés: Csernik Előd, tel.: 064/14 10 272
VERZAL Nyomda, Újvidék, tel.: (021) 505-103
Készült 2008-ban 200 példányban.

CIP – A készülő kiadvány katalógizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

821.511.141+811.511.141

HUNGAROLÓGIAI Közlemények = Hungarološka saopštenja = Papers of Hungarian Studies : az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara Magyar Tanszékének folyóirata / felelős szerkesztő Láncz Irén ; főszerkesztő Harkai Vass Éva. – 8. évf., 26/27. sz. (1976).– Újvidék : Magyar Tanszék, 1976.– 24 cm

Háromhavonta. – A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei folytatása

ISSN 0350-2430

COBISS.SR-ID 17698