

ERDÉLYI MÚZEUM

LXXXIV. KÖTET

2022. 3. FÜZET

Az otthon és a távoli égövek

*

A határ variációi Hunyady Sándor prózájában

*

Természeti szimbólumok Áprily Lajos és Bengt Pohjanen verseiben

*

A transznacionális megközelítések kontextuális különbségei a finn és a magyar irodalomban

*

A menekülés mint életprogram Sándor Iván újabb műveiben

*

Identitás, trauma, idő – az elbeszélői perspektíva Kertész Imre Sorstalanság című regényében

*

„Ha törpékről van szó, én nem ismerek tréfát.” Anekdotikusság és metafikció Cserna-Szabó András:

Az abbé a fejével játszik című regényében

*

Az idegennel való találkozás gyermeki perspektívából. Dragomán György Alagút és Lázár Ervin

A tolvaj című műveinek komparatív elemzése

*

Szent Ágnes legendájának magyarországi recepciója a 16–17. században

*

Lépes Bálint haláltükre. Halálreprezentációk feltöltése a megtérés szolgálatában

*

Transznacionális elmozdulások Valeska Grisebach Western (2017) című filmjében

*

Szemle



KOLOZSVÁR, 2022
AZ ERDÉLYI MÚZEUM-EGYESÜLET KIADÁSA

ERDÉLYI MÚZEUM

Az Erdélyi Múzeum-Egyesület
bölcseztudományi és társadalomtudományi folyóirata

A folyóirat CNCS B és ERIH PLUS akkreditációs minősítésekkel rendelkezik.

Felelős szerkesztő: Varga P. Ildikó

Szerkeszti
Bogdándi Zsolt, Ilyés Szilárd Zoltán (szerkesztőségi titkár),
Tánczos Vilmos, Varga P. Ildikó, Veress Károly

A szám szerkesztője:

Varga P. Ildikó

Szerkesztőségi tanácsadók

Barta János, Domokos Johanna, Egyed Emese, Gebei Sándor, Konrad Gündisch, Horváth Gizella,
Kovács András, Kovács Magdolna, Mohay Tamás, Monok István, Nyíró Miklós,
Olay Csaba, Szokolczai Árpád

Korrektor: András Zselyke

Szerkesztőség: Kolozsvár, str. Napoca nr. 2. I. em. Telefon/Fax: 0264–595 176

Postacím: 400750 Cluj–1. C.P. 191 Románia, e-mail: titkarsag@eme.ro

www.eme.ro/erdelyimuzeum

A lap megjelenését támogatta:



Felelős kiadó: Biró Annamária

ISSN 1453 0961

Készült a gyergyószentmiklósi
F&F INTERNATIONAL Kft. nyomdában

Felelős vezető

Ambrus Enikő ügyvezető igazgató

A lapszám DOI-száma: <https://doi.org/10.36373/em-2022-3>

Polgár Anikó

Az otthon és a távoli égövek

Transzlokális és mitikus terek Hajnal Anna költészetében

„Egybeesik itt az egzotikus is a mindennapival, a mindenkihez szóló otthonlír a távoli égövek tájfunjaival, földrengéseivel” – állapítja meg Hajnal Anna költészete kapcsán Nemes Nagy Ágnes.¹ Tanulmányomban ezeknek az otthoni és távoli tereknek az egybemosódását vizsgálom Hajnal Anna költészetében. A transzlokális terek meghatározásakor Györke Ágnes definíciójából indulok ki, aki szerint „a terek fluktuálnak, nem »sterilek«, nem tartoznak egy városhoz, egy országhoz, vagy kultúrához. Ezt a többrétegű, állandó mozgásban lévő teret értem transzlokális tér alatt”.² Hajnal Anna verseiben az egymásba érő, egymásba olvadó terek mitikus távlatokat is kapnak, s közben „jellegzetes módon fonódik egybe, szétválaszthatatlanul és mégis külön érzékelhető fényel belső és külső táj”.³ Az első alfejezet Hajnal Anna műveinek transzkulturális elemeit tekinti át röviden, a második az emlékezés tereinek aktiválódásával foglalkozik. A harmadik alfejezet a vizualizáció fontosságát, a profán tér szentté válását a tükörmotívum segítségével mutatja be, a negyedik alfejezet pedig a mitikus és egzotikus tereknek (labirintus, alvilág, dzsungel) az otthoni terekbe olvadását tárgyalja.

Hajnal Anna műveinek transzkulturális elemei

A Nyugat harmadik nemzedékéhez tartozó Hajnal Anna munkásságának jelentőségét ugyan többen hangsúlyozták, az életmű átfogó elemzése azonban még várat magára. Hajnal Anna „...sokszor nem szerepel, és sohasem úgy, ahogy kellene, ott, ahol a költőket számba veszik, felsorolják, rangsorolják. [...] nem ismerek még egy magyar költőt, akinek értéke és árfolyama között ekkora volna a különbség” – állapítja meg Vas István még 1965-ben,⁴ s e tekintetben máig sem történt jelentős változás.

Hajnal Anna költészetét lehet pl. a női irodalmi hagyomány vagy az antik irodalom hatástörténete felől vizsgálni,⁵ érdemes azonban a transzkulturális elemekre is odafigyelni. Az

Polgár Anikó (1975) – irodalomtörténész, PhD, egyetemi tanár, Selye János Egyetem, Komárom, polgara@uj.s.sk

A témával kapcsolatos kutatások az 1/0106/21. számú, *Kultúrna pamät', problematika prekladu a plurilingvizmus v kontexte maďarskej literatúry a lingvistiky* című VEGA-projekt keretében folytak.

¹ Nemes Nagy Ágnes: *Hajnal Anna otthonai*. = Uő: *Az élők mértana I. Prózaí írások*. Bp. 2004. 432.

² Györke Ágnes: *A transznacionális feminizmus elméletei: Empátia, affektus és a transzlokális tér*. Helikon LXI(2015). 2. szám. 228.

³ Devecseri Gábor: *Szertelen nyár: Hajnal Anna versei*. = Uő: *Lágymányosi istenek*. Bp. 1975. 416.

⁴ Vas István: *Fellebbezés Hajnal Anna ügyében*. = Uő: *Az ismeretlen isten*. Tanulmányok 1934–1973. Bp. 1974. 841.

⁵ Korábbi tanulmányaimban a női irodalom, illetve az antik mitológia nézőpontjából közelítettem Hajnal Anna költészetéhez: Polgár Anikó: *Myth and Feminine Self-Expression in the Poetry of Anna Lesznai and Anna Hajnal*. World Literature Studies IX(2017). 4. szám. 89–102. Uő: *Kulturális emlékezet és antik mitológia Hajnal Anna lírájában* =

akadémiai irodalomtörténet alapozó Hajnal Anna-portréja⁶ az antik irodalmi kötődéseket ugyan hangsúlyozza, ugyanakkor említést sem tesz a költőnő zsidóságáról vagy gyerekkora kétnyelvű környezetéről, holott ezek ugyanúgy meghatározó jellegűek, mint a görög–római elemek.

A költőnő szülőfaluja, az életművében szimbolikus jelentőségűvé vált Gyepüfüzes⁷ transzkulturális szempontból különösen érdekes és meghatározó közeg volt. *Fű, mely sziklán kél* című befejezetlen memoárjából kiderül, hogy a költőnő német nyelvű faluban, egy magyar–zsidó identitású családban nőtt föl. A memoár gyerekeknek készült, s az írónő megpróbálta a korabeli gyerekekhez közelebb hozni ennek a monarchiabeli falunak a nyelvi és kulturális sokszínűségét. „Anna mind a kettőt megértette, németül is, magyarul is, mert önáluk egymás közt és ővele magyarul beszéltek, de az egész faluban németül, és Annáék is úgy a többiekkel” – írja.⁸ A jó képességű gyermek korábban kezd németül írni-olvasni, mint magyarul, sőt, Baruch gyapapától héber olvasást és írást is tanul.

Visszaemlékezésében Sötér István is utal Hajnal Anna kétnyelvűségére: „Gyermekkora olyan vidéken telt el, ahol »fekete« németek laktak, ő maga anyanyelvi szinten beszélt a németet, és németül csaknem olyan könnyen verselt, mint magyarul. Egy este fejből mondta el német verseit, melyeket egy füzetbe írt le, s melyekkel nyomtatásban eddig soha nem találkoztunk”.⁹ A memoár bemutatja azt a folyamatot, ahogy a gyermek megfigyeli a kulturális különbségeket, tapasztalja maga és családja másságát, s közben nem érez megbélyegzettséget, kirekesztettséget.¹⁰ „Annáéknál minden más, mint máshol”,¹¹ náluk pl. nincsenek Mária-képek a falon, mint a szomszédban, az ő képeiken Áron, Mózes és a kőtáblák vannak ábrázolva. „Annát a zsidóék Annájának nevezték” – írja,¹² hangsúlyozva, hogy a megkülönböztetést csak az indokolta, hogy több vele egyidős Anna is volt Füzesen.¹³ A témát versben is megfogalmazta, az Annák beceneveit és megkülönböztető jelzőit is felsorolva, saját zsidóságára a „báránka” kifejezéssel célozva: „Mi Annák heten voltunk / mind tizenhárom éves / forogtunk és hajoltunk, / simultunk minden szélhez / [...] / bíró Annuskája / takács Nusikája / bogárnér Ancsurkája / kocsmáros Pannája / kovácsék Nacája / szabóék Ancsája / s én, anyám báránkjája”.¹⁴

A visszaemlékezés szerint az étkezésbeli különbségeket is elfogadja és tolerálja a falu. A füzesi nagymamáról írja a memoárban Hajnal Anna: „Ha egy asszony beteg volt, elküldte neki a tyúklevest, mint ahogy sorosan a többi asszony is küldött. Sütött neki könnyű vajas tésztát. Tisztelettel, örömmel fogadták, megették. Neki soha nem küldtek, tudták, hogy ő nem enné meg,

Uő: *Poszeidón gyöngyszakállja. Görög–latin intertextusok nyomában, Janus Pannoniustól Weöres Sándorig*. Pozsony. 2020. 131–141.

⁶ Rónay László: *Hajnal Anna (1907–1977) = A magyar irodalom története 1945–1975. II/1. A költészet*. Szerk. Béládi Miklós. Bp. 1986. 381–388.

⁷ Gyepüfüzes (Gyepfüzes, Füzes formában is) neve gyakran felbukkan az életműben. A falu ma Ausztriához tartozik (Burgerland), német neve Kohfidisch.

⁸ Hajnal Anna: „*Fű, mely sziklán kél*”. Bp. 1983. 20.

⁹ Sötér István: *Hajnal Anna = Hajnal Anna: A gond akár a szemfedél*. Hajnal Anna válogatott versei. Bp. 1985. 311.

¹⁰ „Addig jó, míg nem érzel különbséget, míg nem éreztetik veled” – mondogatja a memoár szerint a kislánynak a nagymama, akinek nyilván más, negatívabb tapasztalatai is vannak a zsidók iránti tolerancia kapcsán. Hajnal Anna: „*Fű, mely sziklán kél*”. i. m. 35.

¹¹ Hajnal Anna: „*Fű, mely sziklán kél*”... 19.

¹² *Uo.* 34–35.

¹³ „... de hiszen a többi Annák közül is mindegyiket megkülönböztették egymástól: Bíróék Annája, Szabóék Annája, Wagnerék Annája, Kovácsék Annája, Nyergesék Annája, hát így volt ő Zsidóék Annája”. Hajnal Anna: „*Fű, mely sziklán kél*”... 35.

¹⁴ Hajnal Anna: *Alkonyfény*. Bp. 1978. 54–55.

gyümölcsöt vittek neki, a legszebbet”.¹⁵ Gyepüfüzes nemcsak a memoárban, hanem a versekben is viszonyítási ponttá válik. Megjelenik az életmű különböző korszakaiban, pl. az 1947-ben íródott *Gyepüfüzes* című poémában,¹⁶ mely a kor elvárásaihoz igazodva a népies költészet modorában íródott,¹⁷ de ott van az életművet lezáró, posztumusz verskötetben, az *Alkonyfényben* is (*Gyepüfüzesi rétek* című vers).¹⁸

Hajnal Anna műveiben összekombinálódnak a zsidósághoz¹⁹ és az antik mitológiához kötődő elemek,²⁰ s ezekre rétegződnek rá az elképzelt egzotikus tájak motívumai. Zsidóság és egzotikum összekapcsolódását visszaemlékezésében Bóna Anna alkati jellegzetességnek látja: „Zsidónak született, de külsejével inkább valami óceániai fajtára emlékeztetett. Kék szemű szigetlakóra. Apró termetű sámánasszonyra”.²¹ Hajnal Anna a szülőföldre emlékező és az egzotikus, sosem látott tájakat felidéző verseket ugyanabból a világlátásból eredezteti, a jungi kollektív tudattalan eszméjéhez hasonlóan²² mindkét réteget az emlékezésnek tulajdonítja. „Én nemcsak az vagyok, aki itt jár-kelek a zöld növényekkel lehelő, könyves falú szobában, de ébren van bennem az a régi asszony, aki a nyílt tűz mellől nézte, ahogy a sziklafalon megjelentek a bivalyokat ábrázoló vésett vonalak, a nyállal vadászó férfiak mozdulatai. Zsiráfok futását látom. Emlékszem. A hajdani erdőkben megszólaló dobokat hallom. [...] Őseim vannak. Az ő életüket folytatom egy modern nagyvárosban, civilizált lakásban, de él bennem időtlen idők emberi tapasztalata, küszködése, vágyódása, szeretetre és biztonságra való törekvése” – írja Hajnal Anna összegyűjtött verseinek fűlszövegében.²³ Hasonlóképpen beszél Jung is az „ősök életének apokatasztázisizs”-ról, „amely a ma élő egyes embereken mint összekötő kapcsont át meghosszabbodik a jövő nemzedékei felé”.²⁴ Hajnal Anna azonban ennél még mélyebbre megy: a földtörténeti korok ősidejébe, s az emberi emlékezetet az állatok, növények, kövek emlékeinek irányába bővíti. „Elnyugvó, kékellő, zöldellő tengerek szülőtti, / óriás osztrigák teknői, kövületek: / lehet, hogy valaha én is ily gyöngyházás / teknőben éltem? ily hűvösen lélegző kopoltyús / házban mint őseitek?” – kérdezi *Emlékezem* című versében.²⁵

¹⁵ Hajnal Anna: „*Fű, mely sziklán kél*” ... 37.

¹⁶ Hajnal Anna: *Csak ennyi? Összegyűjtött versek*. Bp. 1971. 309–345.

¹⁷ „A világ ismételt, újbóli birtokbavételének szándéka nagyobb ívű lírai kalandozásra készíti a szülőföld tájain. A Gyepüfüzest ugyan elbeszélő költeménynek jelzi, de voltaképpen különféle költői motívumok egybejátszása történik — a friss szellőknek megfelelően az optimizmus jegyében.” Laczkó András: *Hajnal Anna költészete*. Életünk XV(1977). 5. szám. 469.

¹⁸ Hajnal Anna: *Alkonyfény*. 52–56.

¹⁹ Megjelenik pl. a zsidó temetkezési szokásoknak a bemutatása az édesanyját elsirató *Tiszta tiszta tiszta* című versben. Ennek elemzését lásd: Polgár Anikó: *Az anyarchetípust megjelenési formái Hajnal Anna és Weöres Sándor anyasíratójában*. Múlt és Jövő XXXI(2020). 2–3. szám. 42–49.

²⁰ A kultúrák keveredését a szakirodalom is hangsúlyozza, pl. „a görögység nyitogatta tükörben az Ószövetség megannyi alakja, példája, története fölbugkan”, Szokolczay Lajos: *Hajnal Anna fényei. Költő és ember egyazon híron*. = Hajnal Anna: „*Engem a némaság ajkához vett*”. Válogatott versek. Bp. 2014. 182.

²¹ Bóna Anna: *In memoriam Hajnal Anna*. = Hajnal Anna: *Tiszta tiszta tiszta. Hetvenhét vers*. Bp. 2006. 5.

²² Jung szerint a személyes tudattalan „egy mélyebb rétegen alapul, amely már nem a személyes tapasztalatokból és élményekből származik, hanem veleszületett”. „... minden emberi tevékenységnek létezik a priori háttere, az pedig nem más, mint a veleszületett, és ezért tudatellenes és tudattalan egyéni pszichés szerkezet”. C. G. Jung: *Az archetípustok és a kollektív tudattalan*. Fordította Turóczy Attila. Bp. 2011. 11, 87.

²³ Hajnal Anna: *Csak ennyi?...* fűlszöveg.

²⁴ Jung: *i. m.* 186.

²⁵ Hajnal Anna: *Alkonyfény*. 38.

A transzlokális perspektíva a migráció, az utazás következtében az egyéni emlékezetben egymásra rétegződő tereknek az irodalmi leképeződését tárja fel, rámutatva arra is, hogy „a transzlokális percepció egyfajta etikai viszonyulás is”, magában foglalja „az etikai nyitásnak a lehetőségét”.²⁶ Az etikai nyitás igénye felerősödik a fantázia (vagy a tudattalan) világa által feltárt terek bevonódásával, s ezek a terek a Hajnal Anna műveiben felbukkanó emlékképekben is az „együttérzésnek a terepévé”²⁷ válnak.

Az emlékezés terei

Az emlékezet szempontjából, ahogy ezt már az antik retorikaelméletek is kiemelik, a térbeliség különösen fontos. „Azoknak tehát – írja pl. Cicero –, akik szellemi képességeiket ezen a téren szeretnék fejleszteni, helyszíneket kell kiválasztaniuk, s azokat a dolgokat, melyeket emlékezetben szeretnének tartani, lélekben el kell képzelniük, és gondolatban ezeken a helyszíneken elraktározniuk; az így rendszerezett dolgokat a helyszínek rendje őrzi majd meg; s a képi megformálás segíti, hogy az emlékezetbe vésődjenek – a helyszínek viasztáblákként, a képek pedig a táblákra vésett betűkként funkcionálnak.” (Polgár Anikó és Csehy Zoltán fordítása)²⁸ Szimonidész, aki a hagyomány szerint a mnemotechnikának, az emlékezés művészetének a feltalálója, a helyi emlékezetre (*localis memoria*) alapozott. Erre utal Cicero, mikor hangsúlyozza, milyen nagy emlékeztető képesség van a helyekben: „tanta vis admonitionis inest in locis; ut non sine causa ex iis memoriae ducta sit disciplina”.²⁹

Hajnal Anna említett, *Fű, mely sziklán kél* című visszaemlékezése is a terek aprólékos megfigyelésére épít, részletesen felidézi például nagybátyja, Henrik úr lakásának bútorzatát vagy a család gyepüfűzesi boltjának magas szekrényekben, dobozokban sorakozó árukészletét.

A *Forrás mellett* című vers³⁰ az emlékezés terének aktiválódását mutatja be, a múlt képeinek beáramlását a jelenbe. A fluktuálódás és az egybemosódás metaforikus képe maga a „táncoló forrásvíz”.³¹ A két idősíks és a két hasonló táj egybefolyását különféle érzékszervi hatások befolyásolják, a látás mellett a tapintás és a hallás.

Tenyerem emlékszik, szememben fülemben ébred
 Elfeledt emléke sok ilyen csendülő képnek,
 Gyermekkorom
 Lendülő iveden visszaoson.³²

A táj megszólal, „csendülő kép”-pé lesz, a malomgát zúgása, a gypajmúosók éneke, a fehér kavicsok csörrenése behallatszik az aktuális látványba. A hajdani táj megnyílik, és úgy fogadja magába az emlékezőt, hogy a két idősíks hangjait és a két látványt egybemossa. Az emlékek és az

²⁶ Györke Ágnes: *i. m.* 228.

²⁷ *Uo.* 228.

²⁸ Cicero: *Összes retorikaelméleti művei*. Szerk. Adamik Tamás. Pozsony. 2012. 365.

²⁹ Némethy Géza fordításában: „ily nagy emlékeztető képesség van e helyekben; nem is hiába alapították erre az emlékezés tudományát”. Marcus Tullius Cicero: *A legfőbb jóról és rosszról*. Latinul és magyarul. Bp. 1901. 318–319.

³⁰ Hajnal Anna: *Összegyűjtött művei I.* Bp. 1980. 33–34.

³¹ *Uo.* 33.

³² *Uo.* 33.

azokat felidéző közeg viszonya olyan, akár egy festmény és a ráma közti viszony.³³ Az emlékezőt körülvevő közeg megváltozott ugyan (Hajnal Anna elköltözött gyerekkora helyszíneiről, s többé nem is látogatott vissza), a forrás képe, a felcsengő hangok és a víz érintése azonban megfelelő kereteket biztosítanak az emlékek felidezéséhez. A forrás érzékelése Hajnal Anna versében nem látványcentrikus, már a vers első sorában a látvány mellett felcsendül a hang is („Táncoló forrásvíz, ahogy most lüktetve csendülsz”), a legfontosabb, az emlékezést beindító mozzanat azonban a víz megérintése. „Úgy foghatjuk fel a tapintást, mint a látás tudatalattiját” – írja Juhani Pallasmaa az építészet multiszenzoriális tapasztalata kapcsán.³⁴ Hajnal Anna versében is a tapintás nyitja meg az utat a látvány mögötti tudatalatti mélységekbe. A víz alá benyúló kéz felkavarja a mélységet, az ívekben aláomló víz letről hoz a felszínre valami lényegeset. A mozgás kisebb léptékű ugyan, mint a harmadik versszakban felidézett malomkeréké, mégis képes lendületes erővel magával sodorni az emlékezőt: „lábamon át / zöld-mohás mederben siet tovább”³⁵.

Az *Önéletrajz* című vers³⁶ Kalevala-ritmusban megírt visszaemlékezés a gyerekkorra. A szülőföld tájai összezsugorodnak, a vers beszélője – fején egy csigavonalban megcsavart kendőbe helyezett kosárral – a térképszerű tájon nagyokat lépve jut haza Füzésre, mintha a népmesei mérföldlépő csizma lenne a lábán.

A transzlokális, fluktuáló tér tipikus példája Budapest. Hajnal Anna Budapest-versében³⁷ a gyerekkor falusi és kisvárosi terei a felnőttkor Budapest-képeivel keverednek. A nagyváros terei különféle kultúrák attribútumait olvasztják magukba:

gyalog a körút vad Amerikáján,
a vizes aszfalt Ho-ang-hó vizén.³⁸

Budapest nemcsak az emlékezetbeli és elképzelt terek felidőzését segíti, hanem a történelmi idők lenyomatait is hordozza magában: „az időtlen világ ahol a népek / Aquincum forró termái körül a nyújtózó Danubiusba léptek”.³⁹

Tükör és belső vizualizáció

Az *Övé a ház* című versben egy növényekkel teli szoba válik szent téré a látás, a belső vizualizáció segítségével. A kortársak beszámolnak Hajnal Anna lakásainak különleges, trópusi atmoszférájáról, mely mintha ebből a versből is érződne.⁴⁰ A szent tér, ahogy lenni szokott, itt is elválasztódik a külső, profán tértől: a „záró fal” azonban nemcsak a szoba vagy a ház falát,

³³ Maurice Halbwachs: *Az emlékezet társadalmi keretei*. Ford. Sujtó László, Bp. 2018. 133.

³⁴ Juhani Pallasmaa: *A bőr szemei. Építészet és érzékek*. Fordította Veres Bálint. Bp. 2018. 62.

³⁵ Hajnal Anna: *Összegyűjtött művei I.* 34.

³⁶ Hajnal Anna: *Parti város*. Bp. 1970. 52–54.

³⁷ *Uo.* 45–47.

³⁸ *Uo.* 46.

³⁹ *Uo.* 46.

⁴⁰ „A lakást szobanövények sűrű erdeje töltötte be, s ezek a növények olyan tenyészetként vették körül, mint a költeményei” – írja pl. Sötér István, aki Hajnal Anna költeményeit is ezekhez a szoba belsejébe is behatoló, lugasokat képező növényekhez hasonlítja. Sötér István: *Hajnal Anna*. = Hajnal Anna: *A gond akár a szemfedél*. Hajnal Anna válogatott versei. Bp. 1985. 313.

hanem a szubjektum védekezési mechanizmusait is jelenti: „Kilép a záró falból / – mely én vagyok – a látomás”.⁴¹ Ez a ház belsejében és a lélek beltereiben lejátszódó hierofánia egyszerre növényi és állati, szörnyszerű és félelmetes, ugyanakkor szükségszerű és megnyugtató is. Az ablak egyszerre elválaszt és összeköt, a szobanövényekben mintha a kinti zöld folytatódna („Az ablakon belül a zöld / karéjos csendformákat ölt”⁴²), ugyanakkor egy védett, elzárt és csodákat észlelő tér részeként jelek is, a hierofánia előhírnökei: „ő aki váratlan jelekkel / néma szívemnek válaszol. / S már nemcsak jel”.⁴³ A tekintet kapcsolatot teremt, feloldja a magányt, de meg is igéz, el is varázsol. Az „ő”, akié a ház, akinek zöld pillás szeme felnyílik a növények leveleiből, aki zöld árnykalap alól nézi a szoba magányos lakóját, megnevezetlen és megnevezhetetlen. A vele való találkozás egyedi csoda, mégsem egyszeri, hanem egykor volt őstalálkozások megismétlődése: „De van / a mindigvolt találkozás”.⁴⁴ A szemek és a szemekhez tartozó megnevezhetetlen lények megsokszorozódnak: „Kilép a falból. Néha több. / Jön. Ő az. S többek egyszerre”.⁴⁵ A fokozatosan sokszorozódó, s nem a fejen, hanem váratlanul több különböző más testrészen megjelenő szemek szörnyszerűvé teszik a látomást. Először egy küklopszyszerű, egyszemű, majd egy háromszemű lény villan fel előttünk, mely nézésével újabb szemeket tud fakasztani, akár a saját lábfején is:

Már látni tudom egyszemét!
vagy hárman lát! Néz lefele:
magas tűzfalon lábfején
szemet nyit.⁴⁶

A teknőc páncélja egészében is egy nagy szem, mely újabb belső szemet takar, s fokozatosan ebbe a teknőclátomásba költözik bele a néző szubjektum maga is.

Rám néz szeme
teknőcszem kőpáncél alól.⁴⁷
s rám nőő páncélom alól
hüvösödő szememmel néz
két szememmel a látomás.⁴⁸

A szoba valós tere és a tekintet által létrehozott elképzelt tér között ott van elválasztóként és közvetítőként a tükör. „A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, a felszín mögött megnyíló irreális térben – írja Foucault –, ott vagyok, ahol nem vagyok, árnyként, amely önmagamként adja nekem önnön látványomat, s lehetővé teszi, hogy ott szemléljem magamat, ahonnet hiányzom: ez a tükör utópiája. De egyben heterotópia is, hiszen a tükör valóságosan létezik és bizonyos

⁴¹ Hajnal Anna: *Parti város*. 13.

⁴² *Uo.* 13.

⁴³ *Uo.*

⁴⁴ *Uo.*

⁴⁵ *Uo.*

⁴⁶ *Uo.*

⁴⁷ *Uo.*

⁴⁸ *Uo.* 14.

módon visszahatást gyakorol a helyre, amit betöltök; a tükör működése következtében, mivel ott látom magam, hiányzónak vélem magam a helyről, ahol vagyok.” (Sutyák Tibor fordítása)⁴⁹ Hajnal Anna versének narrátora mintha épp ezt a kettősséget hangsúlyozná. Nála a lámpa által megvilágított kályhacsempe szolgál tükörként, mely egyszer domború, máskor homorú képet mutat. A tükörből is ugyanaz a lény néz:

A kályhacsempén lámpa süt,
Tükrözés. Honnan? Domború.
Koponya. Ő az. Homorú:
akkor is ő.⁵⁰

A kályhacsempében domboruló alakzat egyszer koponyára emlékeztet, máskor a teknőc kőpáncéljára: a koponyából is, a teknőcpáncél alól is szemek néznek ki. A felismerés egyben önmagára ébredés, a kályhacsempéből néző szem saját szem, mely nemcsak látja magát a bizarr tükörben, hanem vissza is néz onnan önmagára. Csak itt, ezen a ponton tudatosul a tükörfunkció, itt olvad össze a látott és a látvány, üldöző és üldözött. A tükör itt, akár a görög mitológiában, ahogy Kerényi Károly meghatározta, „az önismeret ősjelenségének” bizonyul: „a tükör ajándéka révén tökéletesül az ember tudatos, saját léte”.⁵¹ A tükör túlvilági jelleget is mutat, „az önmagunkkal való találkozást segíti elő még a túlvilágon is, ahol éppen erre van szüksége a széthullással és megsemmisüléssel fenyegetett halottnak”.⁵²

A tükröződés felismerése révén megszűnik a belső térbe behatolt, elképzelt félelmetes lények okozta ijedség: „lassú szívem már nem siet, / nem forró, nem is zakatol”.⁵³ Annak tudatosítása, hogy ő „van és volt és övé a ház”, a két pozíció egybeolvadása révén megnyugtató kijelentéssé válik: enyém a ház, ő én vagyok, tehát ha övé lesz a ház, akkor sem történt birtokháborítás. Önmagunk elvesztésének kétségbeesése helyett a verszárlatban élénk taruló hűvös, tárgyilagos, megnyugtató bizonyosság azt sugallja, hogy a vers beszélője vágyott is erre az összeolvadásra, tudatosan kereste a kapcsolatot a zöld pillás szemekkel, bele akart kerülni a világukba.

A tükörmotívum más Hajnal Anna versekben is előfordul, s többnyire rituális és pszichológiai vetülete is van. Az *Újra* című versben⁵⁴ a hó alól felszabadult városi aszfalt válik tükörré. A tavaszi nap elolvasztja a havat, de az aszfalton maradt jégréteg a fagyos, ám fokozatosan felmelegedő élet tükre lesz: „Hó alól felszabadult / tükre fagyos életemnek, / városi aszfalt”.⁵⁵ A jégen sétáló, a téli éhezéstől lesoványodott rigópár lágy éneke a tavaszi reménység megtestesítője: „lassan húnyj édes tavasz / rám is csorog még a fény”.⁵⁶

⁴⁹ Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. Tanulmányok, előadások, beszélgetések. Debrecen. 2000. 150.

⁵⁰ Hajnal Anna: *Parti város*. 13.

⁵¹ Kerényi Károly: *A tükröző tükör*. = Uő: *Az égei ünnep*. Tanulmányok a 40-es évekből. Fordította Kocziszky Éva. Bp. 1995. 103.

⁵² *Uo.* 111.

⁵³ Hajnal Anna: *Parti város*. 13–14.

⁵⁴ *Uo.* 51.

⁵⁵ *Uo.*

⁵⁶ *Uo.*

Mitikus és egzotikus terek

Hajnal Anna verseiben a természet terei mítosszal telítődnek, az otthoni vagy egzotikus természeti térben élő növények és állatok szinte szakrális erővel ruházkodnak fel. Az egzotikus terekben az energikus, életerőtől duzzadó növények dominálnak, az egyes fajok szimbiózisban élnek, az egyes egyedek pedig olyannyira egymásba érnek, hogy erőszakos szétválasztásuk gyilkossággal érne fel. Az egymásba érő és egymásba mosódó terek egyik jellegzetes kifejeződési formája a dzsungel. Az „eső-permetes dzsungelokban” növekvő kaobafákra ránó a moha, mely a nedvességtől egyre nagyobbra dagad, a páfrányok fölött liánok hintáznak, s a növényi burjánzást az állati termékenység egészíti ki (madarak, gyíkok fészkelnek a fák ágaiban).⁵⁷ Az egzotikus növények mellett „a hétköznapjaiba sose tévedő élőlények”⁵⁸ (jaguár, farkas, foka, leguán, cethal, tarpán, mamut, leviatán, sárkánygyík) is gyakran felbukkannak Hajnal Anna verseiben. Rába György szerint „ezek a furcsa, a tapasztalat végvidékeiről földidézett motívumok már élethelyzetek, lelkiállapotok olykor lidérces látományai az időződő költő tollán”.⁵⁹

A dzsungel kiszámíthatatlan burjánzása ránó a geometrikus, a szabályozott terekre. A *Csak ennyi?* című vers vallomás arról, hogy a vers beszélője nem képes precíz kertészként lenyesegetni érzelmei vadhajtatásait, nem képes formálni, lefojtani a burjánzást. A formáló kéz a tér alakításában úgy vesz részt, hogy nemcsak alkot és alakít, hanem pusztít is, és irt. A „terv s belátás szerint” létrejött tér átlátható és geometriai alakzatokkal leírható: „nyír gúlát, magas ívet”.⁶⁰ A franciaparkban minden érzelmenek meghatározott helye van, kicsinyes beosztás szerint, még a szakrális sem mindenütt jelenvaló, hanem egy arra kijelölt, szűk helyre szorul: „nyes lugast isteneknek”.⁶¹ A franciapark ellentéte az indák büvös tekeredésével, a lonc vad burjánzásával teli vegetáció, mely az érzelmeik intenzitását fejezi ki.

A *Parti város*⁶² című versben idő és tér egymásba csúszik. Az emberi élet idejéhez különböző éghajlatok kötődnek: az ifjúkor tere a tropikus táj, az ember onnan indul, s az idő végül a megmaradtakat különböző fokozatokon át északi tájra sodorja, ahol egy hókockákból épült iglu a végső menedék. Minden földi tér parti várossá lesz, ahol az élet szilárd talaján lépkedőkhöz állandóan közel van a halál nedves közege. Az idő elúsztatja az apró szegfűt és a nagytestű orrszaruút is, ez utóbbit nagy súlya még jobban lehúzza, még magányosabbá, még tehetetlenebbé teszi: „egy orrszaruú trombitál / végsőt míg süllyed a mocsárba / (milyen elhagyott, milyen árva / az a nagy test ha a halál / nagy súlyát egyszer megtaszítja)”.⁶³

A földi terekben az alvilági terek is megérezhetők, a mitikus labirintus halálba vezető útvonalra lesz (*Hiába Ariadné!* c. vers), a temető „különös városrészé”,⁶⁴ melyben pontosan beosztott utcák vannak, zajszigetelt ajtajú házak, aranyozott névtáblákkal. A labirintusba „belépés és a kiút megtalálása maga par excellence beavatási rítus”.⁶⁵ A mitikus háttér valóban

⁵⁷ Hajnal Anna: *Kaoba-fák*. = *Uő: Tiszta tiszta tiszta*. 32.

⁵⁸ Rába György: *Egy himnikus költő*. Holmi XIX(2007). 6. szám. 728.

⁵⁹ *Uo.*

⁶⁰ Hajnal Anna: *Csak ennyi?* 456.

⁶¹ *Uo.*

⁶² Hajnal Anna: *Parti város*. 39–41.

⁶³ *Uo.* 39.

⁶⁴ Hajnal Anna: *Elhiszed nekem?* Bp. 1976. 65–67.

⁶⁵ Mircea Eliade: *Vallástörténeti értekezés*. Ford. Sujtó László. Bp. 2014. 549.

egy ifjú beavatásaként értelmezhető. (Thészeusz belép a labirintusba, megtalálja és megöli a Minótauroszt, s Ariadné fonalának segítségével ki is jut onnan.) Hajnal Anna versében azonban nem egy ifjú beavatási szertartásáról, hanem az idős Thészeusz fáradt elvonulásáról van szó, aki miután „látni elfáradt”, „szintelen ködbe” néz.⁶⁶ A mozgás és mozdulatlanság paradox egymásba játszása a testnek és a léleknek a halál utáni állapotából adódik: „Fekvén már messze lépdelsz”.⁶⁷ A labirintus tere ezúttal zárt, nincs kiút belőle, nem segíthet Ariadné fonala sem:

Vége. A fal bezárult.
Kapuk mögé kerítve
idegen folyosókban
gondolkodni megállsz-e?
Keresztút? Választások?
Te tudod, hogy hiába.
Eljöhét Ariadné!
Hiába Ariadné!⁶⁸

A labirintus tere mintha kórházi folyosókból, átláthatatlan, a hozzátartozóktól elválasztó falakból épülne fel. A mitikus labirintusábrázolások W. B. Kristensen klasszikus meghatározása szerint az alvilágot jelentik, Kerényi Károly azonban megfordítja ezt a viszonyrendszert: szerinte a labirintusok archetipikusabb, ősbibb formák, mint a nem kevésbé titokzatos alvilág.⁶⁹ A halállal kapcsolatban lévő izolált, zárt labirintus a földanya ölébe vezet vissza a belépőt,⁷⁰ aki mögött előző élete visszavonhatatlanul bezárult.

A *rózsa* c. versben⁷¹ a kert és az alvilág tere olvad egymásba: a rózsa „többajku virág”, kitarja magát a világba, a szél visszacsókolja, majd a szétcsókoltt virágok elfonnyadnak. A lehullott rózsából „a fa tövében száradó / kis hulla” lesz, „s a kert fogadja: fényes orcus”.⁷² A latin megnevezés az antik mitológia attribútumait hozza magával, a halott lelket nem vízen, hanem a levegőben szállítja el a révész: „Charonja a szél, / millió evezőjü sajkás”.⁷³ A kert a lelkek sóhajtásaival lesz teli. Nemcsak a mitológiai és a természeti tér, hanem a folyékony és a légnemű anyag is egymásba ér, s gyakorlatilag nem választhatók szét egymástól. A kitaruló, a szerelembe feledkező, majd fonnyadó és haldokló nőként ábrázolt rózsa egyszerre mozog a maga vegetatív keretei között és a mitológiai térben. A halálban sem dermed mozdulatlaná, a fenn és a lenn erővonalán halad, először a szárról a mélybe hull, a szél sajkájának segítségével. Szél-Charon ugyan könnyörtelen és a pusztulás visszafordíthatatlan, a fonnyadt virág sose nő vissza a szárra, a mozgás azonban nem áll meg, a szél bármikor újra felkaphatja, bármikor felszállhat újra. Ahogyan az orcus, a mitológiai alvilág tere sötét, a kert orcusa azonban fényes,

⁶⁶ Hajnal Anna: *Elhiszed nekem?* 14.

⁶⁷ *Uo.*

⁶⁸ *Uo.* 14–15.

⁶⁹ Karl Kerényi: *Labyrinth-Studien. Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee.* Zürich. 1950. 11.

⁷⁰ Hermann Kern: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen.* 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds. München. 1999. 27.

⁷¹ Hajnal Anna: *Tiszta tiszta tiszta.* 18.

⁷² *Uo.*

⁷³ *Uo.*

úgy a fa tövébe nyíló mélység is csak úgy örök, hogy nem válik a megállt idő terévé, hanem a növényi lét periodikus idejének egyik fázisát mutatja az örök körforgáson belül.

A *Vudu* című versben⁷⁴ a törzs által kiközösített tabuszegő a szabályokkal irányított közösségből a burjánzó dzsungelbe távozik száműzöttként, itt, az „elszabadult vad létezés / álarcos őrjöngése közt”⁷⁵ éli meg a végső magányt. Az élet különféle formáit felszabadító, vitális energiáktól duzzadó dzsungel úgy lesz a halál tere, hogy az elpusztulóra ránöveszti a maga viruló növényeit, s további élőlényeknek nyújt éltető rejtkehelyet:

hűlő teste köré a dzsungel lombja
zöld halálformáit kibontja,
zöld játék, tükrözés, merengés,
vad arcok, bűvő istenek,
mimikrik között egyedül:
zöld sörényét, bűvő fülét
sem látja már,
bár oroszlán is a halál.⁷⁶

A halál tereihez tartozik a kert és a labirintus mellett a bánya is. A *Bányában* című vers⁷⁷ olyan, mint egy alvilági utazás, „az élő lélek” úgy ereszkedik a bánya sötétjébe, mint azok a mitikus hősök, aki élve megjárták az alvilágot. A halottak, akikkel találkozik, nem mozgó szellemalakok, hanem kővé merevedett földtörténeti maradványok, „hajdani zsurló óriások”.⁷⁸ Az alvilágjárás nem egyszeri próbatétel, hanem visszatérő kényszer, az ősi múlttal való szembesülés elkerülhetetlenségéből fakad („alvilágtok / hívó magánya babonáz”⁷⁹), ugyanakkor a bányába leszállás egyben a tudatalatti rétegek feltárását is jelenti.

Visszatérve a bevezetésben idézett definícióra, ezek a terek valóban többrétegű, állandó mozgásban lévő terek, legyen szó az aktuális és az emlékekben felbukkanó, a belső és a külső térnek, a tükröképnek és a tükrözöttnek, az otthonnak és az egzotikum közegének a viszonyáról. A gyerekkor tájai különböző érzékszervi hatások révén rétegződnek rá a későbbi terekre, s az időközben mitizálódott Gyepűfüzes transzkulturális közege nem explicit módon, hanem a térbeli hibridizáció megteremtődése révén válik Hajnal Anna költészetének szimbolikus közegévé. A hétköznapi tárgyakból a vizualizáció révén megképződő tükrök nemcsak a belső és külső táj, hanem a szent és a profán tér között is átjárást biztosít. A dzsungelnek a szabályozott tereket elnyomó burjánzása, a földanya méhébe vezető labirintus, az alvilággá átlényegülő kert, az ősi múlttal szembesítő bánya az élet és a halál tereinek mitikus találkozási pontjai.

⁷⁴ Hajnal Anna: *Parti város*. 22–23.

⁷⁵ *Uo.* 23.

⁷⁶ *Uo.*

⁷⁷ *Uo.* 43–44.

⁷⁸ *Uo.* 43.

⁷⁹ *Uo.* 44.

Translocal and Mythical Spaces in the Poetry of Anna Hajnal

Keywords: Anna Hajnal, translocal, poetry, remembering, sacred and profane

The study explores mythical and translocal spaces in the poetry of Anna Hajnal (1907–1977). Translocal spaces do not belong to a single city, to a single culture, they are multi-layered, constantly in flux. The oeuvre of Anna Hajnal, a member of the third generation of the *Nyugat*, has many transcultural aspects. The poetess grew up in a German-speaking village (Kohfidisch, Gyepüfüzes), in a family with a Hungarian-Jewish identity, and the recurring memory of this environment provided a symbolic basis for the lyrical creation of spatial hybridisation. The study deals with the activation of spaces of memory, visualisation, the motif of the mirror as a gateway between the profane and the sacred, the fusion of mythical and exotic spaces (labyrinth, underworld, jungle) into the domestic.

Kovács Krisztina

A határ variációi Hunyady Sándor prózájában

Bevezetés, momentumok egy életmű kiadástörténetéből

A Hunyady Sándor életvitelétől és élettereitől elválaszthatatlan határszituációk, az attitűdjeit meghatározó gazdag identitásmintákat kialakító, részben utazás közben felfedezett helyek, a kolozsvári, budapesti, bácskai, partiumi vagy erdélyi szcénák olvasásához a transzkulturalizmus fogalmának sok szempontú körüljárásával kerülhetünk közelebb.

Az író átfogó pályaképét megrajzoló eddigi egyetlen monográfia, a Vécsei Irén által jegyzett kötet 1973-ban jelent meg. Az életrajzíró által lajstromozott művek listája az azóta eltelt évtizedekben korábban folyóiratokban rejtőzködő, kötetben csak újabban megjelent darabokkal bővült, amelyek tovább árnyalták a Hunyadyról formálódó képet. Az alkotónak életében négy, közvetlenül halála után két novellaválogatása látott napvilágot. A *Diadalmas katona* (1930), *Az ötpengős leány* (1935), *A vöröslámpás ház* (1937), *A tigriscsíkos kutya* (1938), a *Magyarországi kaland* (1942) és az *Egy sötét királyi család* (1944). A regények, illetve a korabeli kritikában is olykor kisregényként, olykor hosszabb elbeszélésként aposztrofált szövegek között sorrendben az első az először a *Téli sport* című kisregénnyel egy kötetben megjelent *Családi album* (1934). Ezt követte a *Géza és Dusán* (1937), a *Nemes fém* (1938), a *Jancsi és Juliska* (1939), a *Szerelmes unokatestvérek* (1942), *A fattyú* (1942) és *A hajó királynője* (1944). A *fattyút* 1942-ben *El bastardo* címmel spanyol fordításban, Barcelonában is kiadták. A prózai kötetek közé sorolandó az 1936-os *A Vigszínház negyven éve, 1896-1936* című teátrumtörténeti áttekintés, amely, bár nem a fikciós műfajok közé tartozik, néhány, a Bródy–Hunyady családi legendáriumot és az önéletrajzi tér működési mechanizmusait érintő pillanata miatt tanulságos, a prózai életmű felsorolásából ki nem hagyható könyvecske.¹

Az *Álmatlan éjjel* (1970) és a *Három kastély* (1971) Vécsei által szerkesztett, a Szépirodalmi Könyvkiadó gondozta kiadványok, amelyek, miközben Hunyady újságírói működését szemlélték, a különböző későbbi életműkiadások visszatérő problémájával is számot vetettek. Ezek a kötetek az átmeneti műfajok, a publicisztika és a novella határán elhelyezkedő, ide és oda is sorolható írásoknak a különböző regiszterű válogatások közt szabadon mozgását sem hagyták figyelmen kívül. A *Három kastély* az egyik posztumusz novellakötetben (*Egy sötét királyi család*, 1944) megjelent sztorikat (*Őnagysága életkora*, *Mese a konflisról*, *Margitsziget*) is hozta. Az *Álmatlan éjjel* legfőbb nívója pedig, hogy az alkotó rövid amerikai kalandjának eseményeiről folyóiratokat tudósító, kötetben addig helyet nem kapó darabjaiból közölt néhányat, köztük *Az első huszonnégy óra New Yorkban; Betlehem; Bridgeport; Gyönyörű vasárnap New*

Kovács Krisztina (1976) – irodalomtörténész, PhD, egyetemi adjunktus, Szegedi Tudományegyetem, Szeged, karanovo@gmail.com

¹ Vécsei Irén: *Hunyady Sándor*. Bp. 1973. 75, 116–148, 212; Kovács Krisztina: *Táj- és térképzetek Hunyady Sándor prózájában*. Disszertáció. Szeged, 2013. 54.

Yorkban; New York – Budapest 100 nap című prózákat.² Az író halála utáni évtizedekben számos kollektum jelent már meg, ám ez az elemzés most elsősorban a szerző életében és a közvetlenül halála után kiadott gyűjtemények korpuszára koncentrálnak, emellett pedig elsősorban a monográfus által összeállított két publicisztikai kötet szövegeiből válogat.

A határ és a vasúti utazás térképzetei

A Hunyady-novellák teréről általánosságban elmondható, hogy nemcsak olyan közeg, amelyben elrendeződnek a dolgok, több esetben olyan médium is, amely a rendszer és a szimmetria felé tolja a különböző alkotóelemeket. Az alkotói életmű szereplőinek módszere a térnyerés, a tér birtokbavétele, céljuk a hely Martin Heidegger megfogalmazása szerinti „szabaddá tétele”, ahol a „lakozó” ember sorsa az otthon üdve, az üdvöt nélkülöző otthontalanság vagy akár a kettővel szembeni közömbösség irányába fordulhat. Hunyady prózájában ez az alkalmilag szakralizálódó, a hétköznapi (profán) térhez képest fölérendelt viszonyban álló tér mint az átmenetileg „szentté” váló autonóm, abszolútumot kifejező entitás jelenik meg.³ A hermeneutikai koncepciót továbbgondoló Ernst Cassirer a hely sajátos atmoszférában létezésének fő ismérveként a körülötte kialakuló „mágikus-mitikus ködfolt” létrejöttét tartja fontosnak. Az elmosódó határvonalak közegében a megmerevedő, az átkeléseket és határsértéseket nem megengedő köznapi tér gyakran változik a Jurij Lotman-i plánus szerinti, a változás permanenciáját megtestesítő „varázslatos helyre”.⁴

Az író első rövidprózai kiadványa a lokális szempontokat érvényesítő, elsősorban a vidéki térformák közegében otthonra leelő szövegek gyűjteménye. A könyvet indító címadó elbeszélés, a *Diadalmas katona*, az első világháború végén a frontvonalak mozgásával Budapestre vezényelt olasz katonatiszt története elsősorban vasúti jeleneteivel hozza létre a térformák közt mozgó dinamizmusának atmoszféráját. A narrátor a határállomások láttatásával, a határokat elérő vonat szimbolikájával a közép-kelet-európai térség multiethnikus identitásmentáival szembebesíti az ideérkező külföldi figuráját, a szöveg környezetfestései elsősorban a vidékiséget magyar irodalmi modernségben hagyományos toposzait kölcsönözik a szövegnek.⁵ A határ látványa, e geokulturális térrelválasztó megpillantása az a tapasztalat, amely Jurij Lotman határfogalomról szóló elgondolásában a szemiotizálás, a jelentésképződés élményével ajándékozza meg az irodalmat, amely a kulturális változás, az idegenség, a hozzáférhetetlenség élményét adja. Az események a határ tartományjaiban immár nemcsak önmagukban értelmezhető objektumok, hanem kulturális faktorok, amelyeket köztes helyzetekben tapasztalhatunk meg.⁶ A *Diadalmas katona* protagonistája a közép-európai tér élményanyagára rácsodálkozó külföldi szemével látja a tényleges és kulturális határok átlépésének, az egzotikusként észlelt tereptárgyak látványának

² Uo. 55.

³ Martin Heidegger: *A művészet és a tér*. = Uő: „Költőien lakozik az ember...”: *Válogatott írások*. Szerk. Pongrácz Tibor. Budapest – Szeged 1994. 211–217. (214.); Kovács Krisztina: *i. m.* 64.

⁴ Ernst Cassirer: *Mitikus, esztétikai és teoretikus tér*. *Vulgo* II(2000). 1–2. szám 242, 237–246; Jurij Mihajlovics Lotman: *A művészi tér problémája Gogol prózájában*. = *Kultúra, szöveg, narráció: Orosz elméletirók tanulmányai: Ad honorem Jurij Lotman*, Szerk: Kovács Árpád–V. Gilbert Edit. Pécs 1994. 119–185. (141.); Kovács Krisztina: *i. m.* 64.

⁵ Hunyady Sándor: *Diadalmas katona*. = Uő: *Diadalmas katona*. Kolozsvár 1930. 5–33; Kovács Krisztina: *i. m.* 58.

⁶ Jurij Mihajlovics Lotman: *A határ fogalma*. = Uő: *Kultúra és intellektus: Jurij Lotman tanulmányai a kultúra, a tudomány és a történelem szemiotikája köréből. Diszkurzívák*. Bp. 2002. 97–109. (99.); Kovács Krisztina: *i. m.* 110.

problémáját: „A hosszú, unalmas, alacsony raktarak, a cirill betűs tábla az állomás homlokán. Még talán a pirosodó vadszőlővel befuttatott illemhely volt a legdíszesebb építkezés ebben a vigasztalan környezetben. [...] »Ez itt Európa demarkációs vonallal!« [...] A vonat szentjánosbogárként csillogó fénypontok közt haladt a sok egymást keresztező sínpár csattogó váltóin, benne abban az ibolyaszín, gyémántporszerűen reszkető ködben, amely a nagyvárosok közelségét jelenti”.⁷

A helyben maradó utazó pozíciója a modernitásra jellemző szerep, amely amellet, hogy az énvessztéssel szemben védi a személyiséget, Richard A. Etlin kifejezésével élve az „oltalom és a diadaléret két pólusát” testesíti meg.⁸ Ez a modell pedig, fogalmazza meg Zarko Miletović az individuálisként működő, a modern civilizációs terek sajátosságaival rendelkező közegek természetét, a társadalmi szférába való belépést is kifejezni hivatott.⁹ Hunyady prózájában a tájba hasító közlekedési eszköz, az elhatárolás szimbólumaként is megjelenő lokomotív képe is ilyen szimbólum, amelynek szemantikai komplexitása leginkább, a közvetlenül az író halála után megjelent válogatás, a *Magyarországi kaland* című történetében sűrűsödik. A francia arisztokrata hölgy utazását témául választó novella egy, a szerző számára láthatóan kedves alaphelyzetet, az új vidékre egzotikumként tekintő külföldi gyarmatosító, koloniális modellekben gondolkodó magatartását szemrevételezi, a táj tereptárgyainak lajstromozásától a zárt világokba behatoló idegen-nomád szerepeinek körülhatárolásáig: „Fülkéjének ablakából egész Németországon át nem húzta fül a függönyt. Nem volt kíváncsi sem Bécsre, sem Budapestre. Egyszerre nagyon meleg lett. Gondosan felöltözött, kiment e perónra, nézte a tájat. Ez már Magyarország volt. A felhőtlen égen tüzes nap ragyogott. Kétoldalt, a sínek mentén érésben lévő, végtelen búzaföldek húzódtak”.¹⁰ A közép-európai tájék a kulturális mintákat befogadó idegen számára titokzatos marad: „Madame Du Deffand ásitott. Buta táj. Gazdag, de egyhangú”.¹¹ A hősnő egy nem különösebben váratlan fordulat eredményeképpen végül lemarad a vonatról, így ismeri meg a számára rejtélyes, értelmezésre szoruló, „egzotikus” vidéket: „Boldog volt, hogy kalandja bejuttatta e titkos, zárt világba”.¹²

A vonat a határok közt átszáguldás, a tranzitivitás kifejezője, metaforája korszakok és életformák elhatárolásának jele. Ha ez a kronologikus váltásokkal terhelt kultúráköziség még a vasúti kocsiiban létrejövő szociometrikus viszonylatokat is játékba hozza, izgalmas szövegek szülehetnek. A vonat és a vasútállomás vagy éppen a határ és a vasút találkozása, még inkább a vonat és a több esetben tájegységek, topografikus formák határát is jelző országhatár illeszkedése a monarchikus és posztmonarchikus irodalom különböző kulturális mintákat felvevő és rögzítő diskurzívájában helyezi el ezt a kompozíciót. A két világ közt állás helyzete a korszak magyar irodalmában a legszebben talán Krúdy Gyula álomszerű vízióiban jelenik meg, de e tekintetben izgalmas darabokat a Hunyady-oeuvre is tartalmaz.¹³ A váratlan és kiszámíthatatlan találkozások terepeként a vasút sokszor olyan rövidtörténetek és publicisztikák témája, amelyek a short story egy vonással megrajzolt skicctermetét az extenzív vonatút kulisszái között hozzák létre.

⁷ Hunyady Sándor: *Diadalmas katona*. i. m. 6–8; Kovács Krisztina: i. m. 113.

⁸ Richard A. Etlin: *Az esztétikai és az egváni térérzet*. Enigma V–VI(1999). 20–22. szám. 106–133. (122.)

⁹ Zarko Miletović: *A tér, mint áru*. Pompeji III(1992). 3. szám. 125–140.

¹⁰ Hunyady Sándor: *Magyarországi kaland*. = Uő: *Magyarországi kaland és egyéb elbeszélések*. Bp. 1942. 5–16. (5.)

¹¹ *Uo.* 7.

¹² *Uo.* 14.; Kovács Krisztina: i. m. 107.

¹³ Kovács Krisztina: i. m. 111.

Ilyen, egyetlen jelenet megfigyelésére alapuló történet a villanófényben meglátott hétköznapi eseményt már címében is kifejező *Vasúti pillanatfelvétel* (1938) című publicisztika. A szüzsé az előző példákhoz hasonlóan egyszerű. Az induló vonatról kis híján lemaradó férj és a hirtelen támadt szabadsága tudatában a vasúti fülkében kalandot kezdeményező feleség meséje alkalmat teremt az őket megfigyelő narrátor és az olvasó számára is, hogy a házasság természetét is át-gondolják. A *Vasúti pillanatfelvétel* a leheletfinoman felvillantott, be nem teljesült lehetőségek, az utazás közben felvillanó keresztutaknál elidőző modern városi hősök regéje. A topográfiai és mentális határszituációban születő pillanatot a férje jelenlétével lemondóan szembesülő feleség is át-gondolja, amikor belső monológjában mintha a rövidtörténet műfajának hatását is definiálná: „[É]s útnak bocsátott a fiú felé egy lemondó, pici sóhajtást, amely nem volt több egy falevél rezzenésénél”.¹⁴

A vasúton játszó szövegek témavariációi között az ott elkövetett bűncselekmények változatos formái is gyakran felbukkannak, ezeket megtaláljuk a Hunyady-oeuvre kitértetett helyein is. A zsebtolvajlás és a kisebb lopások „művészete”, a modern étellel, a vasúti utazással összekapcsolódó cselekvéssorként, a vonat fiziológiás hatásával, az álomba merülés motívumával kiegészítve jelenik meg.¹⁵ A *Vasúti pillanatfelvétel* finom iróniával szőtt történetéhez kapcsolódik, de már a vonat bűncselekmények irodalmi lenyomatának szellemes átírata *A kabát* című rövidtörténet. Az írás központi figurája a saját anyaggyűjtő módszerét témává tevő scriptor, a Kolozsvár–Budapest vonalon utazó író-újságíró, aki a fülke „mozgó ketrecében” ismeri meg gögös, beszédbe nem elegyedő útítársát. A helyzetkomikum forrása a tévedésből az ablakon kihajított kabát, amely az alkatok és karakterek felrajzolásának ürügye. A nem létező vasúti tolvajra fogott történés az alkalmiságra épülő műfaj lehetőségeinek kellékárát kihasználni igyekvő mesteri ujjgyakorlat: „Az első pillanat gyanúja valóra vált. Nyilvánvaló, hogy én pusztán »európaiságból«, a buta fejemmel kidobtam ennek a jó embernek a kabátját a szolnoki állomáson. [...] Szinte haragudtam az útítársamra, ahogy ott kesergett, átkozódott. Mert nem szoktuk szeretni azokat az embereket, akikkel valami rosszat tettünk”.¹⁶

Transznacionalitás és etnicitás

A transznacionális perspektíva identitás- és szubjektumképzésre vonatkozó megközelítése abból indul ki, írja témához kapcsolódó tanulmányában Jablonczay Tímea, hogy nem tudunk egyféle, leírható homogén identitásokkal számolni, mert az identitáskategóriák eleve kereszteződő viszonyokból építkeznek.¹⁷ A transznacionális írás a kollektív emlékezet történeteit is újra tudja alakítani, elfelejtett nyelvek, írásmódok, kulturális források feltárásán és az irodalmi tudatba való bevezetésén keresztül. Így itt a személyes emlék és történeti kollektív memória közötti kölcsönhatásról érdemes beszélni.¹⁸ A transznacionális leírás egyik nagy előnye, fogalmazza meg

¹⁴ Hunyady Sándor: *Vasúti pillanatfelvétel*. = Uő: *Álmatlan éjjel*. Szerk. Vécsei Irén. Bp. 1970. 66–69. (69.); Kovács Krisztina: *i. m.* 129.

¹⁵ Tábori Kornél: *A Tolvajnép titkai: A Bűnös Budapest ciklus folytatása*. Bp. 1908. 18.

¹⁶ Hunyady Sándor: *A kabát*. = Uő: *Magyarországi kaland*. 147–151. (151.); Kovács Krisztina: *i. m.* 129.

¹⁷ Jablonczay Tímea: *Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfijában*. Helikon LXI(2015). 2. szám. 137–156. (152.)

¹⁸ *Uo.* 154.

minderről Rákai Orsolya, hogy rámutat az egyéni identitásnarratívumok fragmentáltságára, hibrid jellegére, illetve arra, hogy azok akár egymással összeegyeztethetetlen elbeszéléselemekből is állhatnak, s ezt a sokféleséget mégis át tudja emelni egy elméletibb, kollektivitásokat is megragadni tudó megfigyelői szintre.¹⁹ Másik jelentős hozadéka, hogy átalakítja a tér fogalmát, és új jelentőséget kölcsönöz neki. A térbeli struktúrák kialakulására és működésére – a territorializációs folyamatokra – figyelve rámutat, hogy e struktúrák közül a nemzetállamok csak egy lehetséges változatot jelentenek, melyekkel párhuzamosan (akár a nemzeti egység fogalmával összeegyeztethetetlenül) folyamatosan fennálltak egyéb territoriális struktúrák is, például birodalmi keretek, regionális egységek, amelyek alapvető módon befolyásolhatták a nemzetállam létét.²⁰

A transznacionális perspektívák elbeszélhetőségének kérdése mellett a lehangoló egyhangúság érzete, a vertikális és horizontális távlatok sokoldalú ábrázolása ad különös jelleget egy, a trianoni békeszerződés sokkját feldolgozó Hunyady-próza, a *Géza és Dusán* (1937) tájleírásainak. Az egyik leghíresebb Hunyady-színmű, a *Feketeszáru cseresznye* (1930) néhány évvel később született regényverziója térformái között az erdélyi szcénák függőleges kiterjedései, a Királyhágó végtelen szabadsága a szereplők által kényszerből elhagyott bácskai terepek ellenpontjaként, de nosztalgiával visszavágyott ellentétként jelennek meg: „Az ég magasabb lesz, és különösen kék, mint Böcklin festményeinek ege. [...] Irina, aki hozzászokott a bácskai táj végtelen búzatábláihoz és tropikus kukoricatengeréhez, bámulva kiáltott föl az ablaknál e romantikus vidék láttára”.²¹ A regény egyik szereplője, a k. u. k tisz, Dunkl őrnagy hasonló térélményt megfogalmazva látja és értelmezi árnyaltan a Monarchia olvasztótégelyében forgó figurákat: „A hadviselés véletlenéből összekerült mulató tisztek mind németek voltak, néhány cseh ulánus kivételével. Teljesen idegenek a súlyos, fekete föld fekete éjszakájának csillagjai alatt”.²² Az egymás mellett élő etnikumok kapcsolódásairól szintúgy elmondható, hogy komplex módon, a transznacionális perspektívák gazdag kelléktárából válogatva reprezentálódnak: „Micsoda könnyelmű és ostoba ország ez, ahol ilyen terjeszkedést engednek ellenséges idegeneknek! Vagy talán nem is ellenségek a szerbek és magyarok? A két sötét, balkáni faj inkább szövetségese egymásnak a k. u. k hadsereg törekvésével szemben?”²³

A regény magyar főhőse, Losonczy főbíró barátja szerb identitásán élcelődve a „boldog békeidők” és a „vidám apokalipszis” elnyújtott agóniáját is összefoglalja, amikor a monarchikus identitás jegyeivel ruházza fel szerb öntudatát hangsúlyozó barátját: „– Jó alak vagy te, Dusán, a főispán nálad ebédelget. Te a Chotek grófokkal vadászol. Az apád Ferenc Józseffel sétált Ischlben. Hol itt a csizma?”²⁴ A *Géza és Dusán*, mint minden, a trianoni traumát jól-rosszul feldolgozó szépirodalmi reprezentáció, a térkép határváltozásait, a változó konglomerátumokhoz kapcsolódó úti okmányokat teszi ez esetben nem különösebben bonyolult szimbolikája részévé: „Ránézett ő is a térképre. A németeké kék, az osztrák-magyarok zászlója piros volt. [...] A főbírónak nehéz érzése támadt. Mintha komondor lenne, amely a »hazá« -nak nevezett majort őrzi”.²⁵

¹⁹ Rákai Orsolya: *Fogalomfossziliák, identitás-köviületek: a transznacionális poétika lehetőségei az individuális, a kollektív és az idegen metszeteinek újragondolásában*. Helikon LXI(2015). 2. szám. 233–242. (234.)

²⁰ *Uo.* 234–235.

²¹ Hunyady Sándor: *Géza és Dusán*. Bp. 1994. 123.

²² *Uo.* 7.

²³ *Uo.* 7.

²⁴ *Uo.* 12.

²⁵ *Uo.* 19.

Virág Zoltán Szenteleky Kornélról, a „Vajdaság Kazinczyjáról” szóló fontos tanulmányában a sziváci irodalomszervező a Kárpát-medence multietnikus utópiáját vizionáló *Egy dumai kultúrterv* című nagyszabású tervezetét összegezve állapítja meg: „Szenteleky Kornél az összetett, sokrétű és szerteágazó kultúra követése és támogatása felé hajlott inkább, afelé a kultúrforma felé, amely szerencsésen előmozdítja a többgyökerűséget...”²⁶ Mindez, bár Szenteleky tudhatóan nem rajongott sem Hunyady novellisztikájáért,²⁷ sem a *Feketeszárú cseresznyéért*, nem áll ellentétben Hunyady regényének rezignált, lemondó, de az identitás- és kultúraváltások szükségyszerűségeinek árnyalataira érzékeny soraival: „Az egyiknek jugoszláv útlevele volt, a másoknak román, a harmadiknak csehszlovák, a negyediknek magyar. [...] Különös érzés az olyan emberek számára, akik egész életükön át egy bőségesen nagy ország nyugodt biztonságához szoktak hozzá”²⁸

Hogy a korabeli vádak ellenére nemcsak a dráma, hanem az 1937-es, a trianoni trauma intenzitásától időben is elemelkedő próza sem csak sémák és sztereotípiák tára, a következő mondatok is bizonyítják: „A kisebbségi lét olyan annak az embernek a számára, aki máshoz szokott, mintha egy tengeri halat pár száz méterrel mélyebbre küldenénk a rendes rétegénél. A nagyobb nyomás vagy elpusztítja, vagy még keményebbre préseli. Van, akit ez a nyomás gépiesen a hatalom gyűlöletére nevel, van, akit felbomlaszt és árulóvá tesz, másokban még jobban kifejlődik a szeretet és együvé tartozás érzése a fajtájuk iránt. A főbíró ezek közé tartozott”.²⁹ A *Géza és Dusan* erdélyi fejezetei nemcsak a határokon mozgás, a kimozdulás, az utazás, a kultúraváltás identifikációs gesztusait hordozzák, a kisebbségi léttel való reflektív szembenézés igényével is fellépnek. Erdélyben ti. az a jó, hogy „magyarnak lenni ott több a homályos tudatnál, szakadatlan cselekvés. Mit tudja azt a nemzeti lustaságban élő magyarországi magyar, hogy milyen apró örömök vannak a határon túli Magyarországon?”³⁰

Korszakváltás, tájegységek közötti utazás, országhatárváltás

A kultúráközvetítő utazók mozgásuk közben a helyben maradó, ám az eltérő identitást a találkozások közegében megjelenítő csavargó kultúratudományból ismert toposzát is szerepeik részévé teszik.³¹ Ezek a határok lehetnek korszakoké, mint a régi és az új époque fordulójának édes-bús anekdotáiban. Hunyady *Mese a konflisról* című írása a szerelmi légyott korábbi idejének „utazó hálószobáját” idézi, felvillantva ezzel a 19. századi regény hasonló témájú képeit, így természetesen a Bovaryné ideillő sorait. Míg Flaubert regénye a vidék tágasságában végigszáguldó bérkocsit a sírbolt zártságával és a hajó ingatagságával jellemzi, a *Mese a konflisról* a jármű mozgásban lévő közegét már a kávéházi térhez hasonlítja: „Sajátos szag volt a csukott konflisban. Penész-, bőr-, megkeseredett dohányszag, mint a szellőzetlen kávéházakban. [...] Akik már éltek a konflis-világban, bizonyára sokszor láttak befüggönyözött ablakú egyfogatú

²⁶ Virág Zoltán: *A köztes terek tanulságos emlékezete: Szenteleky Kornél pályájáról*. = Uő: *A szomszédság kapui*. Zenta 2010. 5–17. (15.)

²⁷ Pastyik László: *Egy világti bácskai tanulóévei*. Híd LXXIV(2010). 12. szám 115–121. (115.)

²⁸ Hunyady Sándor: *Géza és Dusan*. 149.

²⁹ Uo. 154.

³⁰ Uo. 173.

³¹ James Clifford: *Utazó kultúrák*. Magyar Lettre Internationale XI(2001). 41. szám. 7–8.

kocogni az utcán”.³² „Bizonyosan sokan látták a mi befüggönyözött konflisunkat a Deák tér és a Lipót körút között haladni. És ki tudja, mit gondoltak, akik ránéztek, hogy mi folyik benn?!...”³³

A határok ilyen módon lehetnek városrészek és társadalmi rétegek elválasztói is, ahogy *Az alvilági kérő* és az *X. doktor* című Hunyady-novellákban, amelyek a bűn és a nyomor uniformizálásának városi irodalomban gyakori lajstromát adják. *Az alvilági kérő* kávéházi helyszínt lokalizáló soraiban a határsávban levés, a beépítetlen térségek működése tárul fel: „A Grand Café Maláta nagykávéház a kültelken volt. Fontos és sűrűn lakott, de rendkívül szegény, piszkos utcában. [...] Asztalai körül látszott meg legjobban, hogy termeli a nyomor a bűnt”.³⁴ Az *X. doktor* környezetfestése pedig az író számára kedves intim terek egyikét lokalizálja, abból kitekintve szemléli a város látképét, nagyobb dimenzióit: „Szállodában lakom. Egyetlen szobában. Az a nappalim, szalonom, hálóm és dolgozószobám”.³⁵

Az író második elbeszélésgyűjteményének (*Az ötpengős leány*) egyik története, a *János bácsi* ugyancsak a határvonalak működése körül forgolódva, a periférián születő magyar város képét az alkotó által később személyesen is megtapasztalt és belakott amerikai térségekhez hasonlítja: „A ház, amelyet Mosonyi György megvett, a város perifériáján emelkedett, a Svábhegy felé emelkedő utak egyikén. [...] Bizonyos tekintetben valami amerikaias jellege van a tájnak. Fű, üres palánkok, eladó telkek. Benzinkút”.³⁶

A szállodai közeg otthonossága is az egész Hunyady-életművet átszövő élmény, a polgári életforma és a kicsapongás határai ebben az életműben a Michel Foucault-i heterotópiákhoz hasonló köztes terekben mutatják meg magukat. A tranzitónaként működő nagyvárosi hotel a *Bankett a főpincéreknél* (1939) című, eredetileg a *Magyarországban* megjelent publicisztikának is sokoldalúan bemutatott terepe: „Nekem senkim sincs. Ha elgondolom, alapjában véve a pincérek, londonerek, szobaasszonyok és szobalányok jelentik a családomat. Nagyon szeretem ezt a »réteg«-et. És néha úgy veszem észre, hogy a réteg is jól tűr engem”.³⁷ Az *Egy kis csillag fénye* című, a színházi világban, a szerző másik komfortos terepén játszódó elbeszélés, a *Magyarországi kaland* írásai között jelent meg. A fiatal színészek között zajló románc helyszínei Hunyady mikroterekkel kapcsolatos elképzeléseit is sűrítik. A kis lakás padlásszobája az oeuvre más mitikus helyeivel azonosítva jelenik meg, így mosódik egybe a vasúti szerelmi kaland magyar irodalmi modernségben kiemelt metaforaként megjelenő „nem-helyével” is: „Hiszen a hely nem volt sokkal több, mint egy hálókupében. Hát úgylis fognak elférni, mint egy hálókupében. Legalább az állandó nászutazás benyomását fogják érezni a szűk helyen, ahol nekik is oly pontosan be kell osztani minden mozdulatukat, ahogy valaha régen az abbáziai hálókocsin vigyázni kellett a nászutasoknak”.³⁸ A mese egy pontján az ablakon kitekintő hősök távlatokat látó pillantásainak toposza is felbukkan: „Egyébként odahaza ebédelt, sajátmagánál, a hatemeletes új ház parányi garzonszobájában, amelynek ablakából Budapest háztetőit láthatta”.³⁹

³² Gustave Flaubert: *Bovaryné*. Bp. 1968. 282; Hunyady Sándor: *Mese a konflisról*. = Uő: *Egy sötét királyi család*. Bp. 1944. 92–97. (93.)

³³ Uo. 96.

³⁴ Hunyady Sándor: *Az alvilági kérő*. = Uő: *A vöröslámpás ház*. Bp. 1937. 56–63. (56.)

³⁵ Hunyady Sándor: *X. doktor*. = Uő: *Az ötpengős leány*. Bp. 1935. 69–79. (69.)

³⁶ Hunyady Sándor: *János bácsi*. 113–114, 113–126; Kovács Krisztina: *i. m.* 80.

³⁷ Hunyady Sándor: *Bankett a főpincéreknél*. = Uő: *Három kastély*. Szerk. Vécsei Irén. Bp. 1971. 138–140. (139.)

³⁸ Hunyady Sándor: *Egy kis csillag fénye*. = Uő: *Magyarországi kaland*. 265–282. (272.)

³⁹ Uo. 273.

Olyan példákat is bőséggel találunk Hunyady publicisztikájában, mint a *Sinaia télen* (1927) című újságcikk, amelynek tájleírásában a varázslatos vidék Kosztolányinál is sokoldalúan megjelenített világa elevenedik meg: „Mondahősök vörös törzssel, fekete ágakkal, benőve vadon, bozontos kúszónövényekkel, szívós indákkal. Varázslók, gyilkosok, szakállas táltosok, megölt királyok a mese talajából, a puha mohával emelkedve ki. És ezen a héroszi vidéken a nap is egészen furcsán világít. Mintha titkos, nagy vetítőtükrök működnének itt, rejtett zugokban lángol föl a fény, meggyújtva a lombok fekete-zöldjét, a mély mohafészket és a szikrázó hócsíkokat”.⁴⁰ A metropoliszok reprezentálásán, valamint a kisváros és a vad vidék burjánzásán, képlékeny határvonalainak bemutatásán túl a Hunyady-oeuvre elemei szívesen ábrázolják a kelet-közép-európai városzerkezeti különlegességeket, a tanyasi és falusi közegeket, az egymástól elütő helyszínek közt haladás kalandjait is.

A tárgyalt életműben a tényleges államhatárok átlépésével, a kulturális másság szokásrendszereivel való szembesülés is megmutatkozik, ahogy a *Bécsben, a munkások paradicsomában* (1926) című publicisztikában is olvasható: „Muszáj a régi nótával kezdeni: a fiánc és a határrendőr udvariassága. Az ember táskáját nem túrják fel, szinte hízeleg minden hatóság az átkelésnél. És keresztülrobgva a csinos kis Ausztrián, ha már Bécsbe ért a vándor, bátran elfelejtheti az útlevelét”.⁴¹

Stuart Hall a kulturális identitásról írt esszéjében a szubjektum természetét állandó mozgásában véli megragadhatónak. Hall tézisei, melyek szerint tapasztalásaink során belevetjük magunkat különböző kulturális világokba, ezek elsajátításával pedig az identitás „bevarrja” a szubjektumot a struktúrába, a vonat szemiotikájának értelmezéséhez is segítséget nyújthatnak.⁴² A Hunyady száznapos amerikai tartózkodásának idején született vagy az ezt az élményt feldolgozó témájú amerikai novellákat és publicisztikákat szemlélő legrészletesebb gyűjteménykötetben korábban még nem jegyzett darabokkal, a 2002-es *A hajó királynője, Amerikai novellák, naplók, jegyzetek és emlékezések* címmel közreadott, Kőrössi P. József és Urbán László szerkesztői munkájával jegyzett válogatás.⁴³ A gyűjteményt indító, *Amerika felé* című írás a Mediterráneum közegeit, köztük Genova mikroklímáját plasztikusan festő részleteivel a kivándorlók hajójának teljes társadalmi panorámáját nyújtó modelljét kínál. Hunyady e rövid írásában az „úszó palota” totális és köztes tere valódi „nem-helyként” tétéleződik, ahol azonban aktuális és aktualizálható társadalmi problémák is megfogalmazódhatnak: „Dél felé szomorú csapat jelenik meg a mólón. A Balkán és Kelet-Európa mindenféle népeiből összevetődött kivándorlócsereg”.⁴⁴ Az exodus várokozásmotívumát a szerző etnikai és társadalmi típusokat megörökítő karcolatai is gyakran feldolgozzák. Az „amerikai” publicisztikákban a köztes-ség térelválasztói, köztük a hajók és a fogházak szcénái, az USA virtuális határvonalaként működő, az átmenetiség likvid lebegését megtestesítő Ellis Island-i börtön-sziget is gyakran megjelennek. Az amerikai helyszíneket bemutató jelenetek poétikai megoldásai az író jól sikerült, budapesti vagy kolozsvári helyszíneket és embertípusokat megörökítő szövegeinek

⁴⁰ Hunyady Sándor: *Sinaia télen*. = Uő: *Három kastély*. 41–49. (42.)

⁴¹ Hunyady Sándor: *Bécsben, a munkások paradicsomában*. = Uő: *Álmatlan éjjel*. 27–34. (27.)

⁴² Stuart Hall: *A kulturális identitásról*. = *Multikulturalizmus*. Szerk. Feischmidt Margit. Bp. 1997. 61–62.

⁴³ Kovács Krisztina: *i. m.* 56.

⁴⁴ Hunyady Sándor, *Amerika felé*. = Uő: *A hajó királynője: Amerikai novellák, naplók, jegyzetek és emlékezések*. Szerk. Kőrösi P. József – Urbán László. Bp. 2002. 13–16. (15.)

motívumaival mutatnak erős rokonságot, folytatva ezzel az utazók új földeket birtokba vevő cselekvéssorának ókortól jelen lévő hagyományát.

Az USA határa, az Ellis Island speciális geomorfológiai helyzete, szimbolikus szerepei, sziget voltának utópisztikussága miatt is a számkivetettség metaforája. A börtönsziget rítusokból, tiltásokból és kizárásokból szerveződő hely, amely a vágyott új haza megközelítésének akadályaként számos helyen, köztük John Dos Passos híres regényében, (*Manhattan Transfer*, 1925), Charlie Chaplin *Chaplin, a bevándorló* (*Chaplin, the Immigrant*, 1917) című filmjében és Francis Ford Coppola nagyszabású maffiaeposza, a *Keresztapa-trilógia* második részében (*The Godfather II.*, 1972) is fontos szimbólumként bukkan föl.⁴⁵ Az Ellis Island vasajtói, falai, a kopár térség létformája közt bolyongó hőseinek tapasztalatai Hunyady amerikai írásainak poétikai megoldásai közé is beépülnek. *A purgatórium* című kispróza kivándorló házaspárja az alászállás térelválasztókon fokozatosan áthatoló szertartásrendjét követve, a hatalom és a láthatóság viszonyrendszerében jellemzett helyeket, az emberfajtákat összegyűjtő olvasztótégléket, az üvegfelületeik áttekinthetőségével jellemezhető terepeket, az alkotó prózájának otthonos motívumával, a pályaudvar és a kávéház átmeneti terepeinek szimbólumával összekapcsolva idézi meg: „A börtön olyan volt, mint egy üvegtetejű, óriási pályaudvar, ahol össze van keverve az első osztályú váróterem a harmadikkal. [...] Mindenféle borszín és fajta. Néger lány, aki szemüveget visel és Kropotkint olvassa. Fehér emberek, akik alig valamivel különbek a majomnál”.⁴⁶

A világutazók szépirodalomban otthonos alakjai, ahogy Faragó Kornélia írja a kortárs szerb próza kimozduló, hazájuktól elszakadó hőseiről, „az utazás-toposz poetizálásának és ironizálásának megkerülhetetlenségét történeti-lokális, térségtörténeti összefüggésekbe helyezik”.⁴⁷ Faragó tanulmányának idézett sorai ugyan Radoslav Petković és David Albahari regényeinek narrátorait jellemzik ilyen módon, ám gondolatai Hunyady világot bejáró, utazó hőseinek attitűdjeire is érvényesnek mutatkoznak. A Nyugat harmadik generációjához kötődő író amerikai témájú írásait olvasva egyetérthetünk a monográfus, Vécsei Irén azon megállapításával, mely szerint Hunyady külföldön született írásaiból a magyarság és a magányézés hangja szól a legerősebben.⁴⁸ Ha ehhez hozzáfűzzük azt, hogy néhány, Amerikában született szöveg hangulatát a saját témától és kulturális horizonttól való elszakadás képtelensége jellemzi, látható, amerikai történeteit lapozgatva az az érzésünk lehet, hogy valójában a szerző erdélyi, bácskai, pesti témájú novelláit és tárcáit olvassuk, amelyeknek a külföldi szcéna csupán laza, néha ötletes és szellemes megfigyeléseket tartalmazó, néha azonban nem túlságosan komplex módon háttérbe állított kerete.

A dolgozat a határon levés néhány kategorizálható példáján keresztül, Hunyady Sándor prózájának térformáit szemügyre véve, az életmű néhány szeletét a korszak és a térség élményét kifejező, annak térről szőtt vízióihoz simuló, a modernség szépirodalmi terepeinek tendenciáiban helyet találó univerzumként kísérelte meg értelmezni.

⁴⁵ Charles Chaplin: *Chaplin, a bevándorló*. Gyártó: Charles Chaplin Production. Gyártási év: 1917. Játékidő: 20 perc; Francis Ford Chaplin: *A keresztapa*. II. Gyártó: Paramount Pictures. Gyártási év: 1974. Játékidő: 200 perc.

⁴⁶ Hunyady Sándor: *A purgatórium*. = Uő: *Amerikai novellák, naplók...* 56–57.

⁴⁷ Faragó Kornélia: *Közelség és különállás: A jelenkori szerb regény perspektívájáról*. = Uő: *Kultúrák és narratívák: Az idegenség alakzatai*. Újvidék 2005. 29–39. (35.)

⁴⁸ Vécsei Irén: *i. m.* 178.

Variations of the Border in Sándor Hunyady's Prose

Keywords: Sándor Hunyady, border, spatio-poetic discourse, modernism

In order to list Sándor Hunyady's life spaces that condense a cultural mixture, one needs to review the main ideas and theses around a poetical discourse on space. The paper focuses on the aspects of these models which can be applied to literary texts, making use of the concepts of representative theorists of the poetical discourse on space. The rich identity patterns inseparable from Hunyady's life conduct and life spaces are the places partly discovered by travels, as categories needed to "read" various scenes from Cluj, Budapest, Báčka, Partium or Transylvania. We can get closer to their understanding by analysing the patterns of the border, the blurred boundaries of the night, the mythology of the city. The paper attempts to interpret Sándor Hunyady's work, based on spatial forms of his prose and using some of the typical examples of the border-experience, as a universe embedded into the literary terrains of modernism, expressing the visions of space in the age.

Molnár-Bodrogi Enikő

Természeti szimbólumok Áprily Lajos és Bengt Pohjanen verseiben

A tanulmány témája és a kutató kérdései

Tanulmányomban egyfelől a transzszilvanista irodalom egyik fontos képviselőjének, Áprily Lajosnak, másfelől az észak-svédországi Tornio-völgyben élő meänkieli kisebbség legjelentősebb írójának és költőjének, Bengt Pohjanennek a verseiben vizsgálom meg a közvetlen természeti környezet megjelenítését a lírai nyelv eszközeivel. Elsősorban arra kérdésre keresek választ, hogy a természeti táj miként válik erkölctelített értékke két költő műveiben. Ugyanakkor azt is megvizsgálom, hogy miért tértek át időskorukban a rövid versformára.

A témaválasztás okainak bemutatása után a két költő kulcsverseinek természeti szimbólumait vizsgálom meg stilisztikai és szemiotikai szempontból, majd az otthon, az elvagyódás és a fenyegetett értékek, valamint az értékhiány jelképeit elemzem az összegyűjtött szövegtörzsek alapján. A korpusz forrásai Áprily összes verseinek¹ gyűjteményéből tizenkilenc vers és ugyanannyi Pohjanen két meänkieli nyelvű operalibretto-kötetéből², egy drámagyűjteményéből,³ valamint egy verseskötetéből⁴. A Pohjanen-verseket és -versrészleteket a saját fordításomban közlöm, s néhányat ezek közül már publikáltam.⁵

Miért éppen Áprily és Pohjanen?

Két kisebbségi költő

Áprily Lajos neve és munkássága ismerős a magyar olvasó számára. Már az iskoláskorú gyermekek számára otthonossá válik verseinek zeneisége és szemléletes természetleírásai. Formaművészként tartják számon, akinek természeti képei önmagukért beszélnek, s ugyanakkor rajtuk keresztül közli a költő gondolatait és érzelmeit. Legtermékenyebb ihletője a magány, az emlékezés, egy vágyaiban

Molnár-Bodrogi Enikő (1967) – irodalomkutató és nyelvész, PhD, egyetemi docens, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár; Oului Egyetem, Finnország, eniko.molnar@ubcluj.ro

¹ Áprily Lajos összes költeményei. Bp. 2006. (Áprily Lajostól a továbbiakban ebből a kötetből idézek. Az idézetek után zárójelben az oldalszám. – M. B. E.)

² Pohjanen, Bengt: *Väylä oon aina ollu. Joppausopperan libretto. Älven har alltid funnits. Libretto till Smugglaroperan*. Överkalix. 2005; Uő. *Suutelman aikaa Luppiovaarala. – Kysstid på Luppiberget*. Överkalix 2014.

³ Pohjanen, Bengt: *Kolme näytelmä – Tre pjäser*. Överkalix 2017.

⁴ Pohjanen, Bengt: *Karkaavia runoja – Flyende dikter*. Överkalix 2015a.

⁵ Pohjanen, Bengt: *Hét vers*. Helikon (Kolozsvár) XXIII(2012). 5(595.) sz. márc. 10. 5. l; Pohjanen, Bengt: *Nyelvtelen születtem, és egyéb versek*. = Domokos Johanna (szerk.): *Finnek ! Multikulturális finn irodalmi olvasókönyv*. Győr 2013. 199–203; Pohjanen, Bengt: *Karkaavia runoja – Flyende dikter*. Överkalix 2015a. 33, 188; Pohjanen, Bengt: *Versék*. Ex Symposion 2015b. 91. szám 72–73.

átélt világ. Verseiben egyerre van jelen a lemondás és az életvágy, a visszahúzódás és a bizakodás.⁶ Bengt Pohjanenről (sz. 1944) valószínűleg kevesen hallottak. Ő a svédországi meänkieli nyelvű szépirodalom legelhivatottabb képviselője. Három nyelven alkot, a meänkielin kívül svédül és finnül. Szépirodalmi és publicisztikai munkássága nagyon változatos műfajokat ölel fel, többek között regényt, verset, dalt, esszét, drámát, tárcát, musicalszöveget, novellát. Pohjanent elsősorban prózaíróként tartja számon a fennoskandiai irodalomkutatás. Mind ez ideig nem találtam olyan tanulmányt a szakirodalomban, amely líráját elemezné. Emiatt is tartottam fontosnak, hogy tanulmányomban sokszínű költői termésére fektessem a hangsúlyt, egy olyan korpuszra, amely egyrészt természet-ábrázolásában, másrészt a retorikus, tartalomorientált versektől a letisztult, pár soros versekig való ívelésében mutat hasonlóságokat Áprily életművével.

Jóllehet hasonlóságokat kerestem a két költő szövegei között, lényeges különbség mutatkozik például abban, hogy míg Pohjanen egyedül építi a maga költői világát, Áprily más erdélyi kortárs költőkkel (Reményik Sándor, Szentimrei Jenő, Tompa László) együtt alkotott egy olyan költői nyelvet, amely választ kínált a Trianon után létrejött helyzetre.

A transzszilvanizmus és a Meänmaa-gondolat

Áprily és Pohjanen összehasonlítható más szempontból is. Kutatásaim során felfigyeltem arra, hogy érdekes hasonlóságok mutathatók ki a transzszilvanista ideológia és Pohjanen Meänmaagondolata között, jóllehet Pohjanen számára ismeretlen az első világháború utáni erdélyi írók gondolatvilága.⁷ A két, egymástól földrajzilag távol élő finnugor kisebbség (az erdélyi magyarság és a meänkieli közösség) történelme, társadalmi berendezkedése és kulturális hagyományai között nyilvánvalóan sok a különbség, ugyanakkor a helyzetükhöz való viszonyulásukban hasonlóságokat is talál a kutató. Az erdélyi magyarság Trianon után, a Nyugat-Tornio-völgyi finnság pedig egy jó évszázaddal korábban, 1809-ben került kisebbségi helyzetbe. Mindkét népcsoportnak meg kellett tapasztalnia, hogy a politikai nemzet és a haza instabil valóság, emiatt különösen felértékeltek a szűkebb szülőföld jelentőségét. Fontossá vált számukra olyan tényezőkhöz kötni az önonozottságot, amelyek állandóságot és biztonságot ígértek: ilyenek a szűkebb szülőföld földrajzi-tájspecifikus elemei, a történelmi múlt adott helyzetben hasznosítható hagyományai,⁸ valamint a kulturális tradíciók. A politikai önállóság és a hatalom hiánya miatt a kultúra válik a közösség számára az önfenntartás egyetlen útjává.⁹ Az erdélyi magyarság számára kultúrájának szerves része és identitásának kulcsfontosságú tényezője az anyanyelv. A meänkieli közösség többségének az anyanyelve viszont ma már a svéd, s ebben a tekintetben Pohjanen kivételt képez.¹⁰

⁶ *Romániai magyar irodalmi lexikon*. I. Bukarest. 1981. 79–83.

⁷ M. Bodrogi Enikő: *Az anyanyelven alkotás esetlegessége? = Egyediség és véletlen. Interdiszciplináris párbeszéd* 4. Szerk. Veres Károly. Kvár 2016. 103–117; Molnár Bodrogi Enikő: *The Voice Crying (or Calling?) in the Wilderness. Possible Similarities between Transylvaniam and Meänmaa-Idea. = Multilingualism and Multiculturalism in Finno-Ugric Literatures* 2. Szerk. Domokos Johanna–Johanna Laakso. Wien 2020. 113–133; Molnár-Bodrogi Enikő: „*Kieli on sielun sormenjäljet*”. *Pohjois-Fennoskandian ja Romanian suomalais-ugrialaisten vähemmistöjen kielinarratiivien identiteetin rakentajana*. Acta Universitatis Ouluensis B 194. Oulu 2022.

⁸ Balázs Imre József: *Az erdélyi magyar költészet az 1920-as években. = Uő: Erdélyi magyar irodalom-olvasatok. Tanulmányok, esszék, kritikák*. Kvár 2015. 57.

⁹ Cs. Gyimesi Éva: *Gyöngy és homok. Ideológiai értékjelképek az erdélyi magyar irodalomban*. Buk. 1992. 15.

¹⁰ M. Bodrogi Enikő: *Az anyanyelven alkotás esetlegessége? = Egyediség és véletlen. Interdiszciplináris párbeszéd* 4. Szerk. Veres Károly. Kvár 2016. 103–117.

Nézzük meg röviden, milyen ideológiákról van szó, és miben vethetők össze egymással. Transzszilvanizmuson vagy erdélyiségeszmen a két világháború közötti erdélyi kulturális és szellemi élet fő ideológiáját értem, amelyet közvetlenül 1919 után fogalmaztak meg, s amely a kisebbségi helyzetbe került magyarság identitásválságára keresett válaszokat. Egy erkölcs-központú eszményrendszerrel van szó, amelyhez a védekező, értékörző gesztus szervesen hozzátartozott, és amely az aktív politikai küzdelem helyett kisebbségi humánusra esküdött fel.¹¹

A több mint fél évszázaddal későbbi (1980-as években létrejött) Meänmaa-gondolat szülőatyja Bengt Pohjanen. A Meänmaa név, bár jelentése alapján földrajzi területre utal ('a mi földünk'), Pohjanen számára valójában egy virtuális ország neve, amelynek lakóit a közös nyelv (a meänkieli) és kultúra köti össze. A meänkieliek lakta földrajzi terület megnevezésére a szakirodalomban a Tornio-völgy nevet szokták használni, a Tornio pedig a Finnország és Svédország közötti határfolyó. Valójában Észak-Svédország más vidékein is beszélik a meänkieli nyelvet, nem csak a szoros értelemben vett Tornio-völgyben.

A két ideológia közötti hasonlóságok egyikeként említhetjük, hogy alapjukat az a meggyőződés képezi, hogy a tér formálni képes a szellemet, és hogy a saját, kisebbségi nyelvet beszélők lakta régió külön történelmi egység saját kultúrával, saját öntudattal és önérzettel. A sajátos jelleget az egyazon területen élő, különböző nyelvű népcsoportok interkulturális kapcsolatai alakítják, viszont a kisebbség anyanyelvének kiemelt szerepe van ebben a sokszínűségben. A helyi értékek kultusza is mindkét esetben tetten érhető. A szülőföld, illetve az ahhoz kapcsolódó regionalitás áll mindkét ideológia értékhierarchiájának a csúcán, ezt követi a haza, illetve a transzszilvanisták esetében a magyar nemzet, a meänkielieknél pedig a svéd haza, majd a nagyvilág, az egyetemes.

A teremtő fájdalom

Mindkét költő verseiben megfigyelhető, hogy a fájdalom, a rezignáció egyik fontos ihletőjük. Áprilyt a teremtő fájdalom költőjének nevezték.¹² A gyöngyragyó mint a produktív fájdalom jelképe, amely újra és újra visszatér az erdélyi magyar irodalomban, először Áprily Lajos egyik 1921-es előadásában hangzott el.¹³ Konkrétan az igazgyöngy fájdalom árán való létrejöttéről van szó, azaz a homokszem (idegen test) által megsértett kagyló válaszreakcióként igazgyöngyöt termel. Áprily az emberre vonatkoztatja ezt a folyamatot, s kijelenti, hogy a próbatételek szellemi-erkölcsi, esztétikai értékek megszületését eredményezhetik, és így értelmet nyernek. „És talán a mi homok sebezte testünk sem szenvedhet haszontalanul, a mi fájdalmunknak is teremtenie kell valamit: az emberiség tömegfájdalmából az emberiség jobb jövőjének igazgyöngye fog megszületni.”¹⁴

Az igazgyöngy jelképe sokszor visszatér a két világháború közötti erdélyi magyar irodalomban és még utána is. Pohjanen verseiben nem találtam ehhez hasonló szimbólumot, viszont művei legtöbbszörében tetten érhető a fájdalom, a szorongás mint ihletforrás. Életművének kontextusából nyilvánvaló, hogy a kisebbségi lét okozta fájdalmat fordítja át erkölcsi-esztétikai értéké, és a műalkotás, valamint az erkölcsi megigazulás enyhíti benne az elszenvedett személyes és közösségi megpróbáltatásokat.

¹¹ Cs. Gyimesi Éva: *A teremtő fájdalom költője*. = Uő: *Kritikai mozaik*. Kvár 1999. 35.

¹² Lásd pl. Cs. Gyimesi 1992, 1999.

¹³ Cs. Gyimesi 1992. 10.

¹⁴ *Uo.* 11.

Mind a transzszilvanizmusban, mind a Meänmaa-gondolatban tetten érhető a helyzet- és azonosságtudat közötti disszonancia, s ennek szépirodalmi nyomai is vannak bőségesen. Mint tudjuk, egy társadalmi-történelmi helyzet önmagában soha nem érték, hanem tény, adottság, viszont értékévé változtathatja az, ahogyan viszonyulunk hozzá. Az ember objektív külső adottságokba születik bele, de személyiségének egyedisége belső sajátosságaiból ered. Öntudata által mindig több, mint történelmileg determinált helyzete. „A cselekvésben az énkép mint egyfajta ideál az önazonosság imperatívuszának megfelelő választásokra késztet, ám a helyzettudat az, amely minduntalan e választások alternatíváinak külső korlátozottságára figyelmeztet.”¹⁵ Emiatt áll egymással feszültségben az egyén azonosság- és helyzettudata.

Visszatérve az erdélyi magyarság és a meänkieliek esetére, mindkét csoportnál a kisebbségi helyzetben újrafogalmazásra kényszerült önazonosság feszültséggel telített. A transzszilvanista ideológia és a Meänmaa-gondolat képviselői szerint a két pólus között az erkölcsi értéknymaték tűnik áthidalni a feszültséget, illetve az esztétikum kompenzálja e feszültség miatti szorongást.

A kulcsversek természeti szimbólumai

Áprily és Pohjanen verseinek elemzéséhez a szimbólum fogalmának meghatározásából indulok ki: „a jelképes művészi ábrázolás egyik fajtája. Valamely gondolat, eszme, fogalom jele, jelképe, melynek a képzettársítás folytán gazdag jelentésbeli, érzelmi, hangulati töltése van. A szimbolikus ábrázolás egyszerre megfelelhet a mély gondolatiság és a művészi *érzéketesség* követelményeinek”.¹⁶ Az elemzésre kerülő korpuszban legnagyobb számban olyan szimbólumok szerepelnek, amelyeket a költők maguk teremtettek.

A továbbiakban Áprily és Pohjanen kulcsverseivel foglalkozom, ugyanis azok közé a költők közé sorolhatjuk őket, akiket egy vagy néhány jól ismert vers alkotójaként tartunk számon. Áprilyt például a *Tetőn, A láthatatlan írás* és az *Irisórai szarvas* költőjeként, Pohjanent a *Väylä oon aina ollu* (Öröktől megvolt a folyó) és a *Kielettömänä syntyny* (Nyelvtelen születtem) alkotójaként. Mindkettőjük életműve ennél jóval gazdagabb, de kulcsverseik költői és emberi hitvallásuk alapelemeit fogalmazták meg.

A továbbiakban Áprily *Tetőn* és Pohjanen *Väylä oon aina ollu* című verseit vizsgálom meg, mivel e két versben olyan emberi-erkölcsi értékek nyerne szimbolikus megfogalmazást, amelyek vissza-visszatérnek a két költő más műveiben is. Íme a két vers teljes szövege:

Áprily Lajos: Tetőn

Kós Károlynak

Ősz nem sodort még annyi árva lombot,
annyi riadt szót: „Minden összeomlott...”

Nappal kószáltam, éjjel nem pihentem,
vasárnap reggel a hegyekre mentem.

Bengt Pohjanen: Öröktől megvolt a folyó

Öröktől megvolt a folyó, sodor,
nem tudni, honnan ered,
nem tudni, honnan ered,
sodor,
mindörökre megmarad.

¹⁵ *Uo.* 24.

¹⁶ Csibra István–Szerdahelyi István: *Esztétikai ABC*. Bp. 1978. 222.

Ott lenn: sötét lombot sodort a katlan.
Itt fenn: a vén hegy állott mozdulatlan.

Időkbe látó, meztelen tetőjén
tisztást vetett a bujdosó verőfény.

Ott lenn: zsbongott még a völgy a láztól.
Itt fenn fehér sajttal kínált a pásztor.

És békességes szót ejtett a szája,
és békességet várt az esztenája.

Távol, hol már a hó királya hódít,
az ég lengette örök lobogóit.

Tekintetem szárnyat repesve bontott,
átöleltem a hullám-horizontot,

s tetőit, többet száznál és ezernél –
s titokzatos szót mondtam akkor:
Erdély...

Sehonnan sem indul,
nem is sodródik sehová,
itt volt mindig bennünk:
végtelen, határtalan út.
Magától jött ez létre,
magától jött ez létre:
folyóink, csendünk,
Istenünk.

Öröktől megvolt a folyóink,
összeköt, nem szakít el.
Ember keze húzott határt:
cárnak vérvörös csikja,
királynak sötét pántja.
Öröktől megvolt a folyóink,
árja, dala, utunk kínja –
örök valóság.

Ha eljössz hozzám, együtt látunk
és együtt érzünk
mindent:
folyót,
csendet,
Úristent.¹⁷

Mindkét vers természeti képekben gazdag, s mindkettőben megfigyelhető a konkrét és szimbolikus határok megvonása a költészet eszközeivel. Áprilynál a lent és fent, Pohjanennél nyugat és kelet között helyezkedik el a határ, amelynek a magyar költő esetében elválasztó, míg a meánkieli költőnél összekötő szerepe van.

Mindkét vers az emberi értékek örök voltáról is szól. Bár egyfelől az élet, a realitás, másfelől az értékek köre távol áll egymástól, a szemlélő egyénben megvan a képesség arra, hogy felül-emelkedjék az előbbi zürzavarán és a kilátástalanságon, illetve hogy meglássa a mesterségesen meghúzott határ fölött a nyelv és kultúra összekötő erejét.

Ellentétezésre épül mindkét vers. Áprilynál a lent, a fenyegetett értékek, illetve az értékhiány tartományának leírásával indít a vers, olyan természeti szimbólumokat használva, mint az ősz (az elmúlás évszaka), valamint az árva lomb. Ezután szinte soronként változik a lent (sötét lombot kavarázó katlan, láztól zsbongó völgy) és a fent (mozdulatlan vén hegy, verőfény, tető, fehér sajt, esztana, az ég örök lobogói) értékellentéteinek szembeállítására. Az élet és szabadság kiszolgáltatottságát, a valóság és eszmények, az értékek és megvalósulási lehetőségeik közötti megbomlott összhangot érzékelteti a költő a természeti képekkel. A vers végkicsengése azonban egyértelműen pozitív: a szülőföld, Erdély a maradátság és harmónia hordozója.

Pohjanen *Öröktől megvolt a folyóink* című versében (valójában az egész pohjaneni életműben) a Tornio folyó az összetartozás szimbólumaként jelenik meg: „összeköt, nem szakít el”.

¹⁷ Pohjanen 2013. 200–201.

Mintegy szakrális térré avatja a költő a Torniót („folyónk, csendünk,/ Istenünk”), amelynek nyugalma, eleve adottsága („Öröktől megvolt a folyónk”, „nem tudni, honnan ered”, „mindörökre megmarad”) szöges ellentétben áll a politikai hatalom önkényes határváltoztatásával („Ember keze húzott határt:/ cárnak vérvörös csíkja,/ királynak sötét pántja”). A költő beépíti a vers szövegvilágába a földi lét szenvedéssel teli vándorlásának vallásos (lestadiánus) és ugyanakkor egzisztencialista motívumát: „végtelen, határtalan út”, „árja, dala, utunk kínja/ örök valóság”, „itt volt mindig bennünk”.

Általában jellemző a Pohjanen írásaira, hogy fontos szerepe van a szöveg poetizáltsága szempontjából a szó- és mondatismétlésnek, legyen az verstani, retorikai vagy variációs. Az *Öröktől megvolt a folyónk* című szabadversben is olyan szavak és mondatok ismétlődnek, amelyek a mondanivaló lényegét hordozzák. Ezek az ismétlések a folyó hömpölygésének ritmusát is megteremtik az olvasóban.

Áprilyt a magány költőjének szokták nevezni. Pohjanent is annak tekinthetjük, bár teljesen más okból. Áprily nem száll szembe a sorssal,¹⁸ megadja magát, s emiatt erősödik fel a kiúttalanság és a rabság érzése a húszas évek verseiben, például a *Rasmussen hajóján* (1926) című kötetében. Áprily magányának okait olyan tényezőkben kereshetjük, mint az erdélyi történelem súlya, az erdélyi népek egymással való konfliktusai, családi örökségének belső ellentétei és az erdélyi kisebbségi élet korabeli helyzete. Másfelől Pohjanen megértésre, nyelve és kultúrája érdekében végzett munkája jóváhagyására és elismerésére vágyik saját belcsoportja, a meänkieli közösség részéről, s mivel ezt nem kapja meg, hanem értetlenségbe ütközik, magányosnak érzi magát.

Áprily nem harcra alkat, Pohjanen viszont időnként az. Áprily „nem a társadalmi harcot, hanem a megnyugvás útját kereste, és az élet szépségeiből, szerelemből, fákból, virágokból épített magának szigetet”.¹⁹ Humanizmusa, az értékek és az emberiség féltése gyakran megfogalmazódik verseiben. Pohjanen műveiben fellelhetünk egy, néha nyíltan forradalmi beszédmódot, prózai, lírai, drámai és publicisztikai írásaiban egyaránt. Anyanyelvében és identitásában összezavart, a többség által lenézett és megbélyegzett belcsoportjáról és belcsoportjához szól, kísérletet téve arra, hogy egységes közösséggé formálja, és felébredse benne a gyökereihez való visszatérés vágyát. Ez ad retorikai hangot a dacos szembeszállásnak is. Verseire jóval kevésbé jellemző ez a beszédmód, természeti verseire pedig egyáltalán nem.

Mindkét költő természeti szimbólumai között megtaláljuk az állandóság jelképeit. Áprilynál ez mindenekelőtt a havas és az erdő, Pohjanennél a Tornio folyó. Ezekre a későbbi fejezetekben még visszatérek. Mindkét költő számára az állandósághoz a különböző nyelveket beszélő, egyazon területen élő népcsoportok békés együttélése is hozzátartozik. Áprilynál az erdélyiség gondolat lényeges eleme a románok, magyarok és szászok teljes megbékélése, testvérisége és a közös otthon megteremtése érdekében végzett munka, amely mindenki számára kötelességet jelent. Erdély történelme helyett a népben és a természetben vélte megtalálni ennek a harmonikus együttélésnek az alapját.²⁰ Pohjanennél a Tornio folyó szimbolikusan egyesíti a partjain élő finn, svéd, meänkieli és számi nyelvet beszélő népcsoportokat. Egyik versében a Tornio folyó a soknyelvűség és többkultúrájúság jelképeként jelenik meg. Variációs refrénként ismétlődik benne az alábbi két verssor: „Sok nyelvet beszél a Folyó,/ Lappföldét, Finnországot, Meänmaaét”. (Pohjanen 2005: 42)

¹⁸ Vita Zsigmond: *Áprily Lajos*. Buk. 1972. 133.

¹⁹ *Uo.* 134.

²⁰ *Uo.* 100.

Ezt a gondolatot variálja néhány szó megváltoztatásával: „Sok nyelvet hallgat a Folyó,/ Lappföldét, Finnországot, Meänmaaét”.²¹ Népeket és nyelveket köt össze tehát a Tornio, de nem feledkezhetünk meg arról, hogy ez a rend, ez a kiegyensúlyozottság is teremtettség (akárcsak Áprilynál), a Pohjanen teremtette világ része. A Tornio-völgy mindennapi valóságában a svéd nyelv dominál, s a többi nyelvnek ehhez képest alávett szerepe van a társadalomban.

A továbbiakban a két költőnél megjelenő sokféle természeti jelkép közül az otthon, az elvagyódás és a fenyegetett értékek, valamint az értékhiány szimbólumait vizsgálom meg.

Az otthon jelképei

Mind Áprily, mind Pohjanen a szülőföld idillikus, olykor nosztalgikus képét jeleníti meg. Tájélményük eleven, mindkét költő benne él a természetben, s az olvasót is magukkal ragadják leírásaikkal. Mindketten a harmóniát keresik, s ezt az otthoni tájban találják meg. Az alábbiakban néhány példával szemléltetem, milyen természeti elemekből teremtik meg a harmóniát, illetve hogyan nyernek ezek jelképes jelentést is.

Áprily:

Barkás fűzek között a tóban
tükröt talál az ég-azúr. (53.)

Ha napsugár cikázik,
ha zivatar morog,
ha sárga földje ázik,
a hegy csak mosolyog. (25.)

Hó volt a fákon, vagy tündér-kelengye?
Szél járt felettünk, vagy varázs-fogat?
S havasra vittek, vagy a végtelenbe
a párás, zuzmarás mokány-lovak? (68.)

Patakjaid
bennem el nem apadnak,
mélységeid
mélységeimben kinccsel felfakadnak.
Vadméheid
a rétemen toroznak,
havasaid

Pohjanen:

A folyó partján szeretnék ülni,
nézni a naparanyozta hegyeket.
A szél emléket idéz fel bennem,
felmelegíti még a keblemet.²²

Időtlen
pillanat
a folyó pihen
holdsugár
fogylya²³

Szél simogatja
a reggel nedves arcát
ölébe veszi a napot
s a földbe
neveti a fényt²⁴

A víz
csendjében
egy fehér villanás

²¹ Pohjanen 2005. 42.

²² Pohjanen 2005. 80.

²³ Uő. 2015a. 33.

²⁴ Uo. 184.

nárciszaim csokrában illatoznak. (154.)	lazac-e vagy angyal volna a hatalmas éjben ²⁵
Gallyak hegyén s rejtett magokban aludtak még a szép színek. Csak az avarban leskelődtek bolyhos leánykörcsinek. (79.)	Éjtelen fény evez csónakjában a vizen át. ²⁶
Régi, kiszáradt tó vize árad, néma kutakban a víz kibuzog. (52.)	A felhők keményített gallérok a nyár mosoly az ősz ajkán ²⁷

A fenti idézetekre is igaz, amit a kulcsversek vizsgálatokor megállapíthattunk, hogy Áprilynál a hegy, a havas a béke hona, míg Pohjanennél a Tornio és az északi táj, amelyet a folyó átszel. Mindkettőjüknél nehéz olyan verset találni, amelyben csak harmóniára utaló jelképeket találunk. Többnyire ellenpontoszó szerkezetű verseket írnak, amelyekben a kitörő öröm mellett mindig ott van több vagy kevesebb borongás is, s a harmóniát szorongás árnyékolja. A fenti idézetekben pozitív töltetű képeket gyűjtöttem össze.

Megfigyelhetjük, hogy az Áprily-idézetekben bőségesebbek a ragyogó színek (sárga, azúr, kék), több a dinamizmus (cikázik, árad, kibuzog) és a valóságból a képzelet világába átlendítő képek („tündér-kelengye”, „varázs-fogat”, „rejtett magokban”, „leskelődtek/ bolyhos leánykörcsinek”). A táj bizonyos elemeinek megszemélyesítése mindkét költőre jellemző. Pohjanen számára fontos a személyes jelenlét, a lírai én általában jelen van a tájban, ő az, aki csodálja és ki is fejezi, amit lát, emlékeket idéz fel, és az olvasó figyelmét irányítja. Pohjanen tája is mesés: a hegyeket bearanyozza a nap, a fehér éjszaka fényes csónakként suhan a vizen, a sötét vízből felszökő lazac angyal látomását idézi fel, és a felhők keményített galléroknak tűnnek. Az éjtelen nyári éjszakák, a hőmpolygó folyó és fény állandóságát és derűt sugároznak.

Az otthon harmonikus képét megtörő természeti képek közül azokat emelem ki a továbbiakban, amelyek a lírai én konkrét és átvitt értelemben vett elvágyódását fejezik ki, és közvetetten a feszültségekkel teli önazonosságra utalnak.

Az elvágyódás jelképei

Mindkét költőnél megfogalmazódik időnként az elvágyódás érzése, amikor nyomasztóan hatnak rájuk a mindennapok különféle gondjai, elsősorban a helyzet- és azonosságtudatuk közötti disszonancia, de egyikük sem biztos abban, hogy a helyváltoztatás nyugalmat hozna számára. Mindketten olyan mélyen kötődnek otthonukhoz, hogy az jelenti nekik a biztonságot. Áprily ugyan Magyarországra költözött, de szülőföldjének eleven jelenléte mindvégig benne maradt. Otthoni tájélménye „láthatatlan írás”-ként vésődött egész lényébe, s újra meg újra ihletforrást jelentett számára. Pohjanen csak

²⁵ Pohjanen 2015a. 270.

²⁶ Pohjanen 2014. 4.

²⁷ *Uo.* 188.

virtuális búcsút mond otthonának, s valahányszor ezt teszi, a keserűség hangján szólal meg verseiben. Csendes, elégikus mindkét költő hangja, s ez ad mélységet mondanivalójuknak.

Áprily:

Fészekhez szokott madár,
romjáról a nyárnak
felszállsz sírva búcsuzó
költöző madárnak. (117.)

Vadlúd, ki szállsz most rom-hazám felett,
melyet remegtet még a rémület
s görcsökbe torzít még a vériszony -
vadlúd, akit a menny már fénybe szótt
a messzeségben -, utánad vetem
borzalmaktól sötét tekintetem (234.)

A völgyből felkúszott csörögve
egy régi hang: a csermelyé,
és azt csörögte: »mindörökre
tenger felé – tenger felé...« (38.)

Azóta úszunk, folyton úszunk
a vízzel szembe, cél iránt,
utunkat malmok torlaszolja,
a zuhogó súly visszaránt. (162.)

Idegenül ver itt a szívem,
sok itt a zaj, sok a sugár.
Nagyon szeretnék visszamenni:
a hallgatás barlangja vár. (59.)

Pohjanen:

A madár, mely felszáll
hamusötét szárnyal,
vihartól edzett
erővel.
Bánatmadár,
messze, mint a pihe, elszáll.²⁸

Hóval
tele a csend szeme
a madarak
már tovaszálltak
zsibbadt szárnyakon²⁹

régóta itt vagyok már,
ideje útra kelnem
a part felé,
melyen az elszállt dal
megpihent³⁰

Így dalol a nyír levele,
Késő van már, itt az este:
Gyere vissza, gyere már,
Ez a föld a te hazád.³¹

Velem maradsz mindörökre,
Folyó sodra, énekem,
Nyírfaillat, fényes felhő,
Most már bennem éljetelek.³²

Az Áprily-idézetekben az elvágódás természeti jelképe például a vadlúd, amely minden ősszel szárnyra kel idegen országok felé, szabadsága van helyet változtatni, de ugyanakkor minden évben hazatér. A *Vadlúd* című versében közvetlenül megfogalmazza, hogy a háború borzalmi elől menekülne szülőföldjéről. Éles ellentétben áll egymással egyfelől a rémület, a vériszony, a rom-haza, másfelől a fénybe szótt messzeség, amely az eltávozni képes vadlúd léttere. Érdekes, ahogyan a csermely és a hegyi vizekhez kötődő pisztráng jelképét használja

²⁸ Pohjanen 2012.

²⁹ Pohjanen 2015a. 329.

³⁰ Uő: 2015b. 72.

³¹ Uő: 2017. 14.

³² Uő: 2012.

verseiben. A csermely képe egyértelműen az otthontól folyton eltávolodó mozgást fejezi ki, míg a pizstráng erőteljesen erkölcseltített szimbólum, a céljait, vágyait soha fel nem adó ember jelképe, aki a nehézségek ellenére is a maga útját járja.

Pohjanennél is találkozunk a vándormadár jelképével. Az *Egyedüli vándormadár*³³ című versében egy repülni képtelen vándormadárról van szó, amely vágyakozik a napfényes távoli országba, de kénytelen a fagyos, kihalt északi parton maradni. A vers egy idős, magányos férfi és a sérült vándormadár párhuzamba állítására épül, s a magára maradottság tapasztalata fejeződik ki a téli természeti képekben is. A pohjaneni életmű egészének kontextusában értelmezve ezt a verset, szimbólumok által fejezi ki, hogy a szűkebb szülőföldről, a Tornio-völgyből eltávozott és anyanyelvükről lemondott fiatalokat visszahívja.

Egy másik idézetben a dermedt szárnyal elrepülő madár az eltávozás nehézségét, fájdalmas voltát fejezi ki.³⁴ Nyilvánvalóan az emberre vonatkoztatandó ez a kép, arra, aki számára nem könnyű elhagyni szülőföldjét. Máshol meg is nevezi mindazokat a természeti elemeket, amelyeket szívében magával vinne, ha el kellene költöznie: a folyó, a nyírfa illata, a derűs felhő.³⁵

A fenyegetett érték és értékhiány jelképei

Láthattuk a korábbi példák alapján is, hogy mindkét költőre jellemző a szimbolikus természetábrázolás. Áprilynál a természeti képek gyakran a fenyegetett érték vagy az értékhiány jelképei,³⁶ s ugyanez igaz Pohjanen verseire is.

Áprilyról írja Láng, hogy verseiben kifejezésre jut az élet és szabadság kiszolgáltatott volta, a valóság és eszmények, az értékek és megvalósulási lehetőségeik között megbomlott összhang.³⁷ Pohjanen verseiben szintén törekenynek, mulandónak bizonyulnak az értékek, s a költő nem tehet mást, mint hogy az esztétikum által megörökítse azokat.

Áprily:

A végzet itt mohó kézzel kaszált.
Berzenkedik az erdőn már a holló. (199.)

Pázsitja, parkja: gránátverte föld,
palota-romja dögrejtő verem.
Kőpusztaság. A te sorsod süvölt
sorsa szelében, rom-Jeruzsálem. (200.)

Pohjanen:

hó borítja a sírköveket
a neveket, melyek nem győznek
emlékeket hordozni
s ahonnan nincs feltámadás³⁸

kismadár a jeges ágon³⁹

³³ Uő: 2017. 13–14.

³⁴ Pohjanen 2015a. 329.

³⁵ Pohjanen 2012.

³⁶ Láng 1993. 150.

³⁷ Uo. 151.

³⁸ Pohjanen 2015a. 52.

³⁹ Uo. 72.

Szél fosztogatja holt nyarad.
Szabad fiam, szabad madár,
csukd össze könnyű szárnyadat:
jégfedeles kalitka vár. (113.)

De pázsitunkra suttogó, beteg
levélke zörren. Hasztalant akarnál:
a lelkedet már bú kötözte meg
s bokád finom, fehér bilincs: ökörnyal. (130)

Vagy kavargó ködbe hullva
minden álmunk úgy vesz el:
tolla-foszlott, csonka szárnyal
ember-csúcshoz oly közel. (91.)

Tudom, hogy csúcsig loccsan majd az ár.
De pusztulások hörgő éjszakáján,
tornyos vizekbe fült hegyek felett
megmentett kincsel fog lebegni gályám.
(135.)

Hó alatt van minden
mi vagyok
vöröslő nyárfalevél
a fa lelke
ősz-érintette
gyöngyvirág.⁴⁰

Fekete ár
havas folyó ölén
szürke sülyedő rönk
zúzmarás ajkak között⁴¹

A nyár
füve halott
fekete a jég
s a tékozló útját
bő kézzel veti be
az eső⁴²

Áprilynál egyrészt a háborús emlékek nyernek szimbolikus megfogalmazást a nyomasztó természeti képekben (gránátverte föld, dögrejtő verem, kőpusztaság, pusztulások hörgő éjszakája, vizekbe fült hegyek és a hold mint a holtak anyja), másrészt általában az ősz, az elmúlás évszaka fejezi ki a reménytelenséget (suttogó, beteg levél, bilincsként fogva tartó ökörnyal). A szabadságra született ember a holt nyár és a jégkalitka szorításában kénytelen vergődni, s helyzetéből nincs kiút. Az értékek fenyegetettségét kifejezésre juttató versek leggyakoribb kulcsszavai a szürke, a dér, a bú, a sír (ige), a beteg, a vér (és a vörös), a köd és a vihar. A fenti idézetek között egy olyan is olvashatunk, amelyben a lírai én nyíltan szembeszáll a pusztuló értékek apokaliptikus látomásával, s mintegy Noéként emelkedik a sötét ár felé megmentett kincsekkel teli gályájával. Érzékletes jelképe ez az emberi-erkölcsi értékek végső győzelmébe vetett hitnek.

Pohjanennél elsősorban a tél elemei, azaz a hó, a jég, a zúzmarara, a fagyos szél, a sötétség és az éj szimbóluma fejezi ki az elszigeteltséget, a magára hagyottságot és az adott helyzetből való kitörés lehetetlenségét. A kisebbségi sorsra is utal egy kép, de ennek jelentése csak a meánkieliek történelmének ismeretében válik teljességében érthetővé az olvasó számára. A hófödte fejfákra vésett nevekről van szó, amelyek nem ébresztenek már emlékeket.⁴³

⁴⁰ Pohjanen 2015a. 74.

⁴¹ *Uo.* 80.

⁴² *Uo.* 367.

⁴³ Pohjanen 2015a. 52.

A Tornio-völgyben élők többségi nevet adtak gyermekeiknek, hogy nekik ne kelljen átélniük azt a kirekesztést, amelyet szüleik és felmenőik tapasztaltak meg anyanyelvük miatt. Az idegen nevekkal együtt egy idegen nyelvet és kultúrát is adtak örökségül felmenőiknek.

Az értéket és a mulandó életet jelképező vörös nyárfalevél, a fa eleven lelke, a gyöngyvirág (amelyet az ősz már megérintett) mind valahol mélyen, a hó alatt rejtőzik.⁴⁴ Kilátástalan ez a világ, és remény sem mutatkozik arra, hogy ki lehessen törni belőle valamilyen irányba. Kulcsszavakként ismétlődnek ezekben a versekben a néma, az emlékezet, a sötét és a zúzmará, illetve a fázós kismadár mint az emberi kiszolgáltatottság jelképei.

A szarvas jelképe

Mindkét költőnél több ízben megjelenik a szarvas, mind konkrét, mind átvitt értelemben. Nézzünk meg egy-egy példát erre.

Áprily természeti képeit vizsgálva megállapíthatjuk, hogy ezek szimbólummá nőnek, de ugyanakkor nem veszítik el a természeti élmény frissességét.⁴⁵ *Az irisórai szarvas* című kulcsszavakban szintén egy konkrét természeti képből indul ki. Egyik kirándulása során a Gyalui-havasokban látott egy megszelídített szarvasborjút, amely háziállatok között nőtt fel, s annak a története ihlette meg a költőt. Arra az alapvető ellentétre épül a vers, hogy a szabadságra született élőlénynek nem a karámban lenne a helye.

Az irisórai szarvas

Virradt. A fákra egyre csendesebben
rivallt alá a mély felhő-torok.
Gáncsot vető boróka-rengetegben
akadtak rá a csorda-pásztorok.

A gornyikhoz levitte nemsokára
tarkóra vetve egy szilaj csobán,
s megvolt az alku egykettőre: ára
egy korty fenyővíz s egy marék dohány.

A simmentali borjának fogadta
fakorlátos, legeltető helyen,
tőgyén mohón csüngött az istenadta,
és elfeledte, hogy testvértelen.

⁴⁴ *Uo.* 74.

⁴⁵ *Vita i. m.* 136.

És elfeledte a futó erecskét,
 amely bukfenceket kacagva hányt,
 s mely hús homályba fogta gyenge testét,
 el a zuzmószakállú ősmagányt.

És elfeledte a forrás kis odvát,
 amelynek tükre csábító titok,
 s ha eltikkadva meg-megszomjazott, hát
 napverte, langyos vályúból ivott.

Kristály-tükörben nem láthatta mását,
 mikor a szarva büszkén ütközött,
 meg nem sejtette büszke származását,
 és borjúnak nőtt fel borjak között.

És lett pompás agancsú háziállat,
 vadász-szívekbe dobantó remek,
 s csudálva nézte, rajta mit csudálnak
 csudálkozó kiránduló-szemek...

De nyárutón, mikor a kék havasról
 omlott a köd s leszállt az ősz vele,
 beláthatatlan ködruhás magasból
 szarvasbögés bűgött a völgybe le.

S akkor: párát zihált remegve szája,
 idegen lett palánkos otthona,
 idegen lett testvére, mostohája –
 s a ködbe hördült, mint az orgona.

A bekerített karámban felnőtt szarvasról szóló vers megismétlődő versszakkezdetre („És elfeledte”) az erdő, a természet világába vezeti vissza az olvasót, egyre jobban felerősítve az ellentétet a szarvas származása és léhelyzete között. Átvitt értelemben a korlátok közé zárt ember azonosság- és helyzettudata közötti feloldhatatlan konfliktus kifejezése ez a vers. Drámai a vége: a szarvasbögés valójában az ember szabadságvágyának és tehetetlenségének felhördülése. Valódi kitörésre nincs lehetősége, de hangjának erejével valamiféle katarzisban tetőzhet méltatlan léte. Belső nyugtalanság, lázadás szólal meg benne, a tehetetlenség fájdalma és ugyanakkor a fájdalom zenévé oldása.

Pohjanennél a rénszarvas több ízben előfordul, általában a védtelen érték szimbólumaként. Az alábbiakban⁴⁶ például a szélvihar elől rejtőző szarvas konkrét természeti képével találkozunk, amely ugyanakkor értékjelentésekkel telítődik a vers kontextusában.

⁴⁶ Pohjanen 2015a. 107.

Hóvihar
 fenyíti a hegyoldalt
 sziklához bújik a rénszarvas
 fülében jel
 szarvai közt
 a tél hosszú sötétje
 mint óbor az üveg pohárban
 várjunk
 együtt az álomra
 melynek tükrében ez is
 fordítva látszik

A szarvas a vers közepe táján nyer átvitt jelentést: „szarvai közt/ a tél hosszú sötétje/ mint óbor az üveg pohárban”. Az óbor egyértelműen az érték jelképe, az üveg pohárba töltött óbor pedig a feszültséggel teli önazonosság szimbólumaként értelmezhető, mivel az értékes italhoz hasonló értékű kristály pohár illenék. Mély gondolatiságot és művészi érzékletességet fejez ki a vers, és benne van az értékörzés gesztusa a méltatlan feltételek között is. Nincs feloldozás, nincs katarzis, csak passzív várakozás valami olyan fordulatra, amelynek tükrében a jelen helyzet „tükör általi képnek” bizonyul majd egyszer. Az esztétikum kompenzálja a feszültség miatti szorongást, ez teremt pillanatnyi, törekeny harmóniát.

A rövid versforma

Mindkét költő pályája elején hosszabb, rímes, olykor epikus elemeket tartalmazó verseket írt, majd idősebb korukban eljutottak a rövid (szabad)vershez (Áprilynál ekkor is fontos szerepe van a rímnek), amelyet szívesen műveltek, és megtalálták benne a mondanivalójukat egy szemvillanásnyi időre megmutató formát.

Áprily *Ábel füstje* című kötetében (1965) elszaporodik a rövid forma. Az *Akarsz-e fénny* című kötet (1969) második ciklusa, amely a *Napfogyatkozás* címet viseli, szinte mind négy soros versekből áll.

Négy sorosok című írásában a költő nyilatkozott arról, mit jelent számára a rövid forma, mi az, aminek kifejezésére alkalmasnak tartja: „Rövidségében is igényes forma. Nem tűri a laza rímet, a henye szót, de alkalmas arra, hogy megmentsen egy-egy fellüktető érzést, megmozduló gondolatot, természeti megfigyelést az elkallódástól. Nekem az utóbbi években szinte öregkori műfajommá lett”.⁴⁷

Pohjanen 2015-ben megjelentett, *Szökőversek* című verseskötete⁴⁸ háromszázhatvanhat rövid verset tartalmaz két eredeti nyelven, meänkieliül és svédül, valamint ezek közül néhány vers fordítását tizennégy nyelvre. A kötet címe a 2012-es szökőévhez kapcsolódik. Egy korábbi magánlevelezésünk során megkérdeztem Pohjanentől, miért kezdett néhány soros verseket írni az elmúlt évtizedben. Válaszából idézek az alábbiakban: „Gyermekkoromban láttam egyszer

⁴⁷ Áprily Lajos: *Négy sorosok. = A kor falára. Áprily Lajos emlékezete.* Szerk. Pomogáts Béla. Bp. 2002. 174.

⁴⁸ Pohjanen 2015a.

valakit, aki hálóval vadászott lepkékre, s hol elkapta őket, hol meg elröppentek. Nem tudom, miért maradt meg ez bennem, de szempillantásnyi határtalan és szédítő tapasztalatként éltem meg. Miután költő lettem, arra gondoltam, hogy az író s még inkább a költő olyan, aki hálóval a kezében jár, s a szemvillanásnyi elbűvölő pillanatokra vadászik. [...] 2012-ben és 2013-ban írtam a *Szökőverseket*. Minden napon egyet, aztán a következő évben minden nap lefordítottam egyet. Az volt az egyetlen feltételem, hogy az »én« szót nem szabad használnom, mert a pillanatban én nem létezem, sem az idő: a múlt eltelt, a mostani pillanat meg eltűnik, ahogy a légy elsuhan, vagy a vízcsepp lecsöppen a tetőről; jövő sincsen, mert még nem érkezett el”.⁴⁹

Mindkét költő nyilatkozatában közösnek mutatkozik, hogy a pillanatnyi érzések és gondolatok kifejezésére megfelelő eszköznek tartják a rövid versformát, amelyet időskorukban kedveltek meg. Valószínűleg életkori sajtáságnak is tekinthető, hogy a tovasuhanó élet apró részleteinek kinagyításával lassítani próbálják az idő folyását.

Összefoglalás

Jelen tanulmányom célja az volt, hogy Áprily és Pohjanen verseiben megvizsgáljam a közvetlen természeti környezet és a szűkebb szülőföld lírai megjelenítését. Főként arra összpontosítottam, hogy a természeti táj miként válik erkölcsstilizált értékke a két költő műveiben. Mindkét költő számára fontos a tapasztalati világ, pontos megfigyelésekre alapulnak leírásaik, de ugyanakkor többféle értelmezést tesznek lehetővé az olvasó számára. Ezek között kiemelt helyet foglalnak el a szimbolikus jelentések.

Jóllehet a költők kisebbségi helyzetére való konkrét hivatkozást nem találunk elemzett verseikben, a két teljes alkotói életmű kontextusában nyilvánvaló, hogy a negatív értékű ok (a kisebbségi létre kényszerítettség) és a pozitív értékű okozat (szűkebb szülőföldjükhöz való ragaszkodásuk, saját kultúrájuk elszánt ápolása, saját identitásuk építése) közötti diszharmonia feloldására tesznek kísérletet. Verseikben tetten érhető az esztétikum katartikus és harmóniateremtő hatása, amelynek lényegét Cs. Gyimesi Éva találóan megfogalmazza az alábbi idézetben: „a műalkotás, az esztétikai szép is a feszültségek oldásának egyik lehetősége, olyan érték, amelynek a szenvedést enyhítő, kompenzatív funkciója van. Nem véletlen, hiszen az esztétikum valójában az emberi szabadság egyik megnyilatkozásának is tekinthető, s minden műalkotás – mint teljességszimbólum – képes arra, hogy alkotójában és olvasójában egyaránt felkeltse a szabadság és harmónia – legalábbis pillanatnyi – illúzióját”.⁵⁰

Mind Áprily, mind Pohjanen versei azt a folyamatos szorongást közvetítik, hogy költőjük nincsen otthon a világban. Mindkettőjük alapélménye a kirekesztettség és elidegenedés. Úgy érzik, az esztétikumnak és vers zenéjének kell harmonikussá tennie azt, ami eredendően ellentmondásos és diszharmonikus. Az elidegenedés tapasztalata ugyanakkor intellektualizmusra készíteti őket, azaz a valóság szemléleti elemeit értelmezésre váró realitásként kezelik, túlmutatva ezzel a szimbolikus látásmódon. A nagyfokú szubjektivitás is igaz mindkét költőre, azaz elsősorban saját sorsuk és szerepük bensőséges átélését fogalmazzák meg objektív művészeti formákba öltöztetve.

⁴⁹ Pohjanen nekem írott levele (e-mail) 2017. március 26.

⁵⁰ Cs. Gyimesi 1999. 38.

Mindkettőjükre jellemző az antropomorfizált természetlátás is. Hosszú ideig tartó és elmélyült megfigyelés után írják le tapasztalataikat, és a természeti táj náluk az emberi élet szerves részeként jelenik meg, azaz a táj és a szemlélő azonosul a nyelv eszközeivel kifejezett képeikben. Ha formailag tekintünk végig költészetükön, közös jellemzőjük, hogy mindkettőjük pályája a rímes, hosszabb lélegzetű versektől a néhány soros versekig ível.

Nature Symbols in The Poems of Lajos Áprily and Bengt Pohjanen

Keywords: Lajos Áprily, Bengt Pohjanen, nature symbols, moral values, language minority.

In this study, I examine the way natural surrounding is mirrored in the poems of two Finno-Ugric poets, Lajos Áprily, one of the main representatives of the so-called Transilvanist movement in Romania, and Bengt Pohjanen, the best known Meänkieli poet, writer and language activist living in Sweden, in the Torne Valley. Both of them were trying to connect their own and their language group's identity to safety-promising factors in the midst of an ever changing political situation. One of these factors is their close homeland with its specific features. I am especially interested in how natural landscape becomes moral value in their works. The disharmony between the negative cause (being forced to a minority existence) and the positive effect (dedicated tendency to preserve their own language and culture), is evident with both of them, as well as the fact that they finally dissolve this disharmony into poetry.

Balázs Renáta

A transznacionális megközelítések kontextuális különbségei a finn és a magyar irodalomban

Bevezetés

2021-ben a *Sulava*¹ ('Olvadó') című finnországi, többnyelvű antológiában jelentek meg Csépké Csilla magyar származású, Finnországban élő, elsősorban angolul alkotó szerző versei. A mondat körülményessége már önmagában is jelzi, hogy egy olyan kortárs irodalmi jelenségről van szó, amely több ponton is szétfeszítheti az olvasó (nemzeti) irodalomról alkotott fogalmát. Hogyan változtatná meg a felütés tartalmát, ha úgy fogalmaznánk: 2021-ben egy finnországi többnyelvű antológiában jelentek meg a magyar–finn költő, Csépké Csilla versei? És mit változtatna a meghatározás tartalmán, ha finn–magyar költőt írnánk? Vagy ha csak annyit, hogy magyar? Releváns információ-e az olvasó számára, hogy a szóban forgó szerző elsősorban angolul alkot? És egyáltalán, számot tarthat-e a finn vagy a magyar olvasó érdeklődésére egy finnországi többnyelvű antológiában szereplő magyar név? A válasz röviden: igen is, meg nem is. Amennyiben azonban árnyaltabb választ szeretnénk adni a fenti kérdésekre, melyeknek sora még folytatható lehetne, számos, a jelenkori irodalomelmélet- és irodalomtörténet-írás diskurzusát meghatározó kérdésfelvetést kell áttekintenünk. A továbbiakban a *transzok* – transznacionális, transzkulturális, transzlingvális – hármas paradigmátikus rendszerében tárgyalom azokat az irodalomtörténeti kategóriákat, amelyekre eltérő hangsúllyal ugyan, de mind a finn, mind a magyar irodalomtörténet-írás legfontosabb kérdésfelvetései irányulnak. Ezek a magyar irodalomban egyrészt azon határon túli (erdélyi, romániai, szlovákiai, vajdasági stb.) területek irodalmát érintik, melyek az országhatároknak a trianoni békeszerződést követő, 1920-as átrendeződésével jöttek létre, másrészt az 1956-ot követően kivándorlók irodalmi munkáival kapcsolatban használt (nyugati, emigráns) fogalmak. Az utóbbi évek finn irodalomelméleti diskurzusára a legnagyobb hatást a '90-es évektől egyre nagyobb számban jelenlévő bevándorló szerzők munkássága gyakorolta. Az északi országokat is érintő, 20. századi nagy népességmozgások eredményeképpen Svédországban, Amerikában és Ausztráliában is elkezdtek finn irodalmat írni. Jelen tanulmányban a svédországi kivándorlás finn példái állnak a fókuszban. Az elemzés célkitűzése egyrészt felvázolni azokat a kortárs irodalmi folyamatokat, amelyek a nemzeti irodalom 19. században meghonosodott fogalmának újrakontextualizálását igénylik, másrészt áttekintést adni azokról a finn és magyar

Balázs Renáta (1994) – doktorandusz, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, reni9424@gmail.com

¹ *Sulava. Monikielinen kirjallisuus Suomessa: Kokoelma, Multilingual Literature of Finland: Compilation.* Szerk. Daniel Malpica–Leena Manninen–Joonas Maristo–Veera Tyhtilä. Helsinki 2021.

irodalomtörténeti kontextusokról, amelyek a Csépké Csilláéhoz hasonló szerzők műveinek értelmezését és a nemzeti irodalomban való elhelyezését segíthetik.

Elméleti keretek – irodalmi transzok

Az elmúlt évek irodalomtudományi diskurzusát meghatározó elméleti megközelítések egyfelől a transznacionális fordulathoz, másfelől a módszertani nacionalizmushoz kötődnek szorosan. A metodológiai vagy módszertani nacionalizmus fogalma arra az eljárásra utal, melynek során a nemzetet természetes vizsgálati egységnek tekintjük. A módszertani nacionalizmus felülvizsgálata olyan kritikai megközelítés, mely megkérdőjelezi ezt a nemzetcentrikus lencsét. Az utóbbi időben ezt a megközelítésmódot a történettudomány, a szociológia és az antropológia területén is alkalmazzák.² Bevezetése és elterjedése Andreas Wimmer és Nina Glick Schiller nevéhez fűződik. „Az előfeltevést, hogy a nemzet/állam/társadalom a modern állam természetes szociális és politikai formája, módszertani nacionalizmusnak nevezzük”³ – írják. Azok, akik kutatásaikban a módszertani nacionalizmus alapján járnak el, a nemzeti alapon szerveződő társadalmakat természetes tanulmányozandó egységeknek tekintik. Ez tehát egy olyan gondolkodási keret az irodalom területén, amelyben a nemzet és az ahhoz kapcsolódó nemzeti irodalom fogalma magától értetődő kategóriaként van jelen. Wimmer és Glick Schiller *Beyond Methodological Nationalism. Research Methodologies for Cross-Border Studies* (‘Túl a módszertani nacionalizmuson. Módszertani javaslatok a határátlépéssel foglalkozó kutatásokhoz’) című kötetének célja rámutatni arra, hogyan fordítható át a módszertani nacionalizmus kritikája konstruktív kutatási projekteké.⁴ A módszertani nacionalizmus számos, például bevándorlással foglalkozó kutatásban jelen van. De ugyanígy a módszertani nacionalizmus működésének lenyomataiként olvashatók az irodalomtörténetek is, melyek a nemzeti fejlődés „mesternarratíváiként” (*master-narratives*) sokszor megfeleltek a több kultúra között, több nyelven alkotó szerzőkről, valamint szemet hunytak a megosztott történelem, a közöztiség jelenségei, a határokon mozgó kultúrák és a kolonialista tendenciák fölött.⁵

A „transznacionális fordulat” megjelenése az irodalomtudományban Paul Jay 2010-es munkájához⁶ fűződik, bevett meghatározását Steven Vertovec adta, amely alapján transznacionálison az olyan, államhatárokon túllépő kölcsönhatásokat értjük, amelyek nem állami szereplők – mint például egyének, vállalatok és civil szervezetek – között mennek végbe.⁷ A transznacionális terminus nem a nemzeti kategóriájának lecserélését vagy meghaladását kezdeményezi, hanem a nemzeti aspektusának tágítását a fenti új kontextusok által. A nemzeti irodalmak összehasonlító

² Anna Amelina–Thomas Faist–Nina Glick Schiller et al.: *Methodological Predicaments of Cross-Border Studies = Beyond Methodological Nationalism. Research Methodologies for Cross-Border Studies*. Szerk. Uő. New York 2012. 2.

³ Andreas Wimmer–Nina Glick Schiller: *Módszertani nacionalizmus és azon túl: nemzetállam-építés, migráció és társadalomtudományok*. Magyar Kisebbség: Nemzetpolitikai Szemle IX(2005). 3–4. szám. 164.

⁴ Anna Amelina et al.: *i. m.* 3.

⁵ Mikko Pollari–Hanna-Leena Nissilä–Kukku Melkas et. al: *National, Transnational and Entangled Literatures: Methodological Considerations Focusing on the Case of Finland = Rethinking National Literatures and the Literary Canon in Scandinavia*. Szerk. Ann-Sofie Lönngren et al. Newcastle upon Tyne 2015. 6.

⁶ Paul Jay: *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*, Ithaca 2010.

⁷ Steven Vertovec: *Transnationalism*, New York–London 2009.

vizsgálata felhívja a figyelmet a nemzetállamok létezésének hatásaira: például az állami támogatások nagyban befolyásolhatják és meghatározhatják az irodalmi mező működését. Ennek az egyik legfőbb oka és megnyilvánulása lehet, amikor a szerzőket a nemzet reprezentánsaiként, a nemzet szerzőiként értékeli és ítéli meg.⁸ A Corniş-Pope és Neubauer szerkesztette négykötetes, nemzetközi fókuszú mű, a *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*⁹ ('A kelet-közép-európai irodalmi kultúrák története') szintén a transznacionalizmus jegyében íródott. A kelet-közép-európai térségre koncentráló opus célkitűzése, hogy olyan viszonyokat, kölcsönhatásokat világítson meg, amelyek eddig nem kerültek előtérbe, pedig ezeknek az államhatárokon, nemzeteken átnyúló érintkezési pontoknak is indokolt a vizsgálata. Az irodalom intézményesülése a 19. században egész Európában kéz a kézben haladt a nacionalizmussal, és élen járt a nemzeti ébredések kiteljesítésében. A nemzeti irodalom létrehozása volt a nemzeti nyelvért, kultúráért és politikai függetlenségért vívott harc egyik alappillére.¹⁰ A nemzeti projekthez való legnagyobb filológiai hozzájárulás a nemzeti irodalomtörténetekben csúcsosodott ki. A szerkesztők a műhöz írt általános bevezetőjükben megjegyzik, hogy bár részleteiben minden közép-kelet-európai térség eltér a nemzetté válás és az intézményesülés folyamatait tekintve, nagyon lényeges a köztük lévő hasonlóság is, hiszen az általános mechanizmus ugyanaz volt mindenhol, még akkor is, ha eltérő időszámban, eltérő gyorsasággal és eltérő körülmények között zajlott le.¹¹ Az elmozdulás a nemzeti perspektívától egy transznacionális perspektíva felé Corniş-Pope és Neubauer szerint nem egyfajta fejlődés, hanem paradigmaváltás. A transznacionalitás jegyében szerkesztett irodalomtörténetük nem a kvantitatív információk terén hoz újat, hanem olyan adatokkal szolgálhat, amelyek eddig nem kerültek a figyelem hatókörébe, ezzel újrakontextualizálva a már ismert információkat is a jelen perspektívájából, a jövőről alkotott elképzeléssel. Az irodalomtörténetek nyersanyagai eleve olyan narratív reprezentációk, melyeket különböző emberek készítettek különböző ideológiai és esztétikai megfontolásokból.¹²

A transzkulturalitás fogalma Wolfgang Welsch nevéhez fűződik, és a multi-, illetve interkulturalitás fogalmaihoz képest definiálódik. Magdalena Roguska a transzkulturalizmus fogalomtörténetéről írt tanulmányában áttekinti, hogy milyen új nézőpontokat képes hozni ez a megközelítésmód. A multi- és interkulturalizmus ugyan figyelembe veszi a kultúrák egymásra hatását, de azokat homogén, világos határokkal elkülöníthető formációkként teszi az elemzés tárgyává. Noha az interkulturalizmusban az egymásmellettség szempontja mellett már megjelenik a kölcsönös megértésre és elfogadásra való törekvés is, ezen megközelítések szerint a „kultúrák monolitok, amelyek egymással párhuzamosan léteznek, és nem járnak át egymást”.¹³ Welsch koncepciója a herderi különálló kultúrák bírálatából indul ki. Érvéleése szerint a kulturális homogenitás már nem érvényesíthető a jelen társadalmára.¹⁴ Németh Zoltán összefoglalása alapján a transzkulturalizmus a nyelvi és kulturális határátlépések

⁸ Mikko Pollari et al.: *i. m.* 11.

⁹ Marcel Corniş-Pope–John Neubauer: *General introduction = History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. Szerk. Marcel Corniş-Pope–John Neubauer. Amsterdam–Philadelphia 2007. 1–18.

¹⁰ *Uo.* 7–8.

¹¹ *Uo.* 11–12.

¹² *Uo.* 15.

¹³ Magdalena Roguska–Németh: *A transzkulturalizmus. Metodológia és fogalomtörténet*. Partitúra XIV(2019). 2. szám 4.

¹⁴ Wolfgang Welsch: *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*. = *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Szerk. Mike Featherstone – Scott Lash. London 1999. 194–213.

terére reflektáló irodalomtudományi irányzat, amelynek központi tétele, hogy „ma már a kultúrák de facto nem homogének, mivel napjainkra olyan kulturális állapot jött létre, amelyben minden kultúra hibrid, mixelt, permeábilis és más kultúrákkal hálózatosan összekapcsolt”.¹⁵

A Yasemin Yıldız által az egynyelvűség paradigmájaként azonosított felfogásban az anyanyelv exkluzívként jelenik meg. Ennek alapján az egyénnek egy „valódi” nyelve van, amely őt egy nemzetiséghez, kultúrához és nemzethez köti.¹⁶ A többnyelvűség természetes állapotként való megközelítéséhez alapjaiban kell újragondolnunk a nyelvről, az identitásról és a modernitásról alkotott európai jellegű felfogást. Az irodalmi szövegek többnyelvűségének elemzésére is több megközelítésmód született az elmúlt években. Az egyik ilyen koncepció kidolgozói Domokos Johanna és Marianna Deganutti, akik a magyar irodalomban előforduló négy kódváltási stratégia elkülönítésével kísérik meg lebontani a magyar irodalom egynyelvűségéről alkotott képzeteket. Tanulmányukban egy olyan innovatív, az irodalmi nyelvre fókuszáló elméleti keretet kínálnak, amely által a legtöbb irodalmi többnyelvűséghez kapcsolódó eljárás értelmezhetővé válik, és amelyet irodalmi kódváltásnak neveznek.¹⁷ A kódváltás különböző formáit egy nullától ötig terjedő skálán helyezik el. Céljuk megmutatni, hogy a kódváltás poétikai miként járulnak hozzá többek között a lokalitáshoz, a nyelvi sokszínűséghez és a kulturális emlékezethez.¹⁸ Az irodalmi kódváltások információkat nyújtanak a karakterek földrajzi, társadalmi és politikai kontextusáról, de a szereplők másokhoz való viszonyulásáról is jellemzést adnak. Éppen ezért vizsgálódás tárgyát kell képeznie, hogy miként, mikor és miért éppen az adott nyelvi elemek jutnak érvényre az irodalmi művekben.¹⁹ A kódváltás 0. szintjén az idegen nyelv még csak indirekt, utalásos formában jelenik a szövegben. Az 1–2. szinten már idegen szavak, mondatok is feltűnnek. A 3. szintű kódváltásra az adott nyelvek közötti világos határok elmosódása a jellemző. A 4. és 5. szintet a nyelvi mátrix szavakat, majd mondatokat érintő dekonstruálódása jellemzi, mely a szöveg érthetőségének felszámolódásához vezethet. A két utóbbi típust lexikai-morfológiai, illetve homofonikus transzlingválásnak nevezik a szerzők. Domokos és Deganutti például Anne Tardos négynyelvű verseit transzlingváló alkotásnak hívja, mivel az egy versen belül előforduló magyar, francia, német és angol nyelv egy olyan többnyelvű versbeszélőnek ad hangot, aki a gondolatait ebben a nyelvi fluiditásban képes megfogalmazni.²⁰

Az ismertetett elméleti megközelítéseket azok a kortárs irodalmi jelenségek hívták életre, amelyek eltérő hangsúlyokkal és fókuszokkal ugyan, de megkérdőjelezzik az irodalom nemzeti, kulturális, illetve nyelvi homogenitását és hermetikusságát. A transznacionális, transzkulturális és transzlingvális megközelítésmódok paradigmatis érvényesítése azonban továbbra is kontextusfüggő. A hasonló szempontok alkalmazása ellenére az irodalmi kultúrák lokalitásából fakadóan eltérő jelenségek kerülhetnek a vizsgálódások fókuszába. Nincs ez másként a finn és a magyar irodalom esetében sem, éppen ezért összehasonlításuk gyümölcsöző lehet mindkét irodalmi mezőre nézve.

¹⁵ Németh Zoltán: *Pluricentrikus nyelv és transzkulturalizmus a kortárs határon túli magyar irodalmakban. = Transzkulturalizmus és bilingvizmus a kortárs közép-európai irodalmakban.* Szerk. Uő–Magdalena Roguska. Nyitra 2018. 62.

¹⁶ Yasemin Yıldız: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition.* New York 2012. 2.

¹⁷ Johanna Domokos–Marianna Deganutti: *Four Major Literary Code-Switching Strategies in Hungarian Literature. Decoding Monolingualism.* Hungarian Studies Yearbook III(2021). 44.

¹⁸ Uo. 55.

¹⁹ Uo. 47.

²⁰ Uo. 57.

A finn irodalom befelé néző tekintete

A finn irodalomtudományos diskurzusból a transznacionális fogalma a 2000-es évek elején terjedt el. Paul Jay terminusa a szociálintropológus Ulla Vuorela révén került be a tudományos diskurzusból, aki megpróbált finn megfelelőt találni a fogalomra, és munkáiban az *ylirajainen* ('határok fölötti') terminussal hivatkozott rá. A fogalom azonban nem pusztán a finn megfelelője az angolnak, ahogy az a *Kansallisen katveesta. Suomen kirjallisuuden yllirajaisuudesta*²¹ ('Ki a nemzeti takarásából. Az irodalom határok fölöttiségéről') című tanulmánykötetből is kiderül. A gyűjtemény bevezetője olyan kérdések köré szerveződik, mint hogy mi a finn irodalom, milyen nyelven/nyelveken íródik, és kik válhatnak finn írókká. E kérdések feltevését a posztstrukturalista, posztkolonialista és feminista áramlatok Finnországba érkezése előzte meg és tette lehetővé a '80-as években. A *transznacionális* fogalma helyett a tanulmánykötet szerzői azért javasolják az *ylirajainen*, 'határok fölötti' fogalom használatát, mert „[a] határfölöttiséghez képest a transznacionalitás fogalma pontosabb ugyan, de problémákat okozhat, hogy egyúttal nyomatékosítja is a nemzeti határokat. A *transznacionális* kifejezés magában foglalja a nemzeti, illetve a nemzetállami kategóriát, és ezáltal már az elnevezésben is implikálja, hogy a nemzetállamok és azok határai az elsődlegesen vizsgálandó egységek, és ezek a világ felfogásának elsődleges módjai is. A transznacionalizmust hangsúlyozó nézőpont tehát még akkor is kötődik a nemzetállami kerethez, ha megkérdőjelezi azt. A *transz-* előtag a maga részéről a határfelettségre utal, azonban egyúttal határt is von a vizsgálati egységek közé, és nyomatékosítja azok különbözőségét”.²² A transznacionálishoz képest tehát a határok fölötti nem jelöli ki, hogy milyen természetűek a határmódosulások, éppen ebben rejlik a radikalitása, így például e heurisztikus kategória alatt tárgyalhatók a nemzeti, a családi, a gazdasági, valamint a társadalmi nem viszonyain alapuló elmozdulások is. A *határok fölötti* fogalom képes a kisebbségi és bevándorló diskurzusról a kulturális diverzitás és sokoldalúság felé irányítani a figyelmet. A műveket ugyanis az identitás-, nyelv- és írásmódbeli mobilitás felől is megközelíthetjük, ezáltal a határmódosulások más aspektusát világítva meg. Manapság Finnországban ezzel a névvel illetik a bevándorlók által írt irodalmat is. Az 1990-es, 2000-es évek elején olyan írók egész csoportja debütált az országban, akik a világ különböző részeiről érkeztek oda: a 2000-es években körülbelül 90 bevándorló szerző jelentetett meg művet Finnországban.²³ A külföldi háttérű szerzők fellépése beindította a multikulturális irodalom jelentőségéről és a bevándorló szerzők helyzetéről szóló diskurzust, amely már helyet kapott többek között a fent említett irodalomtörténeti munkában és Olli Löytty *Kun rajat eivät pidä eli mihin maahanmuuttajakirjallisuutta tarvitaan*²⁴ ('Amikor a határok nem tarthatók, avagy miért van szükségünk a bevándorlóirodalomra') című, szintén 2013-as tanulmányában. A *maahanmuuttajakirjallisuus* ('bevándorlóirodalom') meghatározása közel sem egységes és problémamentes a finn irodalomtudományban. Az olyan megnevezések, mint a

²¹ Heidi Grönstrand et al.: *Kansallisen katveesta. Suomen kirjallisuuden yllirajaisuudesta*. Helsinki 2016. (Az *ylirajainen* megfelelőjének az elterjedtebb határátlépő irodalom fogalma helyett pontosabbnak és semlegesebbnek tartom a 'határok fölötti' fordítást, ezért a továbbiakban ezt használom.)

²² Uő: *Johdanto. Yllirajainen kirjallisuudentutkimus ja deterritoriaalisuiva lukutapa*. = Uo. 22.

²³ Hanna-Leena Nissilä: „*Sanassa maahanmuuttaja on vähän kikerä jälkimaku*”: *kirjallisen elämän yllirajaisuus* 2000-luvun alussa Suomessa. Oulu 2016. 89.

²⁴ Olli Löytty: *Kun rajat eivät pidä eli mihin maahanmuuttajakirjallisuutta tarvitaan* = *Liikkuva maailma. Liike, raja, tieto*. Szerk. Mikko Lehtonen. Jyväskylä 2013.

multikulturális, újfinn vagy bevándorlóirodalom, nem tudják lefedni a külföldi háttérű szerzők irodalmi munkásságát.²⁵

Hanna-Leena Nissilä 2018-ban megjelent tanulmányában²⁶ négy bevándorló háttérű finn női szerzőhöz köti a finn irodalom transznacionalizálódását. Elemzésében arra mutat rá, hogyan járultak hozzá Zinaida Lindén, Ranya ElRamly, Umayya Abu-Hanna és Alexandra Salmela művei a finn irodalom nemzeti határainak újraértékeléséhez. A négy szerző alkotásainak recepciótörténeti elemzése rávilágított arra, hogy a bevándorló háttérű írók megítélése jelentős változáson ment keresztül a Zinaida Lindén első, 1996-os novelláskötetének megjelenésétől Alexandra Salmela első, irodalompolitikai fordulatot hozó 2010-es regényéig eltelt mintegy másfél évtizedben. Nissilä ennek egyik fő okát abban látja, hogy 2010-re a finn irodalmi mezőn már megjelent egy „új” hangot hozó, migráns irodalommal szembeni várakozás.²⁷ Másfelől, a bevándorló háttérű férfi szerzőkkel szemben, akik szintén jelentettek meg műveket ebben az időszakban, a női szerzők a nemzetiség és a finnség kérdését is tematizálták nyilatkozataikban. Azáltal, hogy megnyilvánulásaikba beemelték a nemzeti identitás definiálásának kérdéseit, a nyelvválasztást, a kulturális különbségeket – amelyek addig tipikusan a férfi szerzők megszólalásaiban jelentek meg –, hozzájárultak a nemzeti irodalom koncepciójának újraértékeléséhez. Személyes és irodalmi fellépésük kihívás elé állította a nemzeti paradigmát, és rámutatott arra, hogy a finn irodalom többnyelvű, több téren zajlik, és több szinten is transznacionális.²⁸ Ennek következtében Pajtim Statovci koszovói albán származású író 2014-ben megjelent *Kissani Jugoslavia* (magyarul 2017-ben: *Macskám, Jugoszlávia*; ford. Huotari *Olga*) című regényét már nem volt szükséges bevándorlóirodalomként kategorizálni.²⁹ A *Macskám, Jugoszlávia* abban a kortárs finn irodalmi térben helyezhető el, amelyben az énelbeszélés és a szexuális kisebbségeket alkotó figurák központi szerepűek – ugyanakkor a regény beágyazható a traumafikció hagyományába is, a háborús elbeszélések közé. Egyúttal pedig annak a 2000-es évek során egyre inkább előtérbe kerülő *ylirajainen*, vagyis határok fölötti irodalomnak a része, mely globalizált, változó világunkra reflektál.³⁰

Az ezredforduló időszakához képest az irodalmi mező ma már sokkal tudatosabban viszonyul a különböző határokat érintő irodalomhoz. Ez abban is tetten érhető, hogy egyre több olyan antológia lát napvilágot, amelyeknek célja, hogy azok a külföldi háttérű szerzők is publikációs lehetőséghez jussanak, akik Finnországban élnek, de nem az ország hivatalos nyelvein – azaz finnül vagy svédül – alkotnak. Ennek egyik példája a tanulmány elején hivatkozott *Sulava* ('Olvadó') című többnyelvű antológia, amelybe 22 szerző verseit válogatták be, és a kötetben dolgozó 31 fordító közreműködésével minden vers legalább két fordításban olvasható. Az eredeti nyelvű szövegek mellett így több mint 50 fordítás kapott helyet a kötetben. A bevalogatott szerzők

²⁵ A finnországi migráns irodalom fogalomtörténeti áttekintéséhez magyarul lásd: Balázs Renáta: *Periféria a centrumban: perspektívák a finn nemzeti irodalomtörténet-írásban*. Tiszatáj LXXIII(2019). 12. szám. 64–71.

²⁶ Hanna-Leena Nissilä: *Women Writers with Im/Migrant Backgrounds: Transnationalizing Finnish Literature – Perspectives on the Reception of Debut Novels by Lindén, ElRamly, Abu Hanna and Salmela = Migrants and Literature in Finland and Sweden*. Szerk. Eila Rantonen–Satu Gröndhal. Helsinki 2018.

²⁷ *Uo.* 124.

²⁸ *Uo.* 136.

²⁹ Hanna-Leena Nissilä: *Ylirajaiset merkit. Pajtim Statovcin Kissani Jugoslavia = Maamme romaani*. Szerk. Jussi Ojajärvi–Nina Työlähti. Jyväskylä 2017. 276.

³⁰ *Uo.* 275.

17 különböző nyelven alkotnak, így Finnország hivatalos államnyelvei mellett például északi számiul, oroszul, arabul, spanyolul, angolul, izlandiul, görögül és magyarul is olvashatók versek.

Az utóbbi években nemcsak a külföldi háttérű szerzők iránti figyelem nőtt, de a finnországi őshonos kisebbségek irodalmára is nagyobb figyelem irányul. Így például a számi irodalom is nagyobb figyelmet kap, mivel Viola Parente-Čapková és Kati Launis megfogalmazásában a számi irodalom a határok fölötti irodalom par-excellence példája, hiszen több államban írják, Finnország mellett Svédország, Norvégia és Oroszország területén. Ráadásul eredendően többnyelvű, az északi számi mellett más számi nyelveken, illetve a számik lakta országok államnyelvén is.³¹ Egyik példája Niillas Holmberg kortárs költő, aktivista és prózaíró, aki északi számiul és finnül is ír; első, *Halla Helle* (2021) című regényét is ez utóbbi nyelven írta. A művet, a bevándorló szerzők esetéhez hasonlóan, a „nagy” számi regényként várták. Az alkotásnak van is egy olyan nem titkolt célja, hogy rajta keresztül a többségi társadalomhoz tartozók is beavatást nyerjenek a számi kultúrába. Ehhez a regény nyelvválasztása is hozzájárul.

A számik Európa egyetlen őshonos népeként talán a legismertebb kisebbsége Finnországnak, de mellettük nagy számban élnek oroszok, tatárok, romák és zsidók is az országban. Hanna-Leena Nissilä doktori disszertációjában különbséget tesz a régi és az új határok fölötti irodalom között. A distinkció itt nem esztétikai értékítéletet hordoz, hanem felhívja a figyelmet arra, hogy a finn irodalomra korábban is jellemző volt a határoktóltság és a többnyelvűség.³² A Finnországban élő etnikai, kulturális és nyelvi kisebbségek korábban is jelentettek meg műveket az országban, azonban a 19. századi nemzetépítési törekvések elfedték ezeket a szerzőket, és műveik többes kötetéseit.³³ Nissilä ide sorolja a nyelvi és kulturális határokat átlépő történelmi kisebbségek – a finnsvédok, a számik, a meänkieliek, a jiddisül beszélő zsidók, a tatárok és a finnországi romák – irodalmát. A határok fölötti irodalom fogalma azonban nemcsak a Finnországon belüli kisebbségek és a többségi lakosság viszonyában érvényesül. Éppen ezért Nissilä ez alá a terminus alá sorolja a Finnország államhatárain kívül születő, de Finnországhoz, a finn nyelvhez és kultúrához kapcsolódó irodalmi kultúrákat is, mint például az Észak-Norvégiában élő finn eredetű kvén népcsoportét, a Svédországban élő emigráns finneket, vagy a 20. század elején Amerikába kivándorolt finneket. A régi határok fölötti irodalom államhatárokon átnyúló aspektusáról azonban hosszú időn keresztül nem vettek tudomást az irodalom intézményrendszerei, ahogy többkultúrájú és bevándorló voltáról is hallgattak.³⁴

A finn irodalomtörténet-írásokban szintén megfigyelhető a nemzeti irodalom kereteinek kitágítása. A 2013-ban megjelent finn kortárs irodalom, a *Suomen nykykirjallisuus*³⁵ már például külön fejezetet szentel a bevándorló háttérű szerzőknek, és megpróbálja elhelyezni őket a finn irodalomtörténetben. Ezzel szemben ebben a legutóbbi irodalomtörténeti kézikönyvben se az Ausztráliában születő, se a svédországi vagy az amerikai finn irodalomról nem találunk külön fejezetet. A továbbiakban ennek okait vizsgálva tárgyalom a finn kivándorlóirodalom svéd példáját.

³¹ Viola Parente-Čapková–Kati Launis: *Saamelaiskirjallisuuden yllirajainen historia ja nykypäivä*. Avain 2015.

³² Hanna-Leena Nissilä: *Sanassa...* 26.

³³ Heidi Grönstrand: *Kirjallisuushistoria, kansakunta ja kieli. Monikielisyys metodologisen nationalismen haasteena* = Uő et al., *Kansallisen katveesta. Suomalaisen kirjallisuuden yllirajaisuudesta*. Helsinki, 2016. 44.

³⁴ Hanna-Leena Nissilä: *i. m.* 26.

³⁵ *Suomen nykykirjallisuus II. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Szerk. Mika Hallila–Yrjö Hosiaisloma–Sanna Karkulehto et al. Helsinki 2013.

Finn, svédfinn vagy svéd irodalom?

A svédországi finn irodalom számos szempontból transznacionális képződmény. A finnek Svédország legnagyobb kisebbségeként az ország bevándorlóinak 12%-át teszik ki. Svédországba áramlásuk az 1950-as években vette kezdetét, amikor Finnországban nagyfokú munkanélküliség, Svédországban pedig éppen ellenkezőleg, nagyfokú munkaerőhiány uralkodott. A kivándorló hullám az 1969-ben és az 1970-es években érte el a csúcspontját, az 1980-as évekre már 250 000-re nőtt a finnországi születésűek száma Svédországban. Ugyanezekben az években kezdődött meg a finnek tömeges hazatelepülése is, ennek következtében 2010-ben már csak kb. 170 000-re volt tehető a számuk. A svédországi finnek helyzetéről számos szociológiai kutatás született, ezek egyike a *Suomalainen, ruotsalainen vai ruotsinsuomalainen?*³⁶ ('Finn, svéd vagy svédfinn?') című monográfia, amelynek szerzője, Krister Björklund a 2000-es éveket követően vizsgálja a svédországi finn gyökerű lakosság identitásmintázatait. A svédfinn identitás létrejöttének és meglétének politikai és nemzedéki vonzata is van. Az első svédországi bevándorlók még nem svédfinneként tekintettek magukra, csupán Svédországba érkező munkásokként. Politikai és társadalmi szerepvállalásuk is elenyésző volt az 1960-as években. Az 1970-es években végbenő változás nyelvi lenyomata, hogy a svédországi finn (*Ruotsin suomalainen*) megnevezést elkezdik egybeírni, és inentől már svédfinnekről (*ruotsinsuomalainen*) beszélnek.³⁷ A svédfinn identitás megerősödésében nagy szerepe volt Svédország kisebbségpolitikájának és a helyi finn szervezetek érdekképviselőinek, melynek eredményeképpen Svédország hivatalos kisebbségként ismerte el a finneket, és hivatalos kisebbségi nyelvként a nyelvüket. A 2009-es nyelvtörvény szerint Svédország hivatalos nyelve a svéd, de a finn és mellette még négy másik nyelv – a meänkieli, a számi, a jiddis és a cigány – hivatalos kisebbségi státuszt kapott. A döntéshez minden bizonnyal az is hozzájárult, hogy a látszat ellenére a finnek svédországi gyökerei nem pusztán a 20. század közepéig nyúlnak vissza. Svédországban ugyanis már az 1500-as évektől kezdve éltek finnek, főként a Tornio folyó völgyében. 1809-ben, amikor Finnország svéd fennhatóság alól a cári birodalom Finn Nagyhercegségévé vált, az új határok kettészelték az ottani finn beszélői közösséget, akiknek egyik része így a mai Svédország, míg másik része a mai Finnország területére került. Mára a svédországi finnek ezen csoportját meänkielieknek hívják. Annak ellenére, hogy történelmi és nyelvészeti szempontból a meänkieli a finn nyelvújítások egyike, a határ svéd oldalán élő finn beszélőknek mind az identitása, mind a nyelve más módon fejlődött a Finnországban élőkhez képest. A főként 19. századtól ható svéd nyelvi asszimilációt követően a 20. század közepétől a magát meänkielinek valló közösség folyamatosan küzdött nyelve és identitása megőrzéséért, melynek eredményeképpen a meänkieli nyelv szintén kisebbségi státust kapott.³⁸

A kérdésre, hogy kik tartoznak a svédfinnekhez, azért sem egyszerű választ adni, mert a második világháborút követően nemcsak a többségi lakossághoz tartozók, de Finnország legnagyobb történelmi kisebbsége, a finnsvédek is nagy számban vándoroltak ki Svédországba. Tehát amennyiben a svédfinneket olyan csoportként határoznánk meg, melynek tagjai finn

³⁶ Krister Björklund: *Suomalainen, ruotsalainen vai ruotsinsuomalainen? Ruotsissa asuvat suomalaiset 2000-luvulla*. Turku 2012.

³⁷ *Uo.* 17.

³⁸ Molnár-Bodrogi Enikő: „Kieli on sielun sormenjäljet.” *Pohjois-Fennoskandinavian ja Romanian suomalais-ugrilaisien vähemmistöjen kielinarratiivit identiteetin rakentajana*. Oulu 2022. 22–23.

vagy meänkieli anyanyelvűek, eleve kizárnánk azokat a finnországi gyökerű svéd anyanyelvű beszélőket, akik kb. 20%-át teszik ki a finnországi kivándorlóknak.³⁹

A korai szociológiai kutatások alapján a svédországi finnek főként idősebb nemzedéke a svéd identitás létrejöttét fenyegetésnek éli meg, mivel attól tartanak, hogy az teljesen átvinné annak a kettőségen alapuló identitásnak a helyét, amelyet a svédfinnség jelent. Ezzel szemben a 2000-es években készült kutatások azt mutatják, hogy a fiatalok körében, annak ellenére, hogy nem beszélnek már a finnt, vagy nem gyakorolják a finn kulturális szokásokat, a finnság a svéd identitásuk természetes eleme.⁴⁰ Liisa Weckström kutatási eredményei alapján a fiatal generáció már nem tud azonosulni a svédfinnséggel. Habár fontosnak találják a nyelvet, mint az identitás összetevőjét, de annak nem kizárólagos elemeként tekintenek rá. Tudják magukat egyszerre finnek és svédnek érezni. Számukra a nyelvtudásnál sokkal fontosabb a gyökereik tudatosítása és a kapcsolat, amelyet fenntartanak Finnországgal. Még akkor is, ha turistának érzik magukat, érzelmi viszonyt ápolnak Finnországgal, egyfajta erőforrásként tekintenek rá.⁴¹

A svédfinn irodalom fogalmának komplexitását a fenti szociokulturális kontextusok is jelzik. A svédországi finnek alkotásaira azonban mind ez ideig sokkal kisebb irodalomtörténeti figyelem irányult, mint társadalomtudományi. Az első és eddig talán legátfogóbb kutatást Marja-Liisa Pynnönen végezte 1991-es *Siirtolaisuuden vanavedessä. Tutkimus ruotsinsuomalaisen kirjallisuuden kentästä vuosina 1956–1988*⁴² ('A kivándorlás fárvizén. Kutatás az 1956–1988 közötti svédfinn irodalmi mezőről') című monográfiájában. A több mint háromszáz oldalas munka igyekszik elhelyezni a svédországi finn irodalmat a finn és az európai kisebbségi és emigráns irodalmak között. Párhuzamként megjelenik az erdélyi magyar és az amerikai finn irodalom is. A szerző áttekinti a svédfinn irodalom megszületését, intézményes megszerveződését, a különböző írónemzedékek fellépését, olvasók általi fogadtatását és a kivándorlás svédfinn irodalmi reprezentációit. A könyv függelékeiben 85 szerzőt sorol fel, emellett pedig listáz 103 olyan szépirodalmi művet is, amelyek 1966 és 1988 között jelentek meg. Pynnönen munkája hiánypótló volt a svédfinn irodalom alapkutatását illetően. A szerző hangsúlyozza, hogy elsősorban feltérképezni akar, az általa tárgyalt művek esztétikai értékének megítélése újabb kutatások tárgya kell, hogy legyen.⁴³ Könyvében számos olyan folyóiratot mutat be, amelyekben finnül publikálhattak a szerzők. 1975-ben megalakul a Finn Kirja (Finn Könyv) kiadó is, amelynek célja svédországi finn nyelvű könyvek megjelentetése. A művek azonban nem arattak nagy sikert, mindenki csak megjelentetni akart, a svédfinn szerzők sem olvasták szívesen egymás műveit.⁴⁴ A kritikák szerint a Finn Kirjánál sokkal alacsonyabb volt a minőségi elvárás, mint a finnországi finn kiadóknál.⁴⁵ 1979-ben nem sikerült egyetlen regényt sem megjelentetni, pedig a kiadónak csak az ebből származó bevételekből volt esélye gazdaságosnak lenni. Ezért kiírtak egy regényíró pályázatot, szabadon választható témával. Az egyetlen megkötés az volt, hogy a szerző Svédországban éljen, a kéziratok finnül vagy svédül is

³⁹ Krister Björklund: *i. m.* 19.

⁴⁰ *Uo.* 30–31.

⁴¹ Liisa Weckström: *Suomalaisuus on kuin vahakangas. Ruotsinsuomalaiset nuoret kertovas suomalaisuudestaan.* Turku 2011.

⁴² Marja-Liisa Pynnönen: *Siirtolaisuuden vanavedessä. Tutkimus ruotsinsuomalaisen kirjallisuuden kentästä vuosina 1956–1988.* Helsinki 1991.

⁴³ *Uo.* 37.

⁴⁴ *Uo.* 79.

⁴⁵ *Uo.* 82.

íródhattak. Az eredményhirdetést követően nagy volt a zavar, mivel kiderült, hogy a nyertes szerző a Tornio-völgyből származik, de a finn, nem pedig a svédországi oldalon él. Ennek következtében magyarázkodnia kellett a kiadónak. A szerző menségére azt hozták fel, hogy a háború alatt gyerekként svéd befogadócsaládnál lakott, dolgozott korábban Svédországban, illetve az uppsalai egyetemen folytatott tanulmányait is hangsúlyozták.⁴⁶ A pályázati eredmény körül kibontakozott vita jól mutatja a földrajzi-(irodalom)politikai és a műalkotások által megvont határok képlékenységét.⁴⁷ 1980-ban kiválik a Finn Kirja kiadóból a Kirjakone, amelynek célja a magas szintű szépirodalom megjelenítése lesz. Kiadásukban megjelenik pl. egy kétnyelvű líragyűjtemény is, illetve korábban megjelent svéd nyelvű művek finnre fordítása.

Ákárcsak a bevándorló szerzőknél, itt is nagy várakozás övezte az igazi svédfinn regény megjelenését, de a várva várt áttörés elmaradt. Azok az írók, akik nem jutottak megjelenési lehetőséghez, mert műveiket esztétikai szempontból gyengének ítélték, magánkiadásban jelentették meg írásaikat. A svédfinn írókkal kapcsolatban felmerült annak a kérdése is, hogy melyik olvasóközösségnek írnak, a svédországi finneknek, a finneknek vagy a svédeknek.⁴⁸ Az 1980-as években a svédországi finnek körében nem volt sem túlságosan ismert, sem túlságosan népszerű a svédfinn irodalom, amit az is jelez, hogy a svédfinn olvasók elsősorban a finnországi finn műveket kölcsönözték ki a könyvtárakból.⁴⁹ A későbbiekben egyre több svédországi finn szerző verse található meg svéd antológiákban is, illetve sok női szerző publikál svéd irodalmi folyóiratokban.⁵⁰ Pynnönen meglátása szerint a svédfinn irodalom önálló irodalomnak tekinthető, mivel Svédországban írják ugyan, de központi témája a svédországi finnek beilleszkedése, és elsősorban a finnek saját médiumain keresztül jelenik meg.⁵¹ Azokat a szerzőket is idesorolja, akik visszatértek Finnországba, illetve azokat is, akik csak néhány évig éltek Svédországban. Ugyanakkor az olyan szerzőket, akiknek a művei nem érintik a svédországi finnséget, annak ellenére, hogy finnként Svédországban élnek, nem sorolja a svédországi finn irodalomba. Pynnönen is felveti már a kérdést, hogy a svédfinnek svédül megjelentett művei Finnország, Svédország vagy mindkettő irodalmát képezik-e. Ő azokat a svédfinn műveket sorolja mindkettőhöz, amelyekben egyaránt megjelenik a finnség és a kivándorlólét. Antti Jalava ifjúsági regényeit témájuk alapján pl. a finn irodalomhoz sorolná, de svéd nyelvűségük a svéd irodalomhoz is köti őket. Azok a művek azonban, amelyeket a svédországi finnek Finnországban jelentetnek meg, illetve a svédfinnek finnül megjelent magánkiadványai már a finn irodalomhoz tartoznak.⁵² Pynnönen kutatása a '90-es évek elejével zárul, ekkor már egyre többen kezdenek el részben piaci okokból svédül írni. Pynnönen felveti a kérdést, hogy a jövő svédországi finn nemzedékei vajon érzik-e majd magukat annyira ehhez a közösséghez tartozónak, hogy finnül írjanak nekik.⁵³

⁴⁶ Uo. 83–84.

⁴⁷ Az eset hasonlít arra a 2010-es finn irodalomtörténeti esetre, amikor a szlovákiai születésű Alexandra Salmeláról csak akkor derült ki, hogy nem finn állampolgárként nem is indulhatott volna a legrangosabb finn irodalmi díjért, a Finlandiáért, amikor már jelölést kapott első, finn nyelven írt regényével. Az eset következtében megváltoztatták a díj odaítélésének szabályait. Ehhez lásd: Balázs Renáta: *Többnyelvű irodalom Finnországban – egy kötetkompozíció korlátai és lehetőségei*. Irodalmi Szemle LXV(2022). 5. szám. 64–81.

⁴⁸ Marja-Liisa Pynnönen: *i. m.* 93.

⁴⁹ Uo. 179.

⁵⁰ Uo. 103.

⁵¹ Uo. 28.

⁵² Uo. 105.

⁵³ Uo. 227.

A választ az irodalomtörténeti kézikönyvek helyett egy 2018-ban megjelent *Migrants and Literature in Finland and Sweden*⁵⁴ ('Bevándorlók és irodalom Finnországban és Svédországban') című tanulmánykötetben kell keresnünk. Ebben Satu Gröndahl a svédországi finn irodalom generációs és kulturális változásait vizsgálja,⁵⁵ míg Kukku Melkas a svéd és finn kultúra között ingázó gyermeki nézőpontok narratív alkalmazásának lehetőségeit kutatja.⁵⁶ A Gröndahl által vizsgált művek 1970 és 2010 között jelentek meg, szerzőik pedig három különböző nemzedékhez tartoznak. A kutató mind a művek témáit, mind azok nyelvét illetően határozott különbségeket azonosít. Az első generációhoz tartozó Maritta Matinlompola (1934–2008) és Hannu Ylitalo (1934–2007) az 1970-es években publikáltak, mindketten finnül. A második generációhoz tartozó Antti Jalava (1949–2021) 10 éves korában került Finnországba, svédül alkotott, anyanyelvét már csak felnőtt korában tanulta újra. A harmadik generációs Susanna Alakoski (1962–) még Finnországban született, míg Eija Hetekivi Olsson (1973–) már Svédországban. Az 1974-es születésű Henriikka Leppäneni 1997-ben költözött Svédországba, finnül és svédül is ír. Gröndahl tanulmányában az osztály, a nyelv és a nem összefonódásai állnak a középpontban. A svédfinn irodalmat műfaji szempontból elsősorban a Finnországban is nagy hagyományokkal rendelkező munkásirodalom keretén belül értelmezték. Az első generáció tagjainak műveit a svédországi finn munkavállalók nehézségeinek hiteles ábrázolásaként fogadták. Gröndahl rámutat, hogy a finn és a svéd anyanyelvű munkások szépirodalmi ábrázolásaiban a finnek hiányos, ha egyáltalán létező, svéd nyelvtudása ekkor még egyértelműen negatív tényező volt. Ylitalo *Saatanan suomalainen* ('Kibaszott finn') c. regényének főszereplője például visszatér Finnországba, mert emigránsként nem látja a harmonikus jövő lehetőségét Svédországban. A regénynek egyébként a svéd kritikában is pozitív volt a recepciója, megjelent svédül is.⁵⁷ Maritta Matinlompola *Ken tietäis huomisen* ('Ki tudja, mit hoz a holnap') c. 1976-os regényének központjában női főszereplő áll, akinek a nyelvi nehézségek nem okoznak problémát. Abból a szempontból egyedi a könyv, hogy női főszereplő áll a középpontjában, aki a férfiakkal ellentétben sokkal rugalmasabb, karaktere a munkásirodalomban azokhoz az erős nőkhöz kapcsolja, akik tudatosan akarják uralni a sorsukat és befolyásolni saját életkörülményeiket.⁵⁸ A második generációs Antti Jalava svédül írt *Asfaltblomman* (magyarul 2008-ban, *Aszfaltvirág*. Ford. Harrach Ágnes) című 1980-as regénye szintén azokkal foglalkozik, akik nem tudtak koherens identitást felépíteni. A regény középpontjában a nyelvvesztés áll.

Eija Hetekivi és Susanna Alakoski regényeit azonban komoly kritikák érték a svédországi finn médiában, mert a kritikusok szerint negatív képet közvetítenek a finn kisebbségről. Azt is megkérdőjelezték, hogy mennyire reprezentálhatják ezek a szerzők a svédországi finn közösséget, ha nem is tudnak már annyira finnül, hogy ezen a nyelven írjanak.⁵⁹ A legfőbb kritika azért érte a két szerzőt, mert a finn nyelv mint a legfontosabb identitásépítő elem nincs tematizálva a regényeikben. Alakoski *Svinalångorna* ('Sertés sorok') című 2006-ban megjelent regényében

⁵⁴ *Migrants and Literature in Finland and Sweden*. Szerk. Satu Gröndahl–Eila Rantonen. Helsinki 2018.

⁵⁵ Satu Gröndahl: *Sweden-Finnish Literature: Generational and Cultural Changes* = Uo. 37–56.

⁵⁶ Kukku Melkas: *Literature and Children in-between – the Entangled History of Finland and Sweden in Svinalångorna, Mother of Mine and Ingenbarnsland*. = *Migrants and Literature in Finland and Sweden*. Szerk. Satu Gröndahl–Eila Rantonen. Helsinki 2018. 83–96.

⁵⁷ Satu Gröndahl: *i. m.* 44.

⁵⁸ Uo. 46.

⁵⁹ Uo. 50.

a szereplőknek már nem teher a kétnyelvűség, a szülők generációja is tud boldogulni svédül. Hetekivi 2012-es *Ingebarnsland* ('Nem gyerekeknek való hely') című regényében pedig az, hogy a főszereplő anyanyelvi finn oktatásban részesül, negatívumként jelenik meg, mert emiatt rosszabb lehetőségei lesznek a továbbtanulásra azokhoz képest, akik svéd iskolákban járnak.⁶⁰ Gröndahl szerint a 2000-es évek előtt született művekben az osztály és az etnikum összefonódik a nyelvvel, amely ekkor még az identitás központi komponense. Hetekivi és Alakoski regényeiben az a sajátos, hogy a gyermekkarakterek számára a jelen a fontos. Ők már nem vágyakoznak úgy Finnország után, mintha az otthonuk lenne, mert számukra Svédország az otthon, annak ellenére, hogy rendelkeznek finn gyökerekkel. Mindkét regény főszereplője büszke a származására, de a valóságuk Svédországban van. A regényekben megjelenő hátrányos helyzet nem a svéd migrációs politikának a következménye, hanem általánosan véve a svéd politikáé, amelyen belül a svédországi finnek mélyszegénysége általában a svédországi mélyszegénységgel és a társadalmi igazságtalansággal azonosul.⁶¹ Ezek a regények is arra utalnak, hogy a svédországi finnség koncepciója megújulóban van, ahogy a korábban vázolt, identitást érintő szociológiai kutatások is ezt támasztják alá. Ugyanakkor a két kortárs szerző regényének negatív fogadtatása szoros összefüggésben van a korábban már említett nyelvtörvénnyel, amelynek értelmében a finnek nemzeti kisebbségi státust kaptak. Ennek is köszönhető, hogy a svédfinn identitás erősítése az irodalom felé is elvárásként jelent meg. Ennek egyik intézményi lenyomata a Kaisa Vilhunen-díj, amelyet 2005-ben alapítottak, kifejezetten svédfinn alkotások honorálására.⁶² Gröndahl felhívja a figyelmet arra, hogy az irodalomkritika mellőzte a középosztálybeli svédfinnek ábrázolását. Henriikka Leppäniemi *syntymäpaikka: naimaton* ('születési helye: hajadon') című 2009-es regénye is visszhangtalan maradt a svédfinnséget illetően, mivel nem konkrétan kapcsolódik a svédfinnség identitáspolitikai kérdéseéhez, hanem általánosan tárgyalja a svéd–finn kulturális különbségeket és az azokhoz kötődő sztereotípiákat.⁶³

Susanna Alakoski regényét elemezve Kukku Melkas hangsúlyozza, hogy a mű lételeme a közöttiség, hiszen két irodalmi kánon felől is értelmezhetővé válik, egy állandóan vitatott territóriumon (contested territory).⁶⁴ Ahogy a regény értelmezése, úgy a fogadtatása is kontextusfüggő volt. Svédországban mind témáját, mind narrációs technikáját illetően – gyermekelbeszélő megalkotása – újdonságként fogadták, 2006-ban elnyerte a nívós svéd irodalmi elismerést, az August-díjat is. Ezzel szemben Finnországban a témájára és az elbeszéléstechnikájára is már létező jelenségként tekintettek.⁶⁵ Svédországban az, ahogyan a mű a szegénységet és az alkoholizmust ábrázolta, sokkal nagyobb újdonságnak számított, mint Finnországban, ahol a kritika szerint inkább csak újratermelte az alkoholista finnekről szóló sztereotípiákat.⁶⁶ Kukku Melkas kiemeli, hogy a regény svédországi fogadtatásából szinte teljes mértékben hiányzott a svédfinn irodalom korábbi műveire való reflektálás. Ezzel szemben a finn kritika azonnal a korábbi generációk irodalmi munkásságához viszonyította Alakoski regényét, Antti Jalava volt a legtöbbször hivatkozott szerző. Maga a svédfinnség teljesen ismeretlennek tűnt a svéd recepcióban, az alkotás

⁶⁰ Uo. 50.

⁶¹ Uo. 51–52.

⁶² Uo. 38.

⁶³ Uo. 53.

⁶⁴ Kukku Melkas: *i. m.* 83.

⁶⁵ Uo. 86.

⁶⁶ Uo. 88.

beleolvadt a svédországi migráns irodalomba. A migráns irodalomról folytatott homogenizáló diskurzus veszélye, hogy a művek transzkulturális jellege elvész. A helyi irodalmi hagyományok felől olvasva megváltozik a svéd finn művek értelmezése is.⁶⁷

A svédországi finn irodalom transznacionális, transzkulturális és transzlingvális létmódja indokolná, hogy egyszerre két nemzeti irodalmi kánonhoz is tartozhasson. A svéd finn irodalom felé tanúsított érdeklődés azonban meglehetősen korlátozott jellegű. Satu Gröndahl megjegyzi, hogy a svédországi finn léttapasztalat irodalmi megjelenítése mindmáig kizárólag olyan szerzőknek köszönhető, akiknek finnországi gyökereik vannak.⁶⁸ Az érdeklődés hiánya irodalomtörténeti szinten is fennáll, mivel nincsenek irodalomtörténeti törekvések arra, hogy a svéd finn irodalmat két nemzeti irodalom részeként tárgyalják. Elsősorban az a tendencia, hogy a svéd finn irodalmat az 1970-es évek kivándorlásának kontextusában vizsgálják, s mint ilyet teljesen a múlthoz kötik, noha az újabb svéd finn regények is tematizálják ugyanazokat a problémákat, csak más aspektusból.⁶⁹ Kukku Melkas problémásnak látja, hogy a svédországi teoretikus művekben a migráns irodalom részét képezi ugyan a tudományos diskurzusnak, de általában homogenizáló és esszencializáló módon.⁷⁰

A svéd finn irodalom továbbra is keresi a helyét mind a finn, mind a svéd irodalomtörténeti diskurzusban. A legújabb finn irodalomtörténeti kategória, a határokfölváltóság fogalma elméleti szempontból magában foglalja nemcsak a Finnországon belül születő transznacionális műveket, de a Finnországon kívülieket is. A fentiek alapján azonban az látható, hogy ehhez még hátravan annak az irodalomtudományos munkának az elvégzése, amely a bevándorló háttérű szerzők esetében már megtörtént, s amelynek eredményképpen a finn irodalomra ma már egy transznacionális jelenségként tekint a kritika. Pynnönen sokat idézett monográfiájának főcímében még nem a svéd finn megnevezés szerepel, hanem a *siirtolaisuus*, amit a tanulmány korábbi részében kivándorlásnak fordítottam. A főnév jelentése azonban ennél sokkal tágabb, mivel nem foglalja magában az elmozdulás irányát, pusztán magára a mozgásra utal, ezért hitelesebb lenne migrációnak fordítani. A finn irodalomban azonban a főnév összefonódott a 20. század elején Amerikába kivándorolt írókkal, majd a század második felétől a Svédországba távozottakkal, ezért használatát tekintve magyarul a kivándorló vagy emigráns irodalomhoz áll a legközelebb. Az 1980-as években Finnországba érkező menekültekkel kapcsolatban sem ez a terminus honosodott meg, hanem a bevándorló (*maahanmuuttaja*). Ennek ellenére Haavisto vizsgálata szerint a *siirtolainen* melléknevet kezdetben a bevándorló szerzőkre is használta a finn sajtó, abban az esetben, ha a szerző ismert és elismert volt, mivel ehhez nem tapadtak negatív konnotációk.⁷¹ Lea Hopkins 2013-as mesterszakos diplomamunkájában éppen ezért arra tesz javaslatot, hogy az eddig elsősorban kivándorló szerzőkkel kapcsolatban emlegetett főnevet használják a bevándorló szerzők megnevezésére is, mivel ez a terminus még semleges, és ugyanakkor képes lefedni minden olyan típusú irodalmi jelenséget, amelyre a mobilitás jellemző.⁷² Hopkins a továbbiakban a *maahanmuuttajakirjallisuus* helyett következetesen a

⁶⁷ Uo. 89.

⁶⁸ Satu Gröndahl: i. m. 42.

⁶⁹ Uo. 54.

⁷⁰ Kukku Melkas: i. m. 89.

⁷¹ Camilla Haavisto: *Kulturális újságírás – a sokféleség terjesztője vagy a sztereotípiák erősítője?* = Finnek _? *Tanulmányok a multikulturális Finnországról.* Szerk. Domokos Johanna. Győr 2013. 253–273.

⁷² Lea Hopkins: *Maahanmuuttajakirjallisuudesta siirtolaiskirjallisuudeksi.* Mesterszakos diplomamunka. Jyväskylä 2013. 5–6.

siirtolaisuuskirjallisuus terminussal hivatkozik a bevándorló háttérű szerzők által írt irodalomra. Dolgozatát azzal zárja, hogy meglehet, a jelenség megnevezésére egy teljesen új terminus fog születni, ahhoz viszont aktív nyilvános diskurzusra van szükség.⁷³ Három évvel később a már idézett Hanna-Leena Nissilä doktori disszertációjának is köszönhetően az *ylirajinen* 'határok fölötti' irodalom válik bevett terminussá. Míg Pyönnönen még a kivándorlás „farvizén” látta lehetségesnek becsatlakoztani a svéd finn irodalmat a finn irodalomtörténeti gondolkodásba, úgy látszik, hogy a 2000-es években a bevándorlás és a bevándorló háttérű szerzők körül kialakult irodalomtörténeti diskurzusok felől kell keresnünk az erre nyíló lehetőségeket.

A magyar irodalom kifelé irányuló tekintetei

Dánél Mónika 2021-ben megjelent tanulmányában⁷⁴ a többnyelvűség poétikai, irodalomtörténeti és társadalmi lehetőségeit vizsgálja a határon túli magyar irodalom, illetve a nyugati vagy emigráns magyar irodalom kategóriájára fókuszálva. A két irodalmi kategória elsődleges különbségét Rogers Brubaker nyomán abban ragadja meg, hogy míg a határon túli magyar irodalom kategóriája a térképek mozgása révén, az 1920-as országhatárok újrarendezésének eredményeképpen keletkezett, addig a nyugati magyar irodalom az emberek mozgása révén, és az 1946–48-ban, illetve 1956-ban külföldre távozott írók megnevezésére szolgált. Hozzáteszi: „A történelmi eseményekkel összefüggő megnevezések pontosító jelzőkkel egészültek ki, vagy éppen más fogalmak előzték meg, lásd még: disszidens-, emigráns, diaszpóra, illetve kisebbségi (erdélyi, felvidéki, vajdasági, kárpátaljai) magyar irodalom terminusokat”.⁷⁵ Dánél gondolatmenete abban a tételmondatban csúcspod ki, hogy „mindkét átfogó kategóriába tartozó irodalmak nyelvi mássága, többnyelvűsége problematizálja az országhatáron átnyúló kánonstruktúrákat és irodalomtörténeti leíró rendszereket”.⁷⁶

Vincze Ferenc 2010-es tanulmányában⁷⁷ már utal a magyar irodalomtudomány azon feladatára, hogy értelmezze és újragondolja saját módszereit, előítéleteit, mivel ezt a kortárs folyamatok is indokolják. A határon túli irodalmak kapcsán az egyik irodalomtörténeti kulcskérdés az, hogy mennyiben lehetséges és szükséges regionális irodalomtörténetek írni.⁷⁸ Vincze egy korábbi, 2008-as cikkében⁷⁹ Cziráki Zsuzsannának az erdélyi szász irodalomról írt kézikönyve (2006) kapcsán fejti ki azokat az irodalomtörténeti körülményeket, amelyeket egy nemzeti kisebbség műveit tárgyaló alkotásnak szemmel kell tartania. Ezekbe beletartoznak az anyaországi hagyományai és az adott régió többségi kultúrájának irodalmi hagyományai is. Az erdélyi szász irodalomtörténet-írás esetében kiemeli a magyar és a német értelmezői és irodalomtörténészi

⁷³ *Uo.* 103.

⁷⁴ Dánél Mónika: *Többkultúrjú terek akcentusai. A többnyelvűség poétikai, irodalomtörténeti és társadalmi lehetőségei.* Partitúra XVI(2021). 1. szám 13–36.

⁷⁵ *Uo.* 13–14.

⁷⁶ *Uo.* 14.

⁷⁷ Vincze Ferenc: *Fiatall irodalomtörténészek, új tendenciák Transsylvaniaában?* Bárka XVIII(2010) 2. szám 92–95.

⁷⁸ Lásd: Balázs Imre József: *Szótáralapítás egy erdélyi magyar irodalomtörténet megírásához = Erdélyi magyar irodalom-olvasatok. Tanulmányok, esszék, kritikák.* Szerk. Serestély Zalán. Kvár 2015. 7–20; Németh Zoltán: *i. m.*; Szarvas Melinda: *Tükörterem flamingóknak. Irodalomtörténeti tanulmányok a magyar vajdasági irodalomról.* Bp. 2018.

⁷⁹ Vincze Ferenc: *Egy (irodalom)történet-írás buktatói (Cziráki Zsuzsanna: Erdélyi szász irodalomtörténet.* Korunk XI(2008). 11. szám. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00143/vincze.html> (Letöltve: 2022. március 7.)

hagyomány nemzeti kisebbségeket megkülönböztető módját. Mint írja, egy ilyen kisebbségi irodalomtörténet-írás többes perspektívát kíván meg, az irodalomtörténet-írás jelenkori kihívásai mellett reflektálni kellene a regionális, a kisebbségi és a nemzetiségi szakirodalom eredményeire is. Mindezek együttes figyelembevétele tudná csak garantálni, hogy hangsúlyt kaphassanak az egymást átfedő kulturális terek és termékek, ugyanakkor egyéni jellegzetességeik se vesszenek el az egységesülő elbeszélésben.

Németh Zoltán a határon túli irodalmak irodalomtörténeti státusát vizsgáló tanulmányában⁸⁰ áttekinti a 20. századi kézikönyveket. Következtetései alapján két véglet figyelhető meg a magyar irodalomtörténet-írásokban. Az egyik esetben a határon túli irodalmakat a szerzők nem tárgyalják tematikusan, mintha nem is léteznének ezek a sajtósági formációk. A másik véglet pedig hogy elkülönítve, egyfajta rezervátumként kerülnek tárgyalásra. A középen elhelyezkedő megközelítések egy-egy irodalomtörténeti korszak tárgyalásának erejéig vagy függelékeként vesznek csak részt a határon túli irodalmak magyar irodalomban való elhelyezésében.⁸¹ Németh javaslata alapján ezeknek a „buktatóknak” az elkerüléséhez mellőzni kellene az ideologikus kisebbségi olvasatokat, előtérbe kellene helyezni az egyéni versnyelveket, pontosabban vizsgálni a magyar és világirodalmi kapcsolatokat, valamint figyelembe kellene venni a művek recepcióját is.

A magyar irodalomtörténeti diskurzusban a fentieknél sokkal kevesebb figyelmet kaptak az anyaországtól nem elszakadt, hanem politikai vagy más okokból távozó nyugati, emigráns szerzők. Az elmúlt években azonban ez is megváltozni látszik, ugyanis egyre több kutatás témáját képezik.⁸² Schein Gábor 2019-es tanulmányában⁸³ az emigráció irodalmát a magyar irodalomtörténet-írás szerkezeti problémájának nevezi. Felveti a kérdést, hogy napjaink általános migrációs tapasztalatai között adekvát-e még egyáltalán az emigráció fogalmának használata. Igenlő válaszát azzal indokolja, hogy a migrációs tapasztalatok mentális befogadását Közép-Európában nagyban befolyásolja a kivándorlásnak ez a kontextusa, másrészt különösképpen a magyar irodalomtörténet-írások mindmáig nem tudtak számot vetni az emigráció tapasztalatával.⁸⁴ Schein meghatározásában az emigránst és a kivándorlót az különbözteti meg, hogy utóbbi szabad döntés alapján, önkéntesen hagyja el a hazáját. A két fogalom irodalomtörténeti elkülönítése azt eredményezné, hogy külön kellene tárgyalnunk az emigráció és a kivándorlás irodalmát.⁸⁵ A magyar irodalomtörténet-írásban ráadásul ezek helyett a nyugati magyar irodalom megnevezés kanonizálódott. Az emigrációhoz képest ugyanis a nyugati jelző semlegesebbnek számított, indirektebb módon hordozta magában a kelet–nyugat szembenállást, illetve az égtáji megjelöltséggel könnyebb volt hozzacsatolni a határon túli irodalmakról szóló diskurzushoz.⁸⁶ A '80-as évek közepétől ugyan újra megjelenik az emigráns jelző is, de csak a nyugati színvonalaként. A kortárs irodalomtörténeti kézikönyvek számára leginkább azok az emigráns művek

⁸⁰ Németh Zoltán: *The Status of Hungarian Literatures across the Border = Hungarian Inquiries I. A Different Look at Trianon. Discourse, Culture, History*. Szerk. Karolina Kaczmarek. Poznan 2022. 65–76.

⁸¹ *Uo.* 70–71.

⁸² Lásd: Dánél Mónika: *Nyelv-karnevál. Magyar neoavantgárd alkotások poétikája*. Budapest 2016; Hites Sándor: *A száműzetés prózairodalmáról a 20. század második felében. = A magyar irodalom történetei III.* Szerk. Szegedy-Maszák Mihály. Bp. 2007.

⁸³ Schein Gábor: *Az emigráció mint a magyar irodalomtörténeti gondolkodás szerkezeti problémája*. Irodalomtörténet C(2019). 1. szám 3–17.

⁸⁴ *Uo.* 3–4.

⁸⁵ *Uo.* 5.

⁸⁶ *Uo.* 6–7.

jelentik a legnagyobb kihívást, amelyek már nem magyarul születnek. Schein szerint ez a magyar irodalom 19. században kialakult és azóta is érvényben lévő szerkezeti rendjéből eredeztethető, amely szerint csak a magyar nyelvű irodalom magyar irodalom.⁸⁷ Szegedy-Maszák Mihály ugyan a *Magyar irodalom története*i c. kézikönyvben kísérletet tesz a nem magyar nyelvű szerzők elhelyezésére, de ő sem szakít ezzel a koncepcióval, a nem magyar nyelvű szerzők művei csak függelékként kapnak egy fejezetet. Schein továbbá bemutatja, hogy milyen erős hatással volt a kivándorolt szerzők műveinek értelmezésére az emigrációs tapasztalatok azonosítására való törekvés, amely sokszor a poétikai szempontok helyett identitáspolitikai mintázatokat keresett. A magyar emigrációs irodalomnak a migrációs irodalom fogalma alá rendelése Schein szerint továbbra sem segítene a homogenizáción, mivel ilyenkor a transznacionális határátlépéseken, hibriditáson keresztül juthatnak csak felszínre tapasztalatok, így ez is egyféle szűrőként működik. Schein szerint leginkább a nemzeti irodalom térszerkezetének kritikájára és lehetséges újragondolására lenne szükség. A probléma számos elméleti és gyakorlati hasonlóságot mutat a finn irodalomelmélet kérdéseivel, ahol a migráns irodalom jelenléte a finn irodalom egynyelvű és egykultúrájú terének újragondolását eredményezte, ami az irodalomtörténeti kézikönyvekben is lenyomatot hagyott már. Schein a transznacionális megközelítésmód alkalmazását azért tartja problémásnak, mert az a magyar szakirodalomban a nemzeti határok átlépésével vált egyenértékűvé, ezáltal pedig folyamatosan újratermeli az általa dekonstruálni kívánt diszkurzív határokat is. Ahogy a tanulmány elméleti kereteket tárgyaló részében láthattuk, a transznacionális fogalmát ugyanezzel a kritikával illeték a finn irodalomelméleti diskurzusban is, azonban azáltal, hogy *határok fölöttiként* kezdték el használni, olyan szemléletként tudott meghonosodni, amely nem termelte újra már a megnevezésében is a nemzeti határait.

A magyar emigráció irodalmát nyelvörző és nyelváltó szerzők egyaránt alkotják. Az előbbieket csoportjába tartozik pl. Márai Sándor, míg Magdalena Roguska kortárs magyar származású írónők prózáját vizsgálva 16 olyan, *transznyelvű* író sorol fel, akik nem anyanyelvükön, hanem franciául, németül, olaszul vagy angolul alkotnak.⁸⁸ Dánél Mónika már idézett tanulmányában a nyugati, magyar nyelven keletkező szövegek vagy magyar kötődésű szerzők magyar irodalmi kanonizációjának elmaradását annak archeológiájának tekinti, hogy az államszocializmus-kori nemzetállam és kultúrpolitika nem tűrte a nemzet testéről való efféle leszakadást.⁸⁹ Ezáltal kiszorultak egy nemzeti nyelvű kánonból, és a rendszerváltást követő utólagos kanonizálási kísérletek anakronisztikussá is változtatták az emigrációban született műveket, mivel egy múltbeli nemzeti egység képzetéhez próbálták hozzákapcsolni.⁹⁰ A szerző az emigráció irodalma utólagos kanonizációjának tétjét nem az élő hagyománnyá válásban látja, hanem abban „ahogy hozzásegíti a magyar irodalom intézményes struktúráit, hogy önmagát diverz jelenségek heterogén közegeként értse”.⁹¹ Dánél mind a határon túli, mind az emigráns magyar irodalmat olyan töréjsjelenségként értékeli, amely által „a 20. századi nemzeti irodalomtörténeti genealógia folytonosságának a problematizálása jut kifejezésre”.⁹² Az idegen nyelvi környezetben létrejövő magyar nyelvű műveket sem lehet pusztán monolingvális

⁸⁷ Uo. 8.

⁸⁸ Magdalena Roguska: *Identitásnarratívák kortárs magyar származású írónők prózájában. = Transzkulturalizmus és bilingvizmus a kortárs közép-európai irodalmakban.* Szerk. Németh Zoltán–Magdalena Roguska. Nyitra 2018. 33.

⁸⁹ Dánél Mónika: *i. m.* 14.

⁹⁰ Uo. 14.

⁹¹ Uo. 15.

⁹² Uo. 16.

szempontból megközelíteni, mert transzkulturális beágyazottságuk miatt az alkotás folyamatára egyszerre több nyelv és irodalmi hagyomány is hathat. Dánél ezeket a műveket többkultúrális beágyazottságuk miatt *lokálisan nemzetközieknek* nevezi.⁹³ A határon túli és az emigráns irodalmak közös alapjának a többirányúságot, a többkultúrálúságot látja, egyrészt a magyar nyelv többi nyelvvel való érintkezése okán, másrészt a többségi kultúrákba való belekötődésük révén.⁹⁴ Erre mutat rá Magdalena Roguska, három kortárs magyar származású női szerző – Agota Kristof, Melinda Nadj Abonji és Ilma Rakuska – műveit elemezve is.⁹⁵

Balázs Imre József 2015-ben megjelent *Szótáralapítás egy erdélyi magyar irodalomtörténet megírásához* című tanulmányában az erdélyi, illetve a romániai magyar irodalom szókapcsolatok használhatóságáról értekezik. Tanulmányában felteszi a kérdést, hogy van-e értelme egyáltalán jelzősíteni az irodalmat, mivel az mindig magában hordozza az esszencializálás veszélyét is. Ennek következtében létrejöhet egy olyan előíró kánon, amikor előbb keresik az erdélyiséget a művekben, és csak azután olvassák el a műveket, mintegy reprezentánsként a megalkotott konstrukcióhoz. Balázs kifejti, hogy nem a kortárs regionális irodalomtörténetek megírása jelent narratív akadályt a magyar irodalom egységben láttatása szempontjából, hanem a korábbi irodalomtörténeti elbeszélések nyelve és szemlélete. Azáltal, hogy egy szerző beépül az erdélyi irodalom konstrukciójába, még nem tűnik el arról a helyről, ahol addig létezett, így az áttelepült írók ugyanúgy erdélyi írók is maradnak, mivel egynél több hatáskonstrukcióban is részt vehetnek. Balázs meghatározásában tehát az lesz erdélyi, aminek köze van Erdélyhez, róla szól, ott íródott – vagy ott is íródhatott volna, az olvasók akként fogadják.

Az irodalmi művek többes beágyazására tett kísérletnek egyik legfrissebb példája a *Romanian Literature as World Literature* (2018). A kötet egyik szerzője, Mircea A. Diaconu arra tesz kísérletet, hogy elhelyezze például az erdélyi magyar vagy erdélyi szász irodalmat a román irodalomban.⁹⁶ A megközelítés főként azért úttörő jellegű, mert az erdélyi irodalom anyaországgal való viszonyát is elemzi, és számot vet a román irodalomtörténet-írásban fellelhető hiányokkal is. A kötet társszerzője, Balázs Imre József erdélyi magyar irodalmi művek szövegközeli és kontextuális elemzésével⁹⁷ szintén hozzájárul ahhoz, hogy a román irodalom világirodalomként a Dánél Mónika által már említett diverz jelenségek heterogén közegeként értődjék, még akkor is, ha a két irodalmi közeg közötti 20. századi kölcsönhatások még elhanyagolhatóak.

A magyar irodalomtudományos diskurzus tehát szintén elmozdult már az egynyelvűség paradigmájától, és országhatárokat átlépő, többkultúrájú és többnyelvű jelenségként tekint a magyar irodalomra. A nemzeti irodalom fogalmának kitágítására itt azonban főként a kifelé irányultságból, a magyar államhatárokon kívülre fókuszáló tekinteteknek köszönhetően érkeznek javaslatok. Miközben a fent tárgyalt határon túli, emigráns irodalmak által felvetett problémákra sem érkezett még az irodalomtörténeti intézményrendszer oldaláról válasz, a Magyarországon belüli kisebbségek irodalma felől is megfogalmazódhatnak ugyanezek a kérdések, ahogy arra D. Magyar Imre *A magyarországi cigány irodalom (hiánya) a reprezentatív irodalomtörténetekben* (2012) című cikke már címében is utal.

⁹³ Uo.

⁹⁴ Uo. 17.

⁹⁵ Magdalena Roguska: *i. m.*

⁹⁶ Mircea A. Diaconu: *Reading Microliterature: Language, Ethnicity, Politerritoriality. = Romanian Literature as World Literature.* Szerk. Mircea Martin – Christian Moraru – Andrei Terian. New York 2018. 135–156.

⁹⁷ Imre József Balázs: *Trees, Waves, Whirlpools: Nation, Region, and the Reterritorialization of Romania's Hungarian Literature.* = Uo. 157–174.

Összegzés

A kortárs finn és magyar irodalomtörténet-írás jelenkori kérdéseinek iránya sok szempontból megegyezik. A legújabb irodalomtudományi kutatások mindkét irodalomban a *nemzeti* fogalmának újraértésére töreksenek a többnyelvűség, a többkultúrújság és a többes kötődések előtérbe állításával. Ezek a megközelítésmódok az irodalomtudományos diskurzusban általánosan végbemenő transznacionális irodalomértés paradigmáján belül zajlanak, de lokálisan más-más formákban öltenek testet. A finn irodalomtörténet-írásban a bevándorló háttérű szerzők fellépése és műveik megjelenése a finn nemzeti irodalom fogalmának újragondolására készítette az irodalomtörténészeket. Míg a 2010-es években még a bevándorló szerzők finnül írt művei álltak a középpontban, napjainkban egyre több, Finnország nem hivatalos nyelvein alkotó szerző műve jelenik meg, amelyek így nem a finn vagy a svéd nyelven keresztül járulnak hozzá a finn irodalomhoz – így például a bevezetőmben említett, elsősorban angolul alkotó Csépké Csilla versei.

A finn irodalom nemzeti határainak újragondolása során a finn irodalomkritika elsősorban a Finnországon belüli határátlépésekre fókuszál, így például a tanulmányban részletesen elemzett külhoni svédországi finn irodalom nem képezi integráns részét a kortárs finn irodalomtörténetnek, de a 2000-es évek előtt született svédfinn művek svédországi recepciója is nagyon hiányos. A svédfinn kultur- és identitáspolitika egynyelvűsödési törekvései ellenére a svédül születő művek a finn, a svédfinn és a finn olvasók értelmezésére is számot tartanak.

A svédországi finn irodalom megszületése időben körülbelül egybeesik a magyar nyugati emigráns irodalom kialakulásával. Mindkét irodalomra jellemző, hogy létformájuk a többes kultúra, nyelv és kánonközöttség. A magyar irodalom kortárs külhoni művei, akár magyarul, akár valamely más idegen nyelven jönnek létre, eltérő mértékben ugyan, de transzkulturális és transzlingvális minőségek hordozói lesznek. Magyar vagy finn irodalom létrejöhet az országhatárokon túl, illetve belül is, a magyartól és a finntől eltérő nyelven is, amennyiben – Balázs Imre József érvelésére hivatkozva – annak olvassuk. Csépké Csilla Finnországban élő, angolul, finnül és magyarul alkotó költő verseinek a finn irodalom határok fölötti felfogása gyümölcsöző kontextusa lehet, mivel lehetővé teszi, hogy noha nem finnül alkot, finn költőként gondoljunk rá. Az elmúlt évek főként emigrációt tárgyaló magyar irodalomtudományos diskurzusa pedig sokat tett azért, hogy magyar költőként gondolhassunk rá. Angolul írt verseinek nyelve az angolszász irodalomhoz köti ugyan, de olyan finn kulturális áthallásokkal és magyar irodalmi hagyományokkal, amelyekben óhatatlan lesz valami „nem angol”. Magyarul írt verseiben több szempontból is a magyar irodalmi hagyományt írja tovább, de finn kulturális tapasztalatokkal, így verseiben lesz valami „nem magyar”. Finnre fordított szövegei lehorgonyzódnak ugyan Finnországban, de a finntől eltérő szűrőn keresztül teremtenek újabb finn tapasztalatokat, így eleve valami „nem finnt” visznek színre. Versei mégsem a senki földjén, hanem finn és magyar irodalmi folyóiratokban léteznek. Tekintsünk rá magyar, finn vagy angol költőként, amennyiben figyelmen kívül hagyjuk azt a transznacionális, transzkulturális és transzlingvális létmódot, amely ezt a költészetet létrehozza, óhatatlanul kisajátítjuk, és a versek értelmezési horizontját jelentősen leszűkítjük. Mert, Thomka Beátát idézve: „Az emigráns, migráns és posztmigráns alkotók vagy nyelvet váltanak vagy nem, ám hoznak-visznek értékeket, melyekre két irányból várják az értelemadás válaszait”.⁹⁸

⁹⁸ Thomka Beáta: *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatarozás, nyelvváltás*. Bp. 2018. 52.

Identifying the Contextual Differences of Transnational Approaches in Hungarian and Finnish Literature

Keywords: transnationalism, national historiography, Sweden-Finnish literature, Hungarian emigrant literature

The writing of national literary history has recently been discussed in the frameworks of transnationalism, transculturalism and translanguaging. During the last few years, the transnationalisation of the Finnish literary field has started due to (women) writers with immigrant backgrounds. The theoretical discourse on the reception of their works led to the re-evaluation of the Finnish literary field. However, literatures written outside of Finland are still on the peripheries of the Finnish theoretical works. The article takes a closer look at the Sweden-Finnish literature and aims to locate it within the Finnish national historiography. Transborder literatures such as Transylvanian Hungarian literature have also been discussed in the frameworks of transculturalism and monolingualism in Hungarian literary theory. Due to transnational approaches, the Hungarian literature of the West also receives greater attention. The article deals with the contextual differences of transnational approaches regarding the above-mentioned literary phenomena.

Novák Anikó

A menekülés mint életprogram Sándor Iván újabb műveiben

Míg a kortárs magyar irodalomban marginális témának számít az elmúlt évek európai menekültválsága,¹ Sándor Iván két regénye is reflektál rá, az egyik a 2018-ban megjelent *A hetedik nap*,² a másik pedig a 2020-ban kiadott *Amit a szél susog*.³ Az utóbbi műben konkrétan is szerepel egy görögországi menekülttábor, de Sándor Ivánra jellemzően a menekülés toposza tágabb kontextusba ágyazódik. Az előbbi, 2018-as kötet cselekménye ugyan Németalföldön játszódik a 16–17. században, a kritikusok szerint a hömpölygő embertömegek mögött nem nehéz felismerni a mai események szereplőit. Nagy-Horváth Bernadett a múltbéli idő és hely metaforikusságát hangsúlyozza, úgy véli, bennük a jelenre való utalást kell látnunk: „A menekültáradat, a lefejezések, a tengeren hánykolódó lélekvesztő mind-mind a közelmúlt eseményeire, a migrációs válságra utalhatnak. Ezzel a ciklikusság és üldöztetés nemcsak a szöveg szintjén, hanem tágabb értelemben a jelenkorra vetítve is beigazolódik”.⁴ A múlt és jelen effajta összekapcsolódása, valamint az aktualitások szövegbe ágyazása Sándor Iván prózájának fontos jellemzői. Ez a kapcsolat a múlt és a jelen között igen bonyolult, ahogy arra Kovács Krisztina is rávilágít: „Ez van most és ez volt mindig, sugallja a szöveg. Idő és tér, ahogy prózájában sokszor, körbeérnek, nincs szükség féreglyukakra, hogy visszatérjünk oda, ahonnan elindultunk”.⁵

Sándor Iván kérdésfelvetései közül mindenképpen kiemelkedik a történelem irodalmi narrativizálhatósága. Művei rendszerint „a huszadik századi értékvákuumot, identitásproblémát, nyelvesztést, a történeti és kulturális emlékezet vakfoltjait tematizálják, melyek állandója személyes storstörténetekben mutatkozik meg” – állítja Bombitz Attila,⁶ ám e korszakmeghatározást már a 21. századra is kiterjeszthetjük.

Jelen tanulmány a menekülés motívumát, annak rétegzettségét vizsgálja a két regényben, azt kívánja bemutatni, miképpen válik a könyvek lapjain a menekülés életprogrammá.

Novák Anikó (1984) – irodalomtörténész, PhD, egyetemi docens, Újvidéki Egyetem, Szerbia, aniko.novak@ff.uns.ac.rs

¹ Vö. Novák Anikó: *Adalékok a menekültirodalomhoz – Tolnai Ottó menekültügyei. = Válság, változás, perspektívák / Crize, schimbări și perspective. II kötet / volumul II.* Szerk. Ajtony Zsuzsanna, Prohászka-Rád Boróka, Tódor Erika-Mária. Kolozsvár. 2022. 61–71.

² Sándor Iván: *A hetedik nap.* Magvető, Bp. 2018.

³ Sándor Iván: *Amit a szél susog.* Magvető, Bp. 2020.

⁴ Nagy-Horváth Bernadett: *A teremtés inverze.* Ambroozia IX(2019). 6. <https://www.ambroozia.hu/A201906/kritika/a-teremt%C3%A9s-inverze> (2022. márc. 11.)

⁵ Kovács Krisztina: *Apokalipszis most. = Uő: A tágasság otthonossága.* Balatonfüred. 2020. 393.

⁶ Bombitz Attila: *Múltkövetés. Sándor Iván újabb regényeiről.* Hungarológiai Közlemények XLIII(2012) 2. 24.

Az eltűnt világítótorony nyomában

„Fuss! Menekülj!” – e vészjósló felkiáltás hasít bele a tájba *A hetedik nap* legelején, majd a cselekmény ritmusát meghatározva több alkalommal is felhangzik. Domján Edit kiemeli, hogy e felszólítás több, a közelmúltban közreadott műben is fontos. Sándor Iván opusából a már megnevezetteken túl *Az éjszaka mélyén 1914-et* és *A Vanderbilt-jacht hajóorvosát* emeli be a sorba, de megemlíti Krasznahorkai László, Márton László, Ménes Attila, Potozky László és Totth Benedek szövegeit is. E művek közös pontjaként az életveszélyt, a menekülési kényszert határozza meg, de ez nem is meglepő, hiszen viláégésről, polgárháborúról vagy éppen egy népcsoport elpusztításáról szólnak.⁷

A hetedik nap cselekménye Leidenben és környékén játszódik a németalföldi szabadságharc, azaz a nyolcvanéves háború idején, az utalások alapján vélhetően 1596 és 1598 között.⁸ Az első négy fejezet egy-egy szereplő nevét viseli, és a megnevezett alak nézőpontját közvetíti. Az első, Thomasról szóló fejezet egyes szám harmadik személyben íródik, míg Jensen, Mathias és Eliz egyes szám első személyben mesélik el történeteiket, melyekből akár egy mozaik, összeáll a teljes kép. Az egyik írás felel a másiknak, a különböző történetek találkoznak. Az utolsó, *Sehol* című fejezetben pedig egy mindentudó narrátor fonja össze a szálakat.

A szereplők különböző okokból kelnek útra, az utazók, menekülők különböző típusait tesztelik meg. Edward Said *Reflections on Exile* című esszéjében megkülönbözteti a száműzöttet, a menekültet, a kivándorlót és az emigránst. Meglátása szerint a száműzetés ősrégi gyakorlatra vezethető vissza. A száműzött mindig is magán viselte a kívülálló bélyegét. A menekült ezzel szemben a 20. század kreatúrája, melynek politikai felhangjairól sem szabad megfeledkeznünk. Míg a száműzöttet a magány és a spiritualitás jellemzi, addig a menekültet a tömegesség. Az ártatlan, megrémült, megzavarodott embertömeg sürgős nemzetközi támogatást, beavatkozást igényel. A kivándorló önként választja életterét az otthonától eltérő, másik országot, kultúrát személyes vagy társadalmi okokból, mint Hemingway és Fitzgerald. Bár a kivándorló is osztozhat a száműzöttel a magány érzésében, ő nem szenved az előbbit gúzsba kötő szigorú tiltástól. Emigráns gyakorlatilag bárki lehet, aki egy másik országba emigrál. Példaként a gyarmati hivatalnokokat, a misszionáriusokat, a műszaki szakértőket, a zsoldosokat és a katonai tanácsadókat hozza fel Said, akik ugyan valamilyen tekintetben száműzetésben élnek, de nem száműzték őket, nem számkivetettek.⁹ Kiküldetésük helyét ugyan általában nem választhatják meg, de önként vállalják magát a kiküldetéssel járó munkát.

Thomas apjával indul útnak Leidenből, hogy az apa nyugodt körülmények között fejezhesse be a fordítást, amelyen dolgozik, de miután az apát a katonák megölik, a fiú menekülni kényszerül. Először inkább a kivándorló alakjával azonosíthatóak, ám amikor Thomas már egyedül teszi meg visszafelé ugyanazt az utat, ekkor már menekültként. Jensen vándorszínésznek áll, a színház iránti szerelem hatására indul önként útnak, olyan, mint Said kivándorlója. Elizt elűzik otthonából, ő egyértelműen megfeleltethető a menekült kategóriájának. E trauma hatására meg is némul, egyedül a furulyájával kommunikál, majd egy újabb traumatikus esemény hívja elő

⁷ Domján Edit: *Katasztrófák előérzetében*. <https://www.kulter.hu/2018/12/katasztrofak-eloezreteben/> (2022. márc. 12.)

⁸ Vö. *Uo.*

⁹ Edward W. Said: *Reflections on Exile*. = *Uő: Reflections on Exiles and Other Essays*. Cambridge–Massachusetts. 2000. 181.

a hangját, ám szavai a menekülés reménytelenségére, lehetetlenségére utalnak („Thomas rám ordít, fuss, menekülj! Hová? ordítom, tudok ordítani.”¹⁰). A főhősök közül Mathias az egyetlen, aki nem változtat helyet, mindvégig Leidenben marad, őt bebörtönzik, megkínózzák, és hogy folytathassa a munkáját, kompromisszumokat kell kötnie a hatalommal, esetében így inkább beszélhetünk egyfajta belső emigrációról, illetve a jelen viszontagságai elől a múltba való menekülésről.

A főbb alakok mellett számos meneküléstörténetre figyelhetünk fel. Wernitzer Júlia szerint az úton lét és a mozgás egyenesen létigény Sándor Iván műveiben.¹¹ E regényben valóban mindenki úton van, sőt, mindenki menekül, ahogyan ezt az egyik szereplő ki is emeli. A Thomast elfogó, üldöző Hadnagy korábban ugyancsak menekülni kényszerült, s mindketten ugyanazt tanulták: „az ember nem menekülhet önmagától”.¹² Megismerjük Simon és Eszter családjainak „meneküléstörténeteit” is. A Thomast egy időre befogadó zsidó házaspár szerepeltetésével a zsidóság számkivettségének történelmi hagyományát is beemeli a szerző az események láncolatába. Simon és Eszter fia Thomashoz hasonlóan menekül, a szülők azért küldték el fiukat otthonról, hogy ne kelljen katonának állnia. A vándorszínészek közül is mindenkinek megvan a maga egyéni sorstragédiája.

A regény központi szereplői mégis elhatárolják magukat a menekültektől, illetve ők is kialakítják a saját tipológiájukat. Elkülönítik egymástól a vándor és a menekülő alakját. A nem túl kidolgozott okfejtésből arra következtethetünk, hogy önmagukat a vándor valamelyik altípusával azonosítják:

elkerüljük a menekülőket. Ha meglátjuk őket, Sebastian az ostorhoz nyúl, a lóra csap talán csak vándorok, mondja Jensen
 mások a vándorok, mások a menekülők, mondja Sebastian
 mindenki vándorol, aki menekül
 Sebastian nem válaszol
 a vándorok sokfélék, mondja később, a menekülők között alig van férfi... a katonák megölték a férfiakat, a fiatalabbakat a zsoldosok közé lökték.¹³

Zygmunt Bauman rendszerében a színészcsapat tagjai csavargók. A csavargóhoz hasonlóan általában nincs meghatározott úti céljuk, nem tudják, meddig maradnak egy-egy helyen, mikor indulnak tovább, nehéz őket ellenőrizni. Sohasem tudnak bennszülöttekké válni, mindig idegenek, számkivetettek maradnak,¹⁴ ahogyan ezt Jensen meg is fogalmazza: „idegenek vagyunk mi is / bohóc... vándor... komédiás... meg zsidó is, nevet Günther... sok ez egy embernek”.¹⁵

A cselekmény során kirajzolódó egyéni életutak nem különlegesek, a leírt események bárkivel megtörténhetnek, az identitások képlékenyek, eldobhatóak, felcserélhetőek. Visszatérő eleme a regénynek az a mozzanat, hogy egy-egy jelenségben, történetben önmagukra ismernek

¹⁰ Sándor Iván: *A hetedik nap*. 219.

¹¹ Wernitzer Júlia: *Néhány szó, mely egyenlőségjelet kap... Sándor Iván kézírása kapcsán*. Forrás XXXVII(2005). 3. 68.

¹² Sándor Iván: *A hetedik nap*. 34.

¹³ *Uo.* 197.

¹⁴ vö. Zygmunt Bauman: *A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták*. = *Az Idegen. Variációk Simmelről Derridáig*. Szerk. Biczó Gábor. Debrecen. 2004. 202–203.

¹⁵ *Uo.* 239.

az emberek. Ez a célja Jensen cselekményszálában az anatómiai színháznak, illetve a vándorszínészek is mindig arra töreksenek, hogy a közönség magára ismerjen játéukban. Ugyanez figyelhető meg a múlt felidézésében is, már régen homályba veszett, hogy egy-egy kép kit ábrázol, kié volt egy bizonyos tárgy, vagy egy eset kivel történt meg, lehet, hogy az adott szereplő nagypapjával vagy éppen a dédapjával, vagy egy másik őseivel. Nem is számít már igazán, a szerepek felcserélhetőek. Thomas egy kis időre nemcsak Simon és Eszter fiának a nadrágját, hanem a sorsát is „magára veszi”. Simon tanítgatja a mesterségére, Eszter a zsidóság kultúrtörténetébe vezeti be őt, a falubeliek zsidóként kezelik, valamint a családi ereklyék őrzőjévé, örökösévé is válik. A két fiú egyébként az utolsó fejezetben találkozik is egymással, Thomas felismeri Efraim zsákjában a nála lévő imakönyv párját, de ezt titokban tartja, s amikor ott van a fiú, folyton ismétlődő emlékező szeánsza keretében nem emeli ki a zsákjából az Esztertől kapott könyvet, hogy a fiúnak ne kelljen szembesülnie szülei tragikus halálával.

Domján Edit az otthonkeresés regényének nevezi *A hetedik napot*, ám ez az otthon egyre távolabb kerül a szereplőktől. Mathiasnak az egyetemi élmények, Thomasnak a tárgyak, Liznek ugyancsak emlékek, a gyermekkori kószalások, Jenseknek a kamaszkori pantomimjátékok jelentik az otthonot. Bár ezek az otthondarabkák egyre elérhetlenebbekké válnak, a háborús dúlásban a kis csapat tagjai között mégis megteremtődik valamiféle hordozható otthon az egyre szorosabbra fűződő emberi kapcsolatok révén.¹⁶

Mindezek ellenére a regény a teljes reménytelenség üzenetét hordozza. A recepcióban egyöntetű a mű anti-teremtéstörténetként való olvasata. Ezt az értelmezést erősíti a könyv borítója is, mely Carl Blechen *Viharos tenger világitótoronnyal* című festménye felhasználásával készült. Egyetérthetünk Kustos Júliával, hogy e kép „szépen érvényesül mind az utolsó oldalakon meg-elevenedő tengeri meneküléstörténet, mind pedig a regényatmoszférát átszövő sötét, erőszakos, nyirkos-nyálkás világ olvasatában is”.¹⁷ Fontos kiemelni azt a momentumot, hogy a borítóról éppen a festmény közepén szereplő világitótorony maradt le. Bonivárt Ágnes értelmezése szerint a világitótorony által szimbolizált fény, remény a történettel egyenlíthető ki, „ahol minden tragédia és nehézség ellenére vannak olyan emberek kortól, nemtől, vallástól függetlenül, akik összetartanak, segítenek egymásnak, és soha nem adják fel a reményt”.¹⁸ Ezzel az interpretációval ellentétben meglátásom szerint a világitótorony hiánya a hangsúlyos, ugyanis pont ez jelzi azt, hogy a regényvilágban teljességgel lehetetlen valahová elmenekülni, már egyáltalán nincs remény. Dérczy Péter is ezen az állásponton van, kritikájában részletesen foglalkozik a borító „keletkezéstörténetével”, az eredeti kép tudatos átszerkesztésével. Hangsúlyozza, hogy míg Blechen festményén az alkotó vallásosságából kifolyólag a háborgó tengeren irányt mutató világitótorony a hitet, az isteni kegyelmet, a megválthatóságot jelzi, addig a borító a mű áttervezésével arra hívja fel a figyelmet, hogy mindezek nem tartozékai Sándor Iván regényének.¹⁹ A vallás is inkább a szenvedés forrása, az üldöztetések oka, mint a remény táplálója. Simon sem hisz az ima erejében, ezt tanulta az apjától, nagypapjától, úgy gondolja, az ima nem változtat a világon, az életen. A Toronylakó ugyan nem mond le az imáról, de arra panaszkodik, hogy már nem hallja az úr szavát.

¹⁶ vö. Domján Edit: *i. m.*

¹⁷ Kustos Júlia: *Az időzített szöveg*. Apokrif XII(2019). 3. 65.

¹⁸ Bonivárt Ágnes: *Sándor Iván: A hetedik nap*. Vigilia LXXXIV(2019). 2. 153.

¹⁹ Dérczy Péter: *Volt, van, lesz (Sándor Iván: A hetedik nap)*. Jelenkor LXI(2018). 12. 1509.

Az általánossá váló veszélyhelyzetben tehát nincsenek biztos pontok, nincs hová menekülni, de már azt sem lehet tudni, ki elől, miért menekülnek. Északról, délről, keletről, nyugatról egyaránt ijesztő hírek érkeznek, a menekülők sehol sem lelhetnek nyugalomra, vagy legalábbis csak rövid időre. Ezt a helyzetet kiválóan szemlélteti a következő beszélgetés:

honnan jöttök?
 hátramutatott
 hová mentek?
 előremutatott
 tudjátok?
 nem tudjuk... jönnek a katonák
 honnan?
 délről is és keletről is
 milyen katonák?
 katonák.²⁰

A regényben a menekülés egyfajta életprogram, valójában időhúzás, a biztos vég elodázása. Azon kevesek, akik nem a menekülést választják, akik maradnak, szintén nem reménykedhetnek semmi jóban, vagy gyanakvó tekintetek keresztüztüében kénytelenek a napjaikat tengetni, vagy magányosan semmi más dolguk nincs, mint behajtani a kapukat, gondozni a sírokat.

A ködtenger kontúrjai

A menekülés motívuma teljes mértékben átszővi Sándor Iván *Amit a szél susog* című regényét. A személyes kapcsolatokból való meneküléstől a 20. század történelmi eseményein át a görögországi menekülttáborokig igen széles spektrumot fog át a mű.

A regény szerkezete Krasznahorkai László *Sátántangóját* idézi. Az önmagába záródó cselekmény azzal kezdődik és végződik, hogy 2016. június 27-én reggel Z. a Ferenciek terén leszáll a 7-es autóbusról. Csakhogy a mű elején még egyes szám harmadik személyben a mindentudó narrátor szájából halljuk, a végén pedig már egyes szám első személyben olvassuk ezt a kijelentést. E két pont között változatos utazást teszünk a főszereplővel időben és térben egyaránt.

Az idő és a tér összefonódása, egymásra rétegződése meghatározó vonása Sándor Iván művészetének. Monográfusa, Olasz Sándor a terek időbe, időérzékelésbe való átbillenését hangsúlyozza a szerző regényei kapcsán. „A megtapasztalt hely- és térélmény ily módon immár egy másik dimenzióban »repülk«, »iramlik«, »szivároგ« (Berzsenyi, Petőfi és József Attila szavait kölcsönözve) – állítja Olasz –, hogy aztán újra fölbukkanjon és elmúljon. Az asszociálható tér- és idősíkok bazaltrétegekként rakódnak, mindegyik alatt van egy másik, mindegyikre egy újabb rétegződik.”²¹ Éppen ezért nem meglepő, hogy Z.-ről elsőként azt tudjuk meg, hogy „szerette együtt látni az időben, térben távoli eseményeket. Ezt a tulajdonságát időtér-érzékelésnek nevezte”.²²

²⁰ Sándor Iván: *A hetedik nap*. 99.

²¹ Olasz Sándor: *Terek, belső tájak – Vonások Sándor Iván portréjához*. Forrás XXXVII(2005). 3. 61.

²² Sándor Iván: *Amit a szél susog*. 7.

A regény szerkezetét a tér és az idő egymásra rétegződése alakítja. Az olvasó végigköveti a hetvenes éveiben járó író főhőst, ahogy újra meglátogat olyan helyszíneket, ahol korábban elhunyt feleségével, Lillel együtt járt. A terek újbóli megtapasztalása szükségszerűen az idő kitágulását, a jelen és a múlt összekapcsolódását eredményezi. Így a főhős 21. századi utazásai az egész 20. századot megidézik.

A borítón megjelenő képválasztás e regény esetében is beszédes. Caspar David Friedrich ködtengert kémlelő vándora jól illeszkedik Z. alakjához, magatartásformájához. Veréb Árnika a választott alkotásra a regény allegóriájaként tekint.²³ A nézőnek háttal álló alak központi szerepe kétségtelen, de nem tudhatjuk pontosan ki ő, tekintetének iránya kifürkészhetetlen. A tájat nézi, vagy önmagába tekint? Valójában lényegtelen. Ami fontos, hogy követjük őt, ahogy Z. követi a múlt nyomait. Megpróbáljuk rekonstruálni a viszonyrendszert, amelybe beágyazódik. Ráirányítja a figyelmünket a táj olyan részleteire is, amelyeket egyébként észre sem vennénk. Összekapcsolja a különböző szálakat, ahogyan Z. is teszi a regényben. Mindezt nagyon szemléletesen fogalmazza meg Veréb Árnika: „Z. adja a perspektívát, a kép nem működik az ő jelenléte nélkül, ám maga is a kompozíció része, a kép nem előtte, hanem körülötte terül el – ahogy Földényi F. László írja *Az eleven halál terei* című munkájában a perspektivikusan megszerkesztett képekről. A néző és az őt tükröző enyészpont körül fekszik tehát az a nehezen meghatározható közeg, amelyet Sándor Iván a korszak tekintetének nevez”.²⁴

Z. karaktere Edward Said tipológiája helyett inkább Zygmunt Bauman gondolatrendszerében helyezhető el. Az idő zarándoka, akinek célkitűzése „alakot ad az alaktalannak, a töredékesből egészret formál, az epizodikusnak pedig folytonosságot kölcsönöz”.²⁵ Bár a világ, amelyben vándorol, már nem barátságos, az emlékezés aktusa valamiféle-képpen mégis megteremti számára a stabilitás illúzióját, amelynek fontosságát hangsúlyozza Bauman. „A zarándok, vagyis az önazonosságát alakító ember számára a világnak rendezettnak, determináltnak, előreláthatónak és biztosnak kell lennie, ám mindenekelőtt olyan világnak, amelyben a lábnyomok örökre megmaradnak, hogy a múltban megtett utazások nyomai és bevésődései megőrződjenek.”²⁶ A világ ugyan változik, nem kedvez már az effajta zarándoklatnak, de Z. igyekszik követni, archiválni a múlt nyomait, ez tartja őt életben. A zarándok leszármazottjai közül a turista alakja áll hozzá legközelebb. Esetében a „lökés” helyett a „vonzás” a mérvadó, meghatározott céllal utazik, nem valami következményeként indul útnak.²⁷ Bauman hangsúlyozza, hogy a csavargóval szemben a turistának van otthona, ahová hazamehet egy-egy kaland után, ám ahogy a turistalét egyre inkább elhúzódik, mondhatni életformává válik, ez az otthon egyre képlékenyebbé válik. „Az »ott« fokozatosan elveszíti lényegbeli vonásait; a benne foglalt »otthon« már csak nem is *képzelt* (minden gondolati kép túl specifikus, túl korlátozó lenne), hanem *feltételezett*: a turista feltételezi, hogy *van* otthona, de ez nem egy adott épület, nem út, nem táj és nem is emberek társasága.”²⁸ A feleség halálával otthonalanná váló Z. számára az otthont a meglátogatott helyszínek által felidézett emlékek jelentik, így válik utazásainak fő mozgatórugójává a már nem létező otthonosság utáni vágy, „hogy találjon egy újabb helyszínt, ahonnan, miközben a jelenben járkal, a

²³ Veréb Árnika: *Az idő üveglapjai*. <https://www.kulter.hu/2020/08/az-ido-uveglapjai/> (2022. márc. 12.)

²⁴ *Uo.*

²⁵ Zygmunt Bauman: *i. m.* 194.

²⁶ *Uo.* 196.

²⁷ *Uo.* 204.

²⁸ *Uo.* 205–206.

múltba is megnyílik az út”.²⁹ Bár a terekkel való ismételt találkozás nem teljesen eredményez megnyugvást, azok Lil nélkül már nem az igaziak. Az emlékek világa mellett tetten érhető mégis néhány váratlan „hazatalálás” a műben. Z. és a regény többi menekülő hőse egy-egy beszélgetés során hacsak pillanatokra is, de átéli a hazatérés illúzióját, ahogyan ez a száműzött urdu költővel, Faiz Ahmad Faizzal is megesett egy bejrúti éjszakán a szintén száműzött Eqbal Ahmad társaságában. Said elmondása szerint miközben Faiz szavalta a verseit, egyszer csak abbahagyták a verssorok lefordítását az ő kedvéért, de nem zavarta, mert az, amit látott, nem igényelt fordítást. A két idegen egy kis időre kiszakadt az állandó idegenségből, újra hazatért.³⁰

Z. nem a klasszikus értelemben vett turista, nem kerüli ki a nyers és kemény realitásokat sem. Egy véletlen találkozás révén eljut egy menekülttáborba is, ahonnan újdonsült ismerősei kimenekítik egy barátjukat, továbbá megismerkedik Jörgossal, a színházi rendezővel. Míg *A hetedik nap* csak áttételesen utal a migránsválságra, az *Amit a szél susog* konkrétan megjeleníti azt. A menekülttábor leírása illeszkedik a médiában látott képekhez, segítségre szoruló, passzív áldozatként szerepeltetve a migránsokat:³¹ „drótkerítés. A keskeny nyilásnál eléjük lépett az őrség parancsnoka. [...] Meztelű gyerekek szaladtak eléjük. [...] asszonyok összebújva. Öregek a takarók alatt. A fiatalabbak sorakoztak a vörös kereszt sátoránál”.³² Míg a segítség-szervezet tagjai a mentőakciót végzik, addig Z. egy pálmafánál vár rájuk, s közben egy kisfiú telepedik le a lábához. E szavak nélküli röpké jelenet az egyéni sorsok sokféleségére és a tehetetlenségre irányítja a figyelmet. Nemcsak Z. őrzi meg emlékezetében a gyermek hajának megsimítását, hanem Nikosz kamerája is, és a képet visszanezve Z. úgy látta, hogy a kisfiú arca olyan volt, mint egy öregemberé. A fotók és az emlékek Z.-ben a haláltáborok képét hívják elő: „Nem tudott szabadulni a szigeten sínylődők tekintetétől. A haláltáborok foglyainak fotókon látott tekintetere emlékeztették”.³³ A menekülttáborok és a koncentrációs táborok összekapcsolása gyakori képzetársítás, és ez az összevetés *A hetedik nap* utolsó fejezetében megjelenített barakkok kapcsán is feldereng. A két tértípus analógiája Hannah Arendt *We Refugees* című írásában is felmerül, a különbség csak annyi köztük, hogy a menekülttáborokba a barátaik, míg a koncentrációs táborokba az ellenségeik zárták a modern menekülteket.³⁴

A regény menekültbrázolása szempontjából fontos kiemelni Jörgosz előadását, amely három, Palmürából elmenekült fiatal szíriai színész történetére épül, akikkel az események helyszínén a többi érintettel együtt készül a darab. A próbafolyamat felvételeit Nikosz küldi el Z.-nek a rendező kérésére. Végigolvasva a videó átiratát, a menekültirodalom egyik tipikus műfaja, a verbatim színház juthat eszünkbe.

Ha már a társművészeteknél tartunk, kihagyhatatlan a menekülés motívuma kapcsán Bosch *A szénásszekér* című festményére vonatkozó utalás: „Lil rálapoz A szénásszekér képre. Nézd, mindenki menekül, minden képen mindig menekülnek. Apám azt mesélte, hogy mindig bízni kell, nagyanyád is ezért tudott életben maradni, amikor menekült. De mégis a pesti gettóban

²⁹ Sándor Iván: *Amit a szél susog*. 28.

³⁰ Edward Said: *i. m.* 174–175.

³¹ Vö. Esther Greussing–Hajo G. Boomgaarden: *Shifting the Refugee Narrative? An Automated Frame Analysis of Europe's 2015 Refugee Crisis*. *Journal of Ethnic and Migration Studies* ILIII(2017). 11.

³² Sándor Iván: *Amit a szél susog*. 38.

³³ *Uo.* 40.

³⁴ Lindsey Stonebridge: *Refugee Genealogies: Introduction*. = *Refugee Imaginaries: Research across the Humanities*. Szerk. Emma Cox, Sam Durrant, David Farrier, Lindsey Stonebridge, Agnes Wooley. Edinburgh. 2020. 16.

halt meg, mondtam apámnak”.³⁵ E kép feltűnése azért különösen lényeges, mert *A hetedik nap*-ban szintén domináns szerepet tölt be. A történet szerint a vándorszínészek csapatát lefesti egy éjszaka bolyongó festő. E képet Jensen vizionálja a leideni városházán, amikor játékkengélyért megy, majd az utolsó fejezetben mesél erről a többieknek, s arról is, hogy a kép azóta már a spanyol király udvarába került. A képleírás alapján egyértelmű, hogy Bosch szénásszekeres alkotásáról van szó.

Az *Amit a szél susog* szereplői közül a titokzatos George Steinfeld alakjához kötődik legváltozatosabban a menekülés motívuma, a menekülés számára valóságos életprogram, amely minden pillanatát áthatja. Ha Said kategóriáit próbáljuk alkalmazni rá, akkor az egyes életszakaszaitól függően hol menekültként, hol kivándorlóként tekinthetünk rá, Bauman rendszerében pedig a csavargó áll hozzá legközelebb.

Jörgosz ajánlja Z. figyelmébe a professzort, aki a zenében keresi az új megszólalásformákat, Schönberggel foglalkozik, s azt kutatja, miképpen szólaltatható meg a megszólaltathatatlan. Gyermekkorában csodával határos módon menekült meg a tömegsíról, majd 1945-ben az őt befogadó családdal elhagyta az országot, végül Franciaországba került, egyetemi oktató lett. Ám minderről nem hajlandó senkinek sem beszélni, 18 éves kora előtről sehol, semmilyen adat nem található meg róla nyilvánosan. Z. is, más is természetesen faggatja őt az ifjúkoráról, de ha kényessé válik számára a helyzet, csak sietve elmenekül. Mégis visszatér, meglátogatja második feleségét, Annát, s a vele való beszélgetésből derül ki, hogy e titka üzte őt egyik házasságból a másikba is. Végül elmeséli mindazt, amit az asszony hallani szeretne, de az olvasó csak később, egy Z.-hez eljuttatott levélből szerez tudomást a kis Gyurika sorsáról, s nem nehéz összeraknia, hogy nem másról van szó, mint George Steinfeldről.

Világtalanul

A hetedik nap és az *Amit a szél susog* időben és térben is távol áll egymástól, de a két narratíva egymást kiegészítve árnyalt képet fest a menekülés módozatairól, kultúrtörténetéről, illetve az egyén életében betöltött szerepéről. A korábbi regény bár egyéni sorsokat is felvázol, a hatalmas tömegek állandó hömpölygésével teremt meg az ábrázolt korszak vészerthes, reménytelen atmoszféráját. A menekültek csoportjai itt is a motívumra jellemző folyadékmetaforákkal íródnak le, valamint a menekülők dehumanizálása is tetten érhető. A későbbi kötet az általános szorongatott léthelyzet helyett az egyéni meneküléstörténetekre helyezi inkább a hangsúlyt.

Nemcsak a menekülés motívuma közös e művekben, több szállal is kapcsolódnak egymáshoz, gondoljunk például a Bosch-képre, a zsidóság menekülés- és szenvedéstörténetére, a színházi vonatkozásokra, Shakespeare *III. Richárd*-jára, az emlékezés és felejtés kérdésére vagy az átmeneti korszakok képlekenységére.

Mintha a két borító is felelne egymásnak, a sziklán álló vándor szeme előtt a ködtengerből *A hetedik nap* fedőlapjának világitótorony nélküli, reménytelen, megváltás nélküli viharos tengeri tájképe bontakozik ki. E vizuális párbeszéd is azt jelzi, hogy egyik mű sem tud valódi, használható mentőövvel szolgálni a kor hullámai közt hánykolódóknak. Az elsöben a vallás jelenthetne kapaszkodót, a másodikban viszont a művészet (bár ez *A hetedik nap*-ban is szerepet

³⁵ Sándor Iván: *Amit a szél susog*. 117.

kap), de sem a vallás, sem a művészet nem segít a világ megváltoztatásában. Ennek ellenére a szereplők nem hagynak fel egyik tevékenységgel sem, a Toronylakó is imádkozik tovább, Z. pedig írni kezd a mű végén.

A két regény között összekötő kapocsként helyezkedik *A korszak tekintete* című esszékötet, melynek tépelődéseit, dilemmáit gondolja tovább a regény eszköztárával *A hetedik nap* és az *Amit a szél susog*. Sándor Iván opusában az esszék és regények nem különülnek el egymástól, hanem együtt, elválaszthatatlan egységben alakulnak, így a két regényborító dialógusába beilleszthető az esszékötet borítóján szereplő id. Pieter Brueghel-mű, a *Vak vezet világtalant* is. E festmény még komorabbá teszi a kilátásainkat. Innen nézve a háttal álló, messzeséget fürkésző alak valójában semmit sem lát, ahogyan erre Sándor Iván is utal *A vak a szirt szélén (nem) a semmibe lép* című esszéjében. Ahogyan a regények szereplői, úgy mi sem tudjuk értelmezni a korszakot, amelyben élünk, vakon tapogatózunk, vagy csak a káoszt látjuk, s nem tehetünk mást, mint amit Z. kísérel meg: megőrizni az emléknymokat, hogy az utókor értelmezze és értékelje tetteinket.

Escape as a Life Programme in the Latest Works of Iván Sándor

Keywords: Iván Sándor, refugee literature, refugee, Edward Said, Zygmunt Bauman

The refugee crisis of recent years is a marginal topic in Hungarian literature, but Iván Sándor reflects on it in two of his latest novels (*A hetedik nap* [The seventh day], 2018; *Amit a szél susog* [What the wind whispers], 2020.). The two works are far apart in time and space, but the two narratives complement each other to paint a nuanced picture of the modes, cultural history, and role of escape in the life of an individual. The former novel creates the perilous, hopeless atmosphere of the depicted era with the constant flow of huge crowds, while the latter volume focuses on individual escape stories. Not only the motif of escape is common in these works, but they are also connected by several threads. This study examines the motif of escape and its stratification in the two novels and aims to show how escape becomes a life programme in the analysed books.

Kecskés Tamás Hunor

Identitás, trauma, idő – az elbeszélői perspektíva Kertész Imre *Sorstalanság* című regényében

A *Sorstalanság*ban Köves Gyuri oly módon közvetíti a 20. század „botrányát”, mintha az a világ legértelemszerűbb dolga lenne: a *természetesen* szó 82-szer, a *beláttam* pedig 20-szor fordul elő a regényben. Gyuri a körülötte zajló események és összefüggések legtöbbször máshogy értelmezi, mint ahogy azt a körülötte lévő konszenzus teszi. Ez a másként értés két különválasztható, de egyszerre érvényesülő mozzanatban ragadható meg: 1.) másként működik a figyelm; 2.) más skálán mozog dolgokhoz társított érzelmi viszonyulása. Az olvasó, aki minden esetben a konszenzus cinkosa, ehhez a Gyurihoz kötött látásmódon keresztül értesül az eseményekről, és történelmi tudásának köszönhetően jön rá arra, hogy tulajdonképpen a kiszolgáltatottság, dehumanizáció és a tömeggyilkosság új, a végletekig megtervezett rendszerének működését szemléli. A regény egyik különös hatását a másként szemlélő figyelem fenntartásában érhetjük tetten – amiből az olvasó akkor is felismeri a pszichikai-teszt fenyegetettség helyzeteit vagy kihallja a felnőttek beszédéből az ideologikus beállítódást, amikor az elbeszélő szenvtelen-gyanútlan marad. Ebben a perspektívában a legtöbb dolog és legtöbb emberi cselekvés egyenértékű egymással. Nem is olyan meglepő, hogy Goethe fája egy koncentrációs táborban zöldell.¹

A regény másik különös hatása abban áll, hogy időben közelinek érzünk minden elmesélt epizódot, és olybá tűnhet az olvasó számára, hogy egy-egy esemény éppen most történt meg. Az elbeszélt események és az elbeszélés ideje kényszeresen közel állnak egymáshoz: „*Ma nem mentem iskolába.*” (5.) vs. *Aznap nem mentem iskolába.* Egy filmes példával élve: a kamera az elbeszélő, és a szereplő a színész. A *Sorstalanság* elbeszélője időben olyan közel próbál lenni az eseményekhez, mint amilyen közel van a *Saul fia* kamerája Saulhoz. Ez még a regény elején nem válik szembetűnővé, hacsak abban nem, hogy az elbeszélőnek némi körülményeskedésre ad okot. De hamar kiderül, hogy az elbeszélés szigorú kronológiai rendben halad előre: nagyon ritkán fordulnak elő visszaemlékezések vagy előre utalások. Ahogy közeledünk a koncentrációs táborhoz, egyre világosabbá válik, hogy a történések leírásának módja is a linearizált figyelem és idő kronológiáját követi. Például Gyuri egy-egy jelenet leírásakor helytelen megfigyelést tesz, de ezt rögtön utána pontosítja – ahelyett, hogy a helyes megfigyelést közölné legelőször.

Kecskés Tamás Hunor (1992) – doktorandusz, Hungarológiai Doktori Iskola, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár kecskes.tamas.hunor@gmail.com

¹ „Táborunk közelében – tudtam meg – a művelődés szempontjából nevezetes város, Weimar fekszik, melynek híréből otthon én is tanultam már, természetesen: itt élt és alkotta műveit egyebek közt az az ember, kinek „*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?*” kezdetű költeményét magam is könyv nélkül ismerem, s kinek – mint hírlík – saját keze által elültetett s azóta törzsokössé terebélyesedett, emléktáblával ellátott és mitőlünk, raboktól kerítéssel óvott fája is van valahol a táborunk területén – így beszélük.” Kertész Imre: *Sorstalanság*. Bp. 2002. [Eredeti megjelenés éve: 1975.] 161. (A továbbiakban: az idézetek után az oldalszám zárójelben.)

Az elbeszélés mintha a tapasztalás ground zerójából szólna: a megtapasztalás és megértés legelső lépéseit is közvetíti, még akkor is, ha azt elsőre rosszul dekódolta.

Az elbeszélő másként szemlélő figyelme és az elbeszélés időbeli közelségének látszata olyan attribútumok, amik csak közvetetten kapcsolódnak Köves Gyurihoz mint szereplőhöz. Félreolvasásához vezet, ha Gyuri tulajdonságaiként tekintünk a regény elbeszélési technikájának kidolgozott szabályrendszerére. A *Sorstalanság* legelső olvasói éppen ezt a hibát követték el, és egy pszichológizáló olvasat keretében értelmezték a regényt: „»Kéziratát kiadónk lektorai elolvasták, egybehangzó véleményük alapján regénye kiadására nem vállalkozhatunk. Úgy véljük, élményanyagának művészi megfogalmazása nem sikerült, pedig a téma iszonyatos és megrázó. Hogy mégsem válik az olvasó számára megrendítő élménnyé a regény, elsősorban főhőse enyhén szólva furcsa reakcióin múlik. Azt még érthetőnek találjuk, hogy kamasz hőse nem fogja fel azonnal, mi is történik körülötte (a munkaszolgálatosok behívása, a sárga csillag kötelező viselete stb.), de azt már nem tudjuk megmagyarázni, hogy a koncentrációs táborba érve miért látja »gyanusnak«, a kopaszra nyírt foglyokat. [...] Magatartása, visszas megjegyzései taszítják és sértik az olvasót, s bosszankodva olvassa a regény befejezését is, hiszen a regény főhősének eddigi magatartása, részvétlensége nem ad alapot arra, hogy erkölcsileg ítélkezzen, felelősségre vonjon (pl. a házukban lakó zsidó családnak tett szemrehányásai). [...]»²

A dolgozat hipotézise, hogy Kertész Imre *Sorstalansága* elsősorban nem formai-szerkezeti, nyelvi-poétikai vagy műfajtranszfigurációs újítások következtében válik izgalmassá, mint a 20. századi regény fejlődéstörténetében számos más alkotás. Regényében a narrációs technika az, ami radikálisan újat hoz az irodalmi elbeszélésbe – ez által válik képessé még a traumatikusnak minősülő eseményekről is közvetíteni. Annak érdekében, hogy a dolgozat pontosan meg tudja határozni, mit ért elbeszélői perspektíva alatt, a narratológia módszertanához fordul segítségért.

Mieke Bal egyik törekvése, hogy rendet teremtsen azokban a szerinte reflektálatlanul kidolgozott tipológiákban és ezek fogalomkészletében, amelyek az elbeszélés nézőpontját hivatottak vizsgálni. A „nézőpont” és „narratív perspektíva” mellett ugyanis a „narratív szituáció”, „narratív nézőpont” és „narratív mód” terminusok szintén használatban vannak.³ „Bármikor, amikor egy esemény bemutatása történik, ez az esemény mindig egy bizonyos »vízió« [vision] keretében történik. Kiválasztatik a nézőpont, a dolgok egy bizonyos látásmódja, egyfajta [szem]szög, legyen szó »igazi« történelmi tényről vagy fiktív eseményről.”⁴ Szerinte egy ponton túl, a nézőpontot definiálni próbáló terminusok inadekváttá válnak, ugyanis „[n]em tesznek különbséget a vízió között, amelyen keresztül az elemek bemutatásra kerülnek, és a hang kiléte [identity] között, amely verbalizálja a víziót. Egyszerűbben fogalmazva: nem tesznek különbséget aközött, aki lát, és aközött, aki beszél. Mindazonáltal a fikcióban és a valóságban egyaránt lehetséges, hogy egy személy egy másik vízióját fejezze ki. Ez a nyelv egyik alaptulajdonsága [key feature], és mindegyre meg is történik. Ha nem teszünk különbséget e két különböző ágens között, akkor nehéz megfelelően leírni egy olyan

² Kertész következő nagyregényében, *A kudarcban* idézi a kiadói levelet, amelyben a *Sorstalanság*ot kiadásra alkalmatlannak minősítették. Kertész Imre: *A kudarc*. Bp. 1988. 64–65. A dokumentum ezen a hivatkozáson külön is elérhető: <https://librarius.hu/2015/04/14/igy-utasította-el-kertes-sorstalansag-cimu-regenyet-a-kiado/> [A dolgozat online hivatkozásainak utolsó letöltési dátuma: 2022. 07. 26.]

³ Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto 1997.

⁴ Uo. 142. „Whenever events are presented, they are always presented from within a certain ‚vision.’ A point of view is chosen, a certain way of seeing things, a certain angle, whether ‚real’ historical facts are concerned or fictitious events.”

szöveg technikáját, amelyben valami láttatott – és [a mód között, amely által] a vízió elbeszélte.”⁵ Továbbhaladva gondolatmenetében Bal a *fokalizáció* terminus bevezetését ajánlja. Bali értelemben a focalizáció „látásmód”, a látó ágensnek és annak a viszonya, ami látszik. Ez azt is jelenti, hogy mindig tételeződik egy focalizáló pont, ahonnan a különböző elemek látszanak. Ez a pont egybeeshet egy szereplővel, vagy kívül lehet azon. Amikor egybeesik az elbeszélés egy szereplőjével, akkor azt szereplőhöz kötött focalizációnak nevezzük, ami Bal szerint részleghajlást és korlátozást eredményez.⁶ A *Sorstalanság* esetében a focalizáló pont, mint ahogy azt korábban elmondtuk, mindig adott: Köves Gyuri.

Mivel a *Sorstalanság* vízióját biztosító ágens, tehát a focalizáció látásmódját meghatározó szereplő Gyuri, és a víziót verbalizáló ágens szintén ő maga (hiszen a regény elbeszélője következetesen E/1-ben nyilvánul meg), ezért azt állapíthatjuk meg, hogy ez a szereplő beszél el a történéseket. A legegyszerűbben úgy mondhatjuk, hogy Köves Gyuri az elbeszélő. Ez így igaz is. Mieke Bal alapján mégis külön fogjuk kezelni a focalizáló ágens és a verbalizáló ágens, Gyurit *mint szereplőt* és Gyurit *mint elbeszélőt*. Ugyanezt elmondva a narratológia nyelvén: nem tévesztjük össze a focalizáció irányát meghatározó ágens és a valamilyen módon focalizált élményanyagot feltáró ágens – még akkor sem, ha a nyelvben történő kódolás során, az E/1 használata miatt a kettő egymást fedni látszik. A két ágens különválasztása semmivel sem volna könnyebb vagy nehezebb, ha a regény E/3-ban íródott volna.⁷

Az eddig elmondottak alapján az elbeszélésnek tételeződik tehát egy narratív perspektívája, amely az elbeszélés egy vagy több szereplőjének tudásanyagából, figyelméből, tevődik össze; minden esetben ő(k) focalizál(nak) az elbeszélésen belül az által, hogy észlel(nek). És tételeződik egy elbeszélői perspektívája, ami ezt a tapasztalategyüttest a narráció beszédaktusán keresztül közvetíti. Hogy ennek a közvetítésnek milyen a minősége, miféle szűrőn keresztül engedi láttatni a focalizált pontot, hogyan szervezi meg a tudásanyag megformálását, az csak bizonyos tekintetben függ a focalizációt biztosító narratív perspektívától. Ezért az elbeszélői

⁵ Uo. 143. „They do not make a distinction between, on the one hand, the vision through which the elements are presented and, on the other, the identity of the voice that is verbalizing that vision. To put it more simply: they do not make a distinction between those who see and those who speak. Nevertheless, it is possible, both in fiction and in reality, for one person to express the vision of another. This is a key feature of language and it happens all the time. When no distinction is made between these two different agents, it is difficult to describe adequately the technique of a text in which something is seen - and that vision is narrated.”

⁶ A továbbiakban a *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* vonatkozó fejezetét Ferencz Anna fordításában idézem: Mieke Bal: *Fokalizáció* (ford. Ferencz Anna) = *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged 2006. [online: <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/szovegyujtemeny/bal/index.html>]

⁷ Bal, amikor a focalizáció szintjeiről beszél egészen addig a megállapításig jut el, hogy tulajdonképpen nincs különbség E/1 és E/3 között. Az idézetben az SZF a szereplőhöz kötött focalizációt, a KF pedig a külső focalizációt takarja: „amikor a focalizáció szintjéről van szó, nincs lényeges különbség »én-elbeszélés« és »harmadik személyű narráció« között. Amikor látszólag a KF »átengedi« a focalizációt a SZF-nek, akkor valójában a következő történik: a SZF látásmódja a KF mindent uraló látásmódján belül jelenik meg. Tulajdonképpen az utóbbi mindig megtartja a focalizációt, amelybe a SZF focalizálása mindig tárgyként ágyazódik be. Ezt a narratológia általános szabályainak nyelvén is meg lehet fogalmazni. Ha valaki más nézőpontját akarjuk megmutatni, akkor ezt csak úgy tehetjük, hogy ismerjük és megértjük ezt a nézőpontot. Ezért nincs különbség első és harmadik személyű narráció között. Az úgynevezett »én-elbeszélésekben« is van külső focalizáló, általában a megöregedett »én« mutatja be kívülről annak a fabulának a látásmódját, amelyben valaha cselekvőként vett részt. Bizonyos pontokon jelen lehet a fiatal alteregó szemlélete is, így a SZF a második szinten focalizál.” lásd: Mieke Bal: *Fokalizáció*.

perspektívában kódolt a regény látásmódja, idő- és (egyelőre jobb szó híján) világszemlélete. A *Sorstalanság*ban kidolgozott elbeszélői perspektívát vizsgálva remélhetőleg a regény olyan olvasatához jutunk, ami a mélystruktúráiban meghúzódó elemeit is láttatni enged.

Gyuri mint szereplő

A regény megkésett recepciójának első nagy hulláma szintén egy pszichológizáléhoz közeli olvasatot mozgósít, így fejlődésregényként azonosítja azt. „A *Sorstalanság* valóban nevelődési regény, egy gyerekembernek a gyűjtőtáborhoz mint normalitáshoz való szocializálódásának története.”⁸ A pszichológizáló olvasatok mindig előfeltételeznek egy egyént, mégpedig olyat, aki a normalitás normarendszerei vagy abnormalitás között különbséget tud tenni. Gyuri mint elbeszélő furcsa, mindent elfogadó és nyugtázó közlései nem akkor hangzanak el először, amikor megérkezik a haláltáborba, és megszokja az ottani rendet (tehát azt, hogy bármikor megölhetik), nem is akkor, amikor bevagonírozzák, vagy még korábban, amikor leszállítják az autóbusról, hanem már a regény legelső lapján ilyen.

„[A] főhős identitását külső meghatározottságok, és mások szándékainak való (félig önkéntes) alávetettség jellemzik. Így a deportálás és a rablétbe való átmenet korántsem olyan hirtelen és traumatikus történés.”⁹ Abban az esetben, amikor az identitást meghatározó tényezők minden esetben olyan címkeként nehezeden ránk, amiket (1.) nem értünk meg vagy (2.) ezekkel képtelenek vagyunk azonosulni vagy (3.) bizonyos hiányosságok következtében kizáratunk az ideiglenes/ tartós közösségekből, pontosan miféle identitásról beszélhetünk? Hovatovább, az elbeszélés idejének kényszeres közelsége, a kvázi-jelenidő nagyon kevés múltbeli emléket enged az elbeszélésbe türemkedni, amely Gyuri saját identitásához való viszonyát segítene tisztázni. Eközben kiderül ugyan, hogy budapesti lakos, 14 éves, a szülei elváltak, szeret focizni, és tudjuk, miket olvasott – de ezekkel az információkkal egyenértékűek azon magától értetődő megállapítások is, hogy van neki szeme, szája és füle. Prekonceptiók nélkül nem tekinthetjük ezeket valódi identitásformáló tényezőknak, hiszen nem tudjuk meg a hozzájuk fűzött személyes kapcsolatát, azt az értelmet, amit saját maga tulajdonít a potenciális identitásformáló tényezőknak. Gyurinak nincs saját története, narratív identitása.

A narratív identitás esetében külön kell választanunk, pontosabban le kell választanunk a dologi azonosság fogalmáról az önazonosság fogalmát, az *idem*ről az *ipse* értelmében vett azonosságot. Hogy a dolgok önmagukkal azonosak maradnak, az olyan tény, amelyet mi állapítunk meg róluk – az azonosítás ez esetben olyan eljárás, amelyet külső szemlélő álláspontjára helyezkedve végzünk el. Ez a szemléletmód azonban nem alkalmazható, ha azt az azonosságot igyekszünk értelmezni, amelyet önmagunknak tulajdonítunk, ezért vezet be Ricoeur az önazonosság kifejezést. Önmagunk maradhatunk a nélkül is, hogy ugyanazok maradnánk, mint akik voltunk; nem szükséges, hogy lényünknek valamiféle magva legyen, amely minden változás közepette megőrződik; nem vonásaink állandósága, jellemünk szilárdsága, és nem is meggyőződéseink változatlansága teszi, hogy önmagunk maradunk, hanem

⁸ Radnóti Sándor: *Auschwitz mint szellemi életforma*. Holmi III(1991). 3. szám 373.

⁹ Molnár Gábor Tamás: *Fikcionalitás és történelemszemlélet*. Alföld III(1996). 8. szám [online: <https://epa.oszk.hu/00000/00002/00008/molnar.html>]

hogy minden átalakulás, amelyen életünk során keresztülmegyünk, egyetlen egységes történet keretei között elbeszélhető.¹⁰

Minden esetben, amikor Gyurit a készen kapott identitás paneljeivel szembesítik, következetesen nem érti meg a nyelvet, amin erről beszélnek. A regényben számos szöveghelyet találunk, ahol egy-egy epizód szereplő megszólalása az esszencializáló-moralizáló nyelvhasználat (ők vs. mi, bűnösök vs. ártatlanok, a rosszak vs. jók) szembeállításait visszahangozza. Amit Gyuri mint szereplő nem ért meg, azt Gyuri mint elbeszélő következetesen idézőjelbe rakja. Például nem érti, amikor Vili bácsi az aktuális, 1944-es politikai viszonyokról beszél és a zsidó kisebbség helyzetére reflektál: „„a nagy játszmának, amelyben mi egy elképesztő arányú nemzetközi zsarolási manőver eszközei vagyunk.«” (11.) Ugyanígy nem érti meg Lajos bácsit, aki a család egyetlen vallási szokásokat gyakorló tagjaként hitvallását osztja meg vele apja búcsúztatóján, aminek következtében Gyurira egy több évezredes sorsnarratíva nehezülne, ha felfogná azt: „– Most már – így szolt – te is a közös zsidó sors részese vagy –, majd bővebben is kitér erre, megemlítve, hogy ez a sors »évezredek óta tartó szakadatlan üldöztetés«, amelyet azonban a zsidóknak »belenyugvással és áldozatos türelemmel kell fogadniok.«” (27.) De a szó gyakorlati értelmében sem érti meg, már a munkatáborban a jiddisül beszélőket, akik ezért következetesen kiközösítik, és hátrányos megkülönböztetésben részesítik, amikor ételt akar cserélni: „– Di bist nist ká jid, d’bist á ségec, te nem zsidó – rázta azonban finnek ismert módján, a fejét erre. Kérdeztem tőle: – Akkor mért vagyok itt? – Honnan tudja én aztat? – vont a vállát.” (207.)

Érdemes elidőznünk a regény második fejezetében található meg-nem-értés-jeleneten, már csak azért is, mert Gyuri regényvégi „nagy monológjában” éppen ehhez tér vissza. Gyuri, Annamária és a nagyobbik nővér éppen az identitás problémáját járják körül. A nagyobbik nővért „„az emberek tekintete«” döbenti rá, hogy ő különbözik tőlük, azért „„gyűlölik«”, mert ő zsidó, és szerinte „„magunkban hordjuk«” a különbséget.” Gondolatmenetének helytelenségét Gyuri a *Koldus és királyfi* alapján vázolt hipotetikus történettel igyekszik példázni: ha őt elcserélték volna csecsemőkorában egy nem-zsidóra, akkor most az elcserélt gyerek lenne az ő helyzetében, ő viselné a sárga csillagot, míg ő, a nagyobbik nővér „„mint a többi ember, rá se gondolna és mit se tudna az egész különbségről.” A lány sírva fakad: „„hogya ő más is lehetne, mint akinek lenni kényszerül, akkor »az egésznek semmi értelme«, s hogy ez oly gondolat, amit őszinte »nem lehet elviselni.«”¹¹ A nagyobbik testvér a körül puhatolózik, hogy ő tulajdonképpen miben is más, mint az emberek, s mivel különbséget nem nagyon talál, de a társadalmi folyamatok ezt cáfolják, a zsidóság kérdését belsővé téve próbálja magyarázni. Gyuri nem számol az *ember* és *zsidó* közötti különbséggel, hiszen ezek számára nem valódi identitásformáló kategóriák, ergo nincs különbség ember és zsidó között. Észreveszi, hogy a zsidóság fogalma kívülről meghatározott konstrukcióként csattan rajtuk a sárga csillag formájában, példája is erre fut ki: ha a csillag nem lenne, nem tudnák a nagyobbik nővérről, hogy zsidó-e vagy sem. Gyuri ez esetben a saját maga alkalmazta parabolát nem érti meg, a nagyobbik nővér azonban igen. Hiszen éppen a különbség hiánya teszi megmagyarázhatatlanná, hogy miért léteznek külön a zsidókra vonatkozó törvények, negatív megkülönböztetések, sárga csillag és munkaszolgálat. Nem érti, hogy a lány miért sír, csupán azt sajnálja, hogy megsirattatta.

¹⁰ Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*, Bp. 1998. 17–18.

¹¹ *Uo.* 47–48.

Az elbeszélői perspektíva disszonanciái

Gyuri mint fokalizáló pont helyzete változik a világban, és az eközben ellene irányuló fenyegetésre vagy törődésre, „rosszra” vagy „jóra” szinte ugyanúgy reagál: mindig az válik természetessé, ami éppen történik. A saját magunk által meghatározott történet és az ebből kiépülő identitás híján a másik identitását csupán elfogadni és nyugtázni lehet, hiszen nem létezik a felület (a saját identitástörténet), ami ezt visszaverné, vizsgálat alá vonná a mindenkori másikat. Ebben az értelemben Köves Gyuri irodalmi ellenpontja Herman Melville *Bartleby-je*.¹² Melville novellájában az írnok motivációja nem tárul fel, de azzal, hogy a munkavégzéstől kezdve fokozatosan az étkezés illedelmes, de következes visszautasításig jut – „I would prefer not to.”, hangzik el megannyiszor –, arra kell következtetnünk, hogy az ő identitása sziklaszilárd alapokon nyugszik. Innen képes nemet mondani újra és újra, és ezzel tagadni minden rutint, beidegződést és szokásrendet. A *Sorstalanság* fokalizációs pontja az amoralitásba veti az elbeszélői perspektívát – ez az egyetlen pont, ahonnan befogható Gyuri mint szereplő világhoz való hozzáállása.

Kertész műhelynaplójában úgy fogalmaz, hogy a regényében nem lüktet a „morál alapbasszusa”.¹³ Kertész azon az állásponton van, hogy a 20. században az európai kultúra kidolgozta morál, ha úgy akarják, minden gond nélkül képes kiszolgálni a különféle diktatúrák akarátát. „[...] Dante óta annak bizonyossága, »alapbasszusa és alaphangja« hatja át az európai kultúrát, hogy a jó és a rossz egyértelműen szétválasztható, s hogy a jó le fogja győzni a rosszat. Dante meggyőződése attól lehetett sziklaszilárd, hogy egy pillanatig sem kételkedett a megváltásban, Istenben, valamint az ő ítélőszékében, amely minden emberi vélekedést és ítéletet felül tud bírálni. Auschwitz ebben a vonatkozásban gyökeres fordulatot hozott az európai kultúrában.”¹⁴ Az idézet másik tagjának, a zenei metaforának használata sem véletlen, Kertész nagy komolyzene-kedvelőként zeneelméleti tanulmányokat is olvasott: „Ekkoriban, 1970–71 táján kerültek kezembe Adorno zeneelméleti írásai, amelyek azért érdekelték külön is, mert a *Doktor Faustus*ban voltak számomra bizonyos rejtélyek, amiket nem értettem. [...] Adornónál ismét megtanultam becsülni azt a szemléletet, amit egyébként magam is vallottam, csak nem tudtam volna kellőképpen megfogalmazni, hogy minden művészetnek köze van a társadalmi mozgásokhoz. Ekkoriban már javában írtam a *Sorstalanságot*, és abszolút döntő volt a kompozíció, amit ki is találtam, de csak utóbb, Schönberg zenéje nyomán neveztem el a regény nyelvvezetét atonális prózának. Adorno nyomán jöttem rá, hogy a tonalitásnak miféle jelentése van.”¹⁵

Az elbeszélői perspektíva amoralitása folyamatosan ütközik a regény többi szereplőjének és tulajdonképpen az olvasóba kódolt morál helyességével vagy helytelenségével. Meghatározott pontokon félreüt, disszonánsként hat. A fenti példák alapján azt állapíthatjuk meg, hogy a meg nem értés helyzetei minden esetben a más szereplőkben működő morál struktúráihoz kapcsolódnak. Figyelmünket most a megértés helyzeteire, a természetes- és beláttam-típusú megnyilvánulások felé fordítjuk. Ezek már az elbeszélői perspektíva disszonáns voltát fogják példázni, hiszen Gyuri – mint fokalizációs pont – egy adott helyzetre történő visszacsatolásait

¹² Herman Melville: *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-street*. New York 1856. [online: <http://moglen.law.columbia.edu/LCS/bartleby.pdf>]

¹³ Kertész Imre: *Gályanapló*. Bp. 1992. 82.

¹⁴ Földényi F. László: *Az irodalom gyanúba keveredett*. Kertész Imre-szótár. Bp. 2007. 38–39.

¹⁵ Hafner Zoltán: *A folyamatos jelenlét prózája. Beszélgetés a Sorstalanságról. Interjú Kertész Imrével*. = Kertész Imre: *A megfogalmazás kalandja*. Bp. 2007. 105.

érhetjük benne tetten, ami a fokalizáció értelemdó aktusának terméke. A fokalizáció értelemdó aktusa pedig mindig az elbeszélésben kódolt. Másképp megfogalmazva a meg-nem-értés és a megértés helyzetei közötti különbséget azt mondhatjuk, hogy (1) *Gyuri mint szereplő* nem érti a morálban gyökerező totalizáló nyelvhasználat beszélőit, ami nem ugyanaz, mint amikor (2) *Gyuri mint elbeszélő* a morál kiiktatott állapotában, a vele megtörténő bármely eseményről jóváhagyással közvetít a narráció beszédaktusán keresztül. Az első példát a regény első fejezetének az elejéről emeljük ki:

Nekem kellett visszamennem a pékhez. Egy kis sorállás után jutottam csak be az üzletbe. Először a szőke, nagy mellű feleséghez kellett járulnom: ő vágta le a kenyérjegy megfelelő kockáját, s aztán tovább, a pékhez, aki a kenyeret mérte. Nem is felelt a köszönésemre, mivel a környéken köztudott dolog róla, hogy nem szíveli a zsidókat. Ezért is lökött oda pár dekával kevesebb kenyeret. Viszont azt is hallottam, hogy így marad néki több fölöslege a fejadagokból. És valahogyan, a mérges pillantásából meg az ügyes mozdulatából, abban a percben egyszerre meg is érttem a gondolatmenete igazságát, amiért nem is lehet szívelnie a zsidókat: akkor ugyanis az a kellemetlen érzése lehetne, hogy becsapja őket. Így azonban a meggyőződése szerint jár el, s egy eszme igazsága kormányozza a cselekvését, ami már viszont – beláttam – egészen másvalami lehet, persze. (16.)

A mindenkori olvasó, akiben a morál soha nem szűnt meg a ritmust diktálni, felháborodással fogadja az aprócska, néhány dekányi igazságtalanság mégis csak nyilvánvaló helyzetét. Sőt, a fatalni felháborodás bizonyos tekintetben megsokszorozódik: először azért, háborodunk fel, mert az elbeszélés által nyilvánvalóvá válik az apró csalás. Erre pedig ráépül az a felháborodás, ami abból fakad, hogy maga az elbeszélő is tudatában van saját megrövidítésének, de mégsem tesz ellene semmit. Márpedig, nem hogy nem tesz, de el is fogadja és megéri a pékcsalád önámítását. Ergo, egy hazugságra bólint rá – ez volna az olvasói felháborodás harmadik köre.¹⁶ De ne feledjük, Gyurkának narratív identitás és morál hiányában nincs semmiféle ideológiai röghöz kötve, nincsenek meggyőződésai, ennek következtében pedig védelmi mechanizmusai sincsenek, amikkel elveit óvná, például azt, ami meglópása esetén lépne működésbe. Az diszszonáns minden eddigi elbeszélési technikához képest, hogy felmutatja a hiányosság állapotát, a következő lépésben pedig elvárásainkkal ellentétben nem visszavonja azt, hanem a hiányos állapot hozadékára irányítja a figyelmet. A morál hiányának állapotában a másik megértésének lehetősége exponenciálisan megnő, ugyanis a különféle morálok (erkölcs, etika, törvény stb. egymásra áthagyományozott normarendszerei) nem ütköznek egymással, nincs szükség az érvrendszerek összevetésére, majd mérlegelésre, és azt sem kell eldönteni, hogy kinek van igaza. A *Sorstalanság* elbeszélője felől azt mondhatjuk, hogy mindig a másoknak van igaza.

A következő szöveghely a 4. fejezetből való, és a többnapos vonatút után következő szelekciót mutatja be. Az elbeszélő minden egyes mozzanatról beszámol a vonat elhagyását követően az orvos elé kerülés pillanatáig. Gyuri, miután maga is átesik az alig pár másodpercig tartó felmérésen (ami arról dönt, hogy azonnali halál vagy munkatábor), alkalma akad, hogy tüzetesebben

¹⁶ Persze, soha nem így olvasunk, mindez egyszerre történik, azonban ha vizsgálni akarjuk a *Sorstalanság*ban kidolgozott elbeszélői perspektíva diszszonanciáját éppen az egyszerre történő megértés mozzanatait szükséges darabokra bontani, ami egy olyan *modus operandi*, amivel a regény maga is él.

megfigyelje az orvos munkáját. Az egész jelenet ismét egy olyan ponton kulminál, ami minden olvasói elvárással szembe megy:

Az orvoshoz is mindjárt bizalmat éreztem, mivel igen jó megjelenése s rokonszenves, hosszas, borotvált arca volt, inkább keskeny ajkakkal, kék vagy szürke, mindenesetre világos, jóságos tekintetű szemmel. Jól megnézhettem, mialatt ő meg a kesztyűs kezét kétoldalt az arcomhoz támasztva, hüvelykjével a szemem alatti bőrt húzta kétoldalt kissé lejjebb – orvosok amolyan, még hazulról ismerős mozdulatával. [...]

Az orvos munkáján is hamar kiigazodtam. Öregember érkezett – világos: másik oldal. Fiaitalabb – ide, hozzánk. Egy másik, hasas, mindamellett keményen kihúzva magát: mindhiába – de nem, az orvos mégis erre küldte, s nem voltam egész elégedett, mivel magam részéről inkább éltesnek találtam kissé. Azt is meg kellett állapítanom, hogy a férfiak nagy többsége mind rendkívül borostás, nem épp igen jó benyomást keltő. Így, *az orvos szemével voltam kénytelen meglátni* azt is, hogy mennyi köztük az öreg vagy egyéb okból hasznavehetetlen ember. (112. – kiemelés tőlem, K. T. H.)

Gyuri a regény ezen pontján még nem tudja, hogy az alkalmasok és alkalmatlanok táborába való tartozás pontosan milyen következményekkel jár. Az orvos maga rokonszenvet kelt benne, hiszen jó megjelenése, szép borotvált arca, jóságos tekintete van, mozdulatai az otthoni orvosokra emlékeztetik. A professzionalizmus látszata egyenlő a professzionalizmussal: az orvos pedig a rászabott munkát végzi a tőle telhető legnagyobb pontossággal. Ha Gyuri tisztában volna a morál fogalmával, akkor arról a démoni (de valahogy mégis karizmatikusnak *tűnő*) jelenlétről olvasnánk, ami egy embert képessé tesz arra, hogy ezt a munkát ilyen fajta szenttelenséggel végezze.¹⁷ Ehelyett az történik, hogy saját szempontjaként érti a másik, az ő megsemmisítésére törekvő másik szempontját.¹⁸ A regény ezen szöveghelyei ugyan megtartják az E/1-et és azt a látszatot keltik, hogy a narráció az eddig megszokott medrében halad, de tulajdonképpen egyfajta nézőpontváltás következik be az elbeszélésben: Gyuri mint fokalizáló feladja helyzetét, és a situációt, aminek ő is szereplője egy számára tulajdonképpen külső perspektívából, a situációban szintén részt vevő másik potenciális fokalizáló ponton (ez esetben az orvoson) keresztül láttatja. Ez ismét egy olyan sajátság a regény elbeszélési technikájának, ami szándékosan jelöletlen marad, azonban hatásmechanizmusa érzékelhetővé válik az olvasó számára.

A megértés-példák sorozatát a 7. fejezetből idézett szöveghellyel zárjuk. Gyuri éppen a zeitzi koncentrációs tábor kórházában fekszik. Már sok mindenen túl van – összefoglalás helyett eddig megtett útját listázzuk: Budapes-Auschwitz-Buchenwald-Zeitzi (innen fog visszakerülni Auschwitzba, majd Budapestre.) Itt ismerkedik meg a férgekkel:

¹⁷ Kertész szintén *A kudarc*-ban idézi, majd elemzi Semprún *A nagy utazásban* található Ilse Koch-leírását. Kertész elbeszélője, az öreg ezt mondja Kochról: „Ez az átlagos, egykor talán némi női vonzerővel felvértezett, ez alkalommal mindenesetre mogorva, téstás bőrű malacarc sehogyan sem tudott meggyőzni róla, hogy egy végletességében is nagy formátumú személyiséget szemlélek, aki tümelkedett jón és rosszon, s akinek élete a minden erkölcsiséggel szembe szegezett szakadatlan, megátalkodott kihívás jegyében zajlott. Aminthogy Ilse Koch valójában nem is állt szemben az erkölcsi renddel – éppen ellenkezőleg, azt ő maga képviselte; s ez nagy különbség.” Kertész Imre: *A kudarc*. 57–58.

¹⁸ Menyhért Anna: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*, Bp. 2008. 75.

Mégis, legjobban akkor lepődtem, hökkentem, majd rémültem is meg, mikor egyszerre csak csípőmön éreztem a csiklandást, s a papiroskötést fölemelve azt láttam, hogy már húson is ott vannak, s a sebemből táplálkoznak. Próbáltam kapkodni, szabadulni, legalább innen kitúrni, kipiszkálni, legalább még egy kevéske türelemre, várakozásra szorítani őket – s állíthatom, sosem éreztem még küzdelmet kilátástalanabbnak, ellenállást konokabbnak, mondhatni szemérmetlenebbnek, mint ezt. Egy idő múltán föl is hagytam vele, s már csak néztem ezt a falánkságot, ezt a nyüzsgést, mohóságot, étvágyat, ezt a leplezetlen boldogságot: bizonyosképp, mint hogyha valahonnan ismerném egy kissé. Akkor is vettem észre: némelyest *meg tudom érteni őket*, mindent megfontolva. Végül már-már megkönnyebbültem, már-már a viszolygásom is elmúlt. Továbbra se örvendtem, továbbra is elkeseredett maradtam egy kicsit, s úgy gondolom, végre is érthetően – de már inkább csak valahogy általában, harag nélkül, egy kissé csak a természet egész rendje miatt, hogy így mondjam; mindenesetre gyorsan eltakartam, s később már nem keltem velük harcba, többé már nem háborgattam őket. (232–233.)

A fertőzés következtében Gyuri csípőjén található sebbe költöző férgek érzete és látványa először rémületet vált ki benne, ezt az elbeszélés egyértelmű módon közvetíti – itt még az elbeszélői perspektíva és az olvasó a helyzet iszonytató voltára adott lehetséges elvárásai egybeesnek. De az első ijedelem után az elbeszélésben ismét beindul a megértés-mechanizmus, és ezúttal a természet rendjére történő hivatkozás mentén – ami szintén egy amorális nézőpontot feltételez –, az események jóváhagyása történik: a férgek a maguk dolgát végzik, és hogy most éppen az elbeszélő saját húsából táplálkoznak, inkább egy szerencsétlen véletlenként tétéleződik, mintsem Gyuri ellen indított személyes támadásként. A jóváhagyás miatt az elbeszélés itt a férgek nézőpontjához közelítő perspektíva felé tendál, ezáltal a paraziták buzgó élni akarása válik láthatóvá. Gyuri és a férgek egymásmellettsége azért válik különössé, mert az elbeszélés nem áll meg a proximitásban mérhető szoros közelség felmutatásánál, ugyan rövid időre, de az elbeszélő ismét felfüggeszti saját pozícióját, hogy a férgek falánkságának kielégüléséből fakadó boldogságáról közvetítsen. Mivel a férgek kielégülésének forrása nem egy másik testből fakad, hanem az elbeszélő saját húsából, de még ennek ellenére is bekövetkezik a megértés és elfogadás mozzanata, ez a fajta közösség groteszkként hat.¹⁹

Egyszerre vizsgálva az idézett megértés-példákat, azt vehetjük észre, hogy mindegyik egyegy traumatikus tapasztalatról közvetít. Számos tekintetben különbség van néhány deka kenyér megvonásának megaláztatása, az élet és halálról döntő orvos előtti abszurd vizsga vagy a sebbe költő férgek testi sokkja között, de a traumát nem kilóban mérjük. „Traumatapasztalatról akkor beszélhetünk, mikor az egyént egy vele szemben álló, személyiségét és/vagy életét megsemmisítésével fenyegető külső erővel találja magát szemben. Az áldozat tehetetlen, izolált, személyiségét veszített, totálisan kontrollált ezzel az általa érthetetlen, nem racionális erővel szemben.”²⁰ Köztudott, hogy a traumát verbalizálni sok esetben lehetetlen. Vagy azért, mert a trauma rejtve marad a traumatizált egyén előtt is, vagy amennyiben a trauma lokalizációja

¹⁹ A groteszkben teljesen másutt húzódnak a határok a test és a külvilág, a test és a többi test között, mint a klasszikus vagy a naturalista ábrázolásokban. A groteszk test mindig keletkező-változó test. Soha nincs készen, soha nem befejezett: szüntelenül épül és teremtődik, és maga is szüntelenül más testeket növeszt és terem. Vö.: Nyusztay Iván: *Az önazonosság alakváltozásai az abszurd drámában. Samuel Beckett, Harold Pinter és Tom Stoppard*. Bp. 2010. 27.

²⁰ Heller Ágnes: *Trauma*. Bp. 2006. 56.

megtörtént, a traumatizált egyén képtelen a teljes esemény elbeszélésére és nem tudja szavakba önteni a történeteket – mindkét esetben pszichénk a trauma újraélésének lehetőségétől véd. A holokausztrauma esetében még a történetírás mint tudományág is az adekvát diskurzus keresésének fázisában van: „[a] katasztrofális történelmi tapasztalat lerombolja a történelmi tudat arra való képességét, hogy az eseményeket értelmes és jelentéssel bíró narratívába tudja foglalni. [...] Ezért aztán egy ilyen tapasztalatot nem lehet egyszerűen elhelyezni azok emlékezetében, akik szenvedő alanyai voltak. Itt elnémul a történelem értelméről szóló beszéd. A tapasztalat szörnyűsége traumatikussá válik. Idő kell hozzá (sokszor nemzedékek), mire meg lehet találni a nyelvet, amely artikulálni képes.”²¹

Mégis hogyan lehetséges, hogy a *Sorstalanság* elbeszélője ezekről az élményekről beszél és beszél és beszél? Mindez az elbeszélői perspektíva disszonáns voltának hozadéka. Összefoglalva az eddig elmondottakat az elbeszélői perspektíva jelöletlen perspektívaváltásaiban adjuk meg a disszonancia egyik fő forrását. Az elbeszélés a szöveg stratégiai pontjain abban az esetben csúszik át egy másik fokalizációs pontba, amikor az elbeszélőt egy traumatikusnak minősülő behatás éri. Ideiglenesen felfüggeszti alávetettségét és tárgyi pozícióját, éppen azért, hogy az aktuális fenyegetettség érzetéért felelős szereplő perspektíváját tegye a magáévá. Ezért válik képessé a *Sorstalanság* elbeszélője olyan eseményekről közvetíteni, amelyekről más elbeszélők hallgatnak.²²

A disszonanciák második köre: az elbeszélői perspektíva ideje

Mieke Bal szerint „általában a megöregedett »én« mutatja be kívülről annak a fabulának a látásmódját, amelyben valaha cselekvőként vett részt.”²³ Bal ezen megállapítása szintén érvként szolgál az én-elbeszélések esetén a szereplő és elbeszélő különválasztására, hiszen az elbeszélés nem akkor történik, amikor egy esemény bekövetkezik. Ez azt jelenti, hogy „általában” az én-elbeszélők tapasztalataik közvetítése során egy olyan időbeli pontból narrálnak, ami az elbeszélte események után helyezhető el időben. A narratíva ott ér véget, ahol az elbeszélte események és a narrálás kezdete találkozik, vagyis amikor történetmondás jelenébe érünk. A szereplő és az elbeszélő azért sem lehet ugyanaz, mert ezek alapján tételeződik a *fiatal alteregó* és a *megöregedett én* különbsége.

Gérard Genette hívja fel a figyelmet a nyelv működésmódjának azon sajátosságára, hogy lehetséges elmondani egy történetet úgy, hogy közben nem definiáljuk a helyet, ahol az események történnek, valamint a hely esetleges távolsága vagy közelsége szintén elhallgatható ahhoz a helyhez képest, ahonnan ez elbeszélés hangzik; de lehetetlen, hogy a történetet a narrációs

²¹ Jörn Rüsen: *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban*. (Itt elnémul a történelem értelméről szóló beszéd) [ford. Karádi Éva]. *Magyar Lettre Internationale LIV*(2004). 3. szám [online: <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre54/rusen.htm>]

²² Például a már említett *A nagy utazás* elbeszélője, aki három jól elkülöníthető idősíkot mozgat egyszerre: (1.) a deportáció előtti partizánakciók és a börtönben töltött idő síkja, (2.) a vonatút és (3.) a koncentrációs táborból történő szabadulás utáni események. Az elbeszélés nem lineárisan mutatja be az eseményeket, hanem a három idősíki egy-egy jelenete mentén épül fel a narratíva. A proustiánus elbeszélési technikát idéző elbeszélési technika érintetlenül hagyja a koncentrációs táborban megélt konkrét élményeket – ezekre csupán utalás történik, bármelyik idősíkról legyen is szó.

²³ Mieke Bal: *Fokalizáció*.

aktus viszonylatában ne helyezzük el időben, hiszen valamit csak jelen, múlt vagy jövő időben lehetséges elmondani.²⁴ „Szükséges tehát, hogy, pusztán az időbeli elhelyez(ked)és [temporal position] szempontjából, elkülönítsük az elbeszélés négy típusát: *utólagos* (a múltidejű elbeszélés klasszikus pozíciója, kétségkívül messze ez a leggyakoribb), *előzetes* (jövendő, általában jövőidejű elbeszélés, korántsem kizárva annak lehetőséget, hogy ez a jelenben kapcsolódjon össze [conjugated in the present], akár csak Jocabel álma a *Moyse sauvé*-ban), *egyidejű* (jelenidejű elbeszélés, a történéssel egykorú), *közbeiktatott* (történések közötti).”²⁵

Gyuri mint elbeszélő a regény 9 fejezetéből a hatodikig naplószerű pontossággal közvetíti egy-egy rövidebb periódus, általában egy-két nap eseményeit. A 6. fejezet után az idő természete megváltozik, az elbeszélő felhívja rá a figyelmet, hogy a munkatáborban a rablét ideje olyan monoton idő, ami egybemossa az emlékeket. Egy korábbi olvasmányra hivatkozva elmondja, hogy:

[...] a rab, ennek a könyvnek az írója, állítása szerint jobban emlékezett a fogsága első, tehát a tőle már távolabbi, mint a későbbi, vagyis az írás idején már elvégre közelebb eső napjaira. Ezt akkor eléggé kétségesnek, némiképp amolyan tódításnak is tartottam egy kissé. Hanem hát, azt hiszem, mégiscsak az igazat írhatta: az első napra emlékszem ugyanis magam is a legpontosabban, csakugyan, ha meggondolom, pontosabban, mint a rákövetkezőkre. (128.)

A későbbi, 5. utáni fejezetek már hosszabb időintervallumot fednek le, de ugyanúgy lineáris kronológiában következnek egymás után az epizódok, melyek között már nagyobb az időbeli távolság. Gyuri a munkatáborban kb. egy évet tölt, a regény 5. fejezete a második internált nap leírásával zárul. Vagyis az első öt fejezet egy kb. két hónapos periódus pár kiválasztott napját meséli el. A 6-7-8. fejezetek a rabság évét írják le, az utolsó 9. pedig javarészt a hazatérés napjáról számol be.

A dolgozat elején már felhívtuk az elbeszélő azon törekvéseire a figyelmet, hogy mindig a lehető legközelebb próbál állni az elbeszélte eseményekhez. Ezért egy kvázi-egyidejű elbeszélés látszatát kapjuk. Például, amikor a vonatút után leszállítják az internálás előtt állókat, az elbeszélő az észlelés sorrendjében közli megfigyeléseit, ennek következtében hibás megfigyelések is helyet kapnak az elbeszélésben:

De sokuk kezében láttam még ezenfölül botot is, amolyan kampós, rendes sétatálcát, s ez meglepett kissé, hisz végtére mind hibátlan járású, láthatóan java erőben levő férfiak voltak. Hanem aztán jobban, közelebről is szemügyre vehettem ezt a tárgyat. Arra lettem ugyanis figyelmes, hogy egyikük, előttem s nékem félig háttal, egyszerre vízszintesen a csípője mögé vitte, s ott a két végénél fogva, unottnak tetsző mozdulattal hajlítgatni kezdte. A sorral együtt mind közelebb értem hozzá. S akkor láttam csak, hogy nem fából van, hanem bőrből, s nem bot, hanem korbács. (107.)

²⁴ Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay on Method*. Ithaca – New York 1983. 215.

²⁵ “It is therefore necessary, merely from the point of view of temporal position, to differentiate four types of narrating: *subsequent* (the classical position of the past-tense narrative, undoubtedly far and away the most frequent); *prior* (predictive narrative, generally in the future tense, but not prohibited from being conjugated in the present, like Jocabel’s dream in *Moyse sauvé*); *simultaneous* (narrative in the present contemporaneous with the action); and *interpolated* (between the moments of the action).” Gérard Genette: *i. m.* 217.

Az elbeszélés ideje talán itt közelít legjobban az egyidejű elbeszéléshez, de erről mégsem beszélhetünk, hiszen nem jelen időben van elmondva. Ha a Genette által meghatározott kategória felől szeretnénk meghatározni a regény elbeszélésének temporális jellegét, azt kell mondanunk, hogy *Sorstalanság* elbeszélése minden törekvése ellenére mégis csak utólagos, egy olyan megkötéssel, ami ez elbeszélés idejében is disszonanciát eredményez. Csak az utólagos elbeszélés felől kapnak értelmet az elbeszélő azon kijelentései, amelyek előrevetítik, hogy jobban fog emlékezni rabsága első napjaira, mint az időben hozzá közelebb álló későbbi napokra. Más esetben is elszólja magát az elbeszélő, és a linearizált elbeszélésbe bele-bele szakadnak a tapasztalatokon már túl levő megöregedett én megjegyzései:

„– Nein –, gondolom, még mindig, még most is csak hiúságból megint, bizonyára.” (243.)

Hazudik, amikor arról kérdezik, hogy van-e hasmenése: akkor mondja, de *most* is úgy gondolja.

Ennek értelmében a *Sorstalanság* esetében utólagos elbeszélésről beszélhetünk. Azonban a megöregedett én tudásanyaga szándékosan visszaszorított, és helyét szinte mindig átadja a fiatal alteregó vélekedéseinek. A dolgozat elején említett filmes példát (a kamera: az elbeszélő, a szereplő: a színész; a *Sorstalanság* elbeszélője időben olyan közel próbál lenni az eseményekhez, mint amilyen közel van a *Saul fia* kamerája Saulhoz) azzal módosítjuk, hogy meghatározzuk az elbeszélő helyét: valójában a *Sorstalanság* kamerája nagyon messze van az elbeszélő eseményektől, de olyan mértékben közelít/zoomol az elbeszélőni kívánt múltra, hogy azt immár közelinek érezzük. A regény olvasása közben így egy olyan kvázi-jelenidőbe csöppenünk, ami ritkán tekint vissza vagy előre. Ennek következtében az elbeszélő azon vélekedései tárulnak fel, melyek a megtapasztalás pillanatában következtek be, és nem azok, melyek az utólagos értelemadás következtében kerültek a felszínre.

Összefoglalás helyett:

„*Ma nem mentem iskolába.*” vs. „*Ma halt meg anyám.*”

A *Sorstalanság* elbeszélői perspektívájának disszonáns elemeit az elbeszélés amorális nézőpontjában és a kvázi-jelenné módosított utólagos elbeszélésben jelöltük meg. Ha az elbeszélés további jegyeit vetnénk össze Albert Camus *Közöny*²⁶ című regényével, ennek kezdőmondatával, elbeszélési technikájával, és én-elbeszélőjével *Meursault*-val, akkor a *Sorstalanságra* az abszurd irodalmi és filozófiai irányzatában találunk rá. A két regény összehasonlító olvasata mindenképpen hasznos vállalkozásnak bizonyulna, azonban az erőfeszítésre sarkalló pesszimizmus és a kertészi abszurd között minden bizonnyal eltolódásokat találunk – ahogy Becket és Ionesco egymáshoz viszonyítva, és Camus-höz képest is más-más abszurd-értelmezéseket használnak. Ami közös *Meursault*-ban és Kövesben, hogy saját maguk elidegenült változatait nem engedik visszaintegrálni a morálba.

Gyuri a munkatáborból hazatérve azzal szembesül, hogy az emberek Auschwitzot és őt magát félreértelmezik: áldozatként tekintenek rá és pokolként írják le a helyet. Az elbeszélő ez idáig minden esetben képes volt azonosulni mások vélekedéseivel és nézőpontjával, de az újságíróval való beszélgetése közben – aki tulajdonképpen szájába adja a pontatlan szavakat

²⁶ Albert Camus: *Közöny*. [Fordította: Gyergyai Albert]. Bp. 2011. 7–99.

– valami megváltozik. Ahhoz, hogy a változás mibenlétét felkutassuk, vissza kell térnünk a narratív identitás elméletéhez.

Egy egységes történet keretei között elbeszélte történetet nevezünk élettörténetnek. „Az élettörténet fogalmának kétértelműsége folytán azonban olyan nehézség támad, amely megosztja az elmélet híveit. A kérdés így vetődik fel: vajon tekinthetjük-e életünk elbeszélte történetét önazonosságunk hordozójának, vagy pedig ennek hátterében mégiscsak fel kell tételeznünk a megélt életvalóság időegészét mint sorsot.”²⁷ Tehát: *Stories are not lived but told. vs. Stories are lived before they are told.*²⁸ Tengelyi bizonyos értelemben meghaladja a narratív identitás elméletét – mintegy a fenti problémára is válaszul –, szétválasztja a megélt életvalóságot és az elbeszélte történetet. Ricoeur-re hivatkozik, amikor kijelenti, hogy „élettörténetünk megelőző elbeszélések újabb és újabb helyesbítése révén alakul ki.”²⁹ Ezek olyan válsághelyzetek, amikor az előzőleg pontosnak és hitelesnek vélt történetek helyesbítésére kényszerülünk.³⁰ Mindezek arra engednek következtetni Tengelyit, hogy élettörténetünknek még értelmét tekintve is csupán társszerzői vagyunk. „Itt ugyanis az az értelem, amelyet életünkről szóló elbeszéléseinkben tetteink és a velünk megélt történeteknek tulajdonítunk, egyszer csak elmerül, anélkül, hogy hatalmunkban állna életünk eseményeit szabadon kiesztelt történetek révén más értelemmel fölruházni. Ha valamiféle más értelem felmerül, az nem a mi kezdeményezésünkre történik. Tevékenységünk itt nem terjed túl azon, hogy fölfedezzük a magától képződő új értelmet.”³¹ Különbség tételeződik az értelemadás és értelemképződés között. Az értelemadás esetén a „sors fogalma arra az elképzelésre épül, hogy az élettörténet mint az önazonosság hordozója zárt egész.”³² Ez azt jelenti, hogy végeredményben bármi történik velünk, a sors hívószava által magyarázatra talál. Az értelemképződéshez már a sorseseemény fogalma kapcsolódik. A sorseseeményen „olyan magától meginduló, uralhatatlan módon lejátszódó, föld alatti értelemképződést érthetünk, amely az élettörténetben új kezdetet teremt. Hozzátehetjük: élettörténetünkben új kezdetet ez az értelemképződés azáltal teremt, hogy megrendíti az önazonosságunk hordozójaként szerepre jutott értelemrögzítéseket, s ezáltal önhasadást idéz elő, egyszersmind azonban máris új értelmet tesz megragadhatóvá, s ezzel lehetőséget teremt az önazonosság újlagos rögzítésére.”³³ Amíg az értelemadás egy (élet)történetet tételez, ami ugyan mindig beépíti magába az új eseményeket, de új értelemmel nem szolgál, addig az értelemképződés az élettörténet eseményein keresztül új lehetséges értelmet nyit meg.

Amint azt korábban bizonyítani igyekeztünk, Gyuri nem rendelkezett olyan saját élettörténettel, amely őt valódi identitással ruházta volna fel. „Tárgyból alannyá válni lázadást jelent, még ha a lázadás szemtanúi csak a közvetlen közelünkben élő Steiner bácsi és Fleischmann házaspár; alannyá válni kilépés a valóságot fenntartó közmegegyezésből; az alany mind az áldozat, mind a hóhér szerepét visszautasítja.”³⁴ Gyuri nem fogadja el az újságíró nyelvhasz-

²⁷ Tengelyi László: *i.m.* 18.

²⁸ *Uo.* 19.

²⁹ *Uo.* 26.

³⁰ *Uo.* 26–27.

³¹ *Uo.* 29.

³² *Uo.* 43.

³³ *Uo.* 200.

³⁴ Selyem Zsuzsa: *Tárgynak lenni, alannak lenni. A személyesség tépje Kertész Imrénél = Uő: Fiktív állatok. A rezisztencia irodalmi formáiról.* Kolozsvár 2014. 251.

nálatát, ami a holokausztot a *pokol* már kész kulturális narratívájába illeszti, és rögtön utána visszautasítja a két öreg felejtésre buzdító tanácsát. Lázadása során az élettörténetébe kódolt narratív identitás alapjait fekteti le:

– De hát mit tehattunk volna?! – kérdezte félig-meddig haragvó, félig-meddig panaszos arccal. Mondtam neki: semmit, természetesen; vagy – tettem hozzá – bármit, ami éppoly esztelenség lett volna, mint az, hogy semmit sem tettünk, megint, és mindig csak természetesen. – De nem erről van szó – próbáltam folytatni, magyarázni nekik. – Miről hát tulajdonképpen? – kérdezték, ők is már-már türelmüket veszítve, s azt feleltem, éreztem, magam is egyre mérgesebben: – A lépésekről. – Mindenki lépett, amíg csak léphetett: én is megtettem a magam lépéseit, és nem csupán a birkenauai sorban, hanem már itthon. Léptem apámmal, és léptem anyámmal, léptem Annamáriával, és léptem – s mindkőzt tán a legnehezebbet – a nagyobbik nővérel. Most már meg tudnám mondani néki, mit jelent az, hogy »zsidó«: semmit, nekem s eredetileg legalább semmit, míg csak el nem kezdődnek a lépések. Semmi sem igaz, nincs más vér és nincs egyéb, csak... akadtam el, de jutott hirtelen az újságíró szava az eszembe: csak adott helyzetek vannak és bennük levő újabb adottságok. Én is végigéltem egy adott sorsot. Nem az én sorsom volt, de én éltem végig – és sehogy se értettem, hogy is nem fér fejükbe: most már valamit kezdenem kell vele, valahová oda-, valamihez hozzá kell illesztenem, most már elvégre nem érhetem be annyival, hogy tévedés volt, vakeset, afféle kisiklás, vagy hogy meg sem történt, netalántán. (328–329.)

A Tengelyi terminusával sorseseménynek nevezett értelemképződés során Gyuri éppen a sors fogalmát építi le. Akárcsak *Meursault*, a felelősségvállalás felől határozza meg magát: immár kétségbe vonja addigi asszisztálását a folyamathoz, ami a holokausztot olyan olajozottan működő gépezetté tette. Ha Gyuri a korábban idézett meg-nem-értés-helyzetek bármelyikében képes lett volna az azonosulásra, a kívülről érkező értelemadás elfogadására vagy az empátiára, tehát a megértés bármilyen formájára, annak az a hozadéka lett volna, hogy identitása korábban fixálódik, és így képessé válhatott volna az önmeghatározásra, de az így meghatározott értelemadás egy olyan morálban gyökerezett volna, mely a saját életére tör. Éppen Gyuri megöregedett énje utasítja vissza a kegyelmet – „*I would prefer not to.*” –, ami meggátolja azt, hogy történetét, őt magát, alanyiságát kizsákmányolják.

Identity, Trauma, Time – The Narrative Perspective in Imre Kertész's *Fatelessness*

Keywords: Holocaust, focalisation, narrative identity, trauma, forms of time in the novel

Imre Kertész's *Fatelessness* is not primarily exciting because of innovations in form-structure, in its poetics or genre configuration, like other works in the history of the 20th century novel. It is the narrative technique that brings something radically new to the literary narrative - it is through the narrative technique that he is able to convey even what might be considered as a traumatic event. The knowledge of the aged self is deliberately repressed, and its place is almost always taken by the opinions of the young alter-ego. At strategic points in the text, the narrative slips into another focalisation point: it temporarily suspends its subordination and its object position precisely by adopting the perspective of the actor responsible for the sense of actual threat. When Gyuri abandons these strategies and takes responsibility, he acquires a narrative identity.

Bán Imola

„*Ha törpékről van szó, én nem ismerek tréfát.*”
Anekdotikusság és metafikció Cserna-Szabó
András: *Az abbé a fejével játszik* című regényében

Bevezetés

„A regény szelleme a sokféleség szelleme. Nincs regény, mely azt ne mondaná olvasójának: »Bonyolultabbak a dolgok, mint hiszed.« Ez a regény örök igazsága...»¹ Milan Kundera mondatai juthatnak eszünkben Cserna-Szabó András harmadik regényét olvasva, ugyanis *Az abbé a fejével játszik*² című műve mind szerkezeti, mind tartalmi szempontból kihívás elé állítja a befogadót. Olyan regényről van szó, amely felrúgja a klasszikus nagyepikai műfaj szabályait, merész és újszerű írói próbálkozásnak tekinthető.

Az abbé története nélkülöz bármiféle linearitást, hiányzik belőle a hagyományos értelemben vett cselekményszál. Nincs logikusan felépített, időben és térben kibontakozó eseménysorozat, időrendiség vagy fejlődés. Széttartó, lazán kapcsolódó történetek sokaságát olvashatjuk, a töredékesség a mű legfontosabb jellemzője. Több mint egy egyszerű novellaciklus, sokkal inkább széttördelt regény, melyben visszatérő szereplőkkel és helyszínekkel találkozhatunk. A rend látszólagos hiánya, a csapongó forma és a szereplők kaotikussága azonban megtévesztő lehet. A karneváli hangulat ellenére jól kidolgozott íve van ezeknek a történeteknek, illetve jól átgondolt struktúrárt fedezhetünk fel, ha egymáshoz illesztjük a történet „cserépdarabkáit”.

Ahogy a szerző előző regényeiben is láthattuk, a szöveg rétegzettsége, hibrid jellege ezúttal is meghatározó: a görög mitológiától a populáris kultúráig számtalan szereplővel, jelölletlen idézettel, zsánerrel találkozhatunk. Minden inspirációforrást képez, s ez a sokféleség különféle hatást vált ki az olvasóból. A regény egyszerre groteszk, durva és szókimondó, miközben végig játékos marad, s az ironikus, szatirikus látásmód jellemzi. Cserna-Szabó András műveiben megszokott módon a komikum és a tragikum elválaszthatatlan egymástól. Ő maga is ebben látja a művészet lényegét: „minden nagy művészet kötél tánc, pengeélen haladás, egyik oldalon sem szabad leesni”.³ Művészetfilozófiáját, *ars poeticáját* több fejezetben is kifejezésre juttatja, hiszen metafikatív regényről van szó, tudatosan átgondolt szerzői játékról.

Bán Imola (1985) – doktorandusz, Hungarológiai Doktori Iskola, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, imoladsz@yahoo.com

¹ Milan Kundera: *A regény művészete*. Európa Könyvkiadó, Bp. 2018. 29.

² Cserna-Szabó András: *Az abbé a fejével játszik*. Magvető Könyvkiadó, Bp. 2018.

³ Forgách Kinga: *Teljesen természetes, hogy valaki egyszerre hős és gyáva, forradalmár és besúgó*. Könyves Magazin. 2018/4 https://konyvesmagazin.hu/nagy/cserna-szabo_andras_teljesen_termeszetes_hogy_valaki_egyszerre_hos_es_gyava_forradalmar_es_besugo.html (Letöltve: 2022. 04. 20.)

Mindezek mellett a mű sajátos prózatechnikáját, a 2015-ben megjelent *Sömme*-hez hasonlóan, a szóbeliség is meghatározza. Eredeti módon alkalmazza az anekdota műfaját, illetve az anekdotikus elbeszélésmódot, annak érdekében, hogy ismét egy véres legendát elevenítsen fel. Jelen tanulmány elsősorban arra kíván rámutatni, hogy az anekdota klasszikus formája miként érvényesülhet újszerű módon egy kortárs regényben, illetve hogyan telítődhet új tartalommal ez a műfaj. Ugyanakkor a szerkezetben megmutatkozó anekdotikusság is interpretáció tárgyát képviseli, amely szoros összefüggésben van a metafiktív regény önreflexív struktúrájával.

Anekdota és anekdotikusság

A regény struktúráját tekintve megállapíthatjuk, hogy nagyszerűen rehabilitálja az anekdota műfaját, és újszerű módon alkalmazza az anekdotikus elbeszélésmódot. Cserna-Szabó András műve valóban „roppant játék” és a „könnyedség hegyfoka”,⁴ amely jól szemlélteti, hogy a kortárs magyar irodalom számára is termékeny műfaj lehet az anekdota. Az utóbbi években számos tanulmány igyekszik azt megerősíteni, hogy még mindig élő és hatékony narratív formáról van szó.⁵

Ezen a területen a legfrissebb és egyben a legigényesebb munkának tekinthetjük Gintli Tibor *Perújrafelvétel*⁶ című munkáját, mely az anekdotikussággal szemben megfogalmazott irodalmi előítélet megkérdőjelezésére és a lenézett műfaj újraélesztésére törekszik. Kötete lényegretörően jelzi, hogy a műfajhoz számos előítélet kapcsolódik, így például a felszínesség, a kedélyesség, a zsánerképszerű alakok.⁷ Azonban fontos látnunk, hogy nem atemporális formáról van szó, hiszen mint minden műfajnak, ennek is története van, illetve különféle alakváltozatai. Virágkora jöllehet Mikszáth korára tehető, azonban a modernségben is megjelenik, illetve meghatározó forma a posztmodern és a metamodern irodalomban is. Olyan műfajról és ehhez kapcsolódó sajátos narrációról beszélhetünk, amely képes a megújulásra, a funkcióváltásra.⁸

Hász-Fehér Katalin az anekdotához fűződően a definiálhatatlanság mítoszát⁹ emeli ki, ugyanis egyszerűsége ellenére az anekdota nehezen megragadható forma, illetve sajátos határterület képez. Egyszerre tartozik az orális és az írott kultúrához, mindkét terület sajátosságai kimutathatóak benne. Eredete, akárcsak a mondáké vagy a mítoszoké homályos, kinyomozhatatlan. Annyi bizonyos, hogy már az ókorban is létezett,¹⁰ a mulatságos, rövid történet szerzője többnyire ismeretlen. Ebben a jelentésben „a 17. századi memoáriródalomban tűnik föl, majd ennek nyomán a 18. században Németországban”.¹¹ A meséhez hasonlóan vándorműfaj, amelynek egyetemes vonatkozása van. A szó jelentése »kiadatlan« (gör. *anekdoton*, lat. *ineditum*),¹² mivel

⁴ Milan Kundera: *i. m.* 25.

⁵ Elsősorban Gintli Tibor tanulmányait emelhetjük ki, illetve jelentős még Hász-Fehér Katalin és Tarjányi Eszter összefoglaló munkája.

⁶ Gintli Tibor: *Perújrafelvétel. Anekdotikus elbeszélésmód és modernség a 20. század első felének magyar prózájában*. Kalligram, Bp. 2021.

⁷ Gintli Tibor: *i. m.* 9.

⁸ *Uo.* 10.

⁹ Hász-Fehér Katalin: *Az anekdota anekdotikus működése Mikszáth prózájában*. = *Híd* (2005) 01. 12, 67–80.

¹⁰ Darab Ágnes: *Az antik anekdota ügye*. *Literatura* XLII(2016) 1–2. szám. 4.

¹¹ *Uo.*

¹² *Uo.*

a nyilvánosság számára még ismeretlen, meg nem jelent tartalmú iratra utal. Népszerűsége azonban kikényszerítette és idővel divatba hozta kiadását. Számos anekdotagyűjtemény keletkezett a 18–19. században,¹³ rendkívül népszerű műfaj volt az irodalomban és a népköltészetben egyaránt.

Történeti ismereteket közvetít, cselekménye általában ismert történelmi személyiség köré szerveződik. A tartalomra, a megesett dolog mozzanataira irányítja az olvasó figyelmét. A történetírás számára azonban referenciálisan megbízhatatlan forrás, kisszerűsége, elfogultsága, fikciós – a novellára és a drámai szerkesztésre jellemző – sajátosságai miatt. Mindezek mellett előadásmódja pletykaszerű, valamely keresetlenül és közvetlenül elbeszélte esemény tükrében személyek, korok vagy szellemi áramlatok jellemző képét szemlélteti. A vicchez hasonlóan csattanóságra törekszik, szűkre mért, világos szerkezet jellemzi. Könnyen érthető, minden fölöslegesen mellőz, a bonyolultság és bármilyen kommentár lerontja hatását. Az anekdota ellentmondásossága tehát abból is fakad, hogy jól megformált, mégis informális, egyszerre zárt és szerkeszthető, átírható, nyitott struktúra.¹⁴

Az anekdotázásának oka lehet a különösség iránti érdeklődés, hogy minél szokatlanabb, különcebb figurákat mutasson fel a szöveg, illetve a képekben való gondolkodás. Az elbeszélő tablószerű helyzeteket fest, a legjellemzőbb vonásokat hangsúlyozza ki. Az anekdota szervesen beleépül a regény szerkezetébe, jelentésképzés szintjén a mellérendelés retorikai alakzata, a nézőpont folyamatos mozgásban tartásának és a cselekmény kifejtését elősegítő narratív eszköznek tekinthetjük. Ez a fajta szerkesztésmód általában fragmentált regénystruktúrát eredményez, a rövid történetek egy szálla fűzése töredezetté teheti a szerkezetet. Létezik azonban olyan fajta anekdotizmus is, amely felszámolja a történetet és a történetelvűséget,¹⁵ és sokkal inkább az előadásmódra irányítja a figyelmet. Az élőbeszéd illúzióját próbálja megteremteni, „olyan írás, amely beszédnek akar látszani”.¹⁶ Mindemellert az esztétikai illúzió megteremtéséért is felelős, mivel közvetlen kapcsolatot teremt az olvasó és a bemutatott mikrokozmosz között, a realista ábrázolás egyik legfontosabb forrását képezi. Az orális nyelvhasználat, a familiáris beszédhelyzet, a személyesség és a digressziókkal tarkított előadásmód módszer és cél arra, hogy az elbeszélő valószerűvé tegye az általa teremtett világot. Az anekdota életre hívja a valóságot, segít közelebb hozni a bemutatott világot.

Tarjányi Eszter összefoglaló tanulmánya rámutat arra, hogy a magyar anekdota jelentősen különbözik az európai változattól, ugyanis sokkal összetettebb, árnyaltabb.¹⁷ Ezt nagyon jól igazolja az adoma-anekdota kettőssége,¹⁸ az irodalmi hagyományban betöltött fontos szerepe,

¹³ Kónyi János volt az első, aki 1782-ben idegen minták nyomán megszerkesztette anekdotagyűjteményét, a *Democritust*. Ezt követte 1789-ben Andrád Sámuel kétkötetes anekdotatára, majd a 19. században Jókai Mór gyűjtőtevékenysége és Vas Gereben kötetei meghatározóak. A századforduló legnépszerűbb gyűjteménye Tóth Béla *Anekdotakincse*, melyet az 1980-as évekig többször is újra kiadtak.

¹⁴ Tarjányi Eszter: *Az egyszerű forma bonyolultsága. Az anekdota mint ellentörténelem és Tóth Béla Anekdotakincse*. Literatura XXXVI(2010) 1. szám. 15. http://real-j.mtak.hu/1459/1/LITERATURA_2010.pdf (Letöltve: 2019. 06. 17.)

¹⁵ Gintli Tibor: *Esterházy Péter Estije mint Kosztolányi-értelmezés*. Új Forrás 2017/július 70–79. (74.) http://epa.oszk.hu/00000/00016/00224/pdf/EPA00016_uj_forras_2017_07_070-079.pdf (Letöltve: 2019. 07. 04.)

¹⁶ Gintli Tibor: *A Harmonia caelestis az anekdotikus elbeszélői hagyomány kontextusában*. Irodalomtörténet XLIX(2018) 1. szám. 62. http://epa.oszk.hu/02500/02518/00359/pdf/EPA02518_irodalomtorten_2018-1_057-067.pdf (Letöltve: 2019. 06. 17.)

¹⁷ Tarjányi Eszter: *i. m.* 16.

¹⁸ Az adoma szavunk az anekdota kifejezés magyarítása, Erdélyi János találmánya (1851). Jelentésük elkülönült egymástól, mivel az anekdota egyre inkább konkrét személyhez kapcsolódott, míg az adoma típusokat ábrázolt. Jókai

de ideológiai, társadalmi mondanivalója is. Erőteljesen kötődik a nemzeti érzethez, a kulturális emlékezetre épít. Befogadójától elvárja, hogy pontosan ismerje a nemzeti történelmet, és előírja kivel kell szimpatizálni, mivel értelmezői eljárásokat rejt önmagában: „A magyar anekdota (...) nem engedi kívülről nézni a dolgot (...) az olvasót behúzza a történet értékrendjének igenlésébe (...) a nemzeti 'sensus communis'-ra támaszkodásával azonosulásra kényszeríti befogadóját. Egyetértésre, kollektivitásra készlet”.¹⁹ Míg Nyugat-Európában a 19. század első felére leáldozott népszerűsége, virágkora nálunk ekkor vette igazán kezdetét. Jókai regényeiben és novellásköteteiben a humor meleg színeivel örökítette meg a magyar élet sztereotip alakjait. Állítása szerint az anekdotának nemzetkarakterológiai funkciója van. A magyar néplelek alapvető megnyilvánulásának tartotta, a nemzeti önreflexió műfajának. Ezt akadémiai székfoglaló értekezésében emelte ki: „Semmi népleírás oly jól nem rajzolja meg egy nemzet életét, jellemét, uralkodó eszméit, mint ahogy képes az önmagát rajzolni – adomáiban...”.²⁰ Külföldön nem vált a nemzeti irodalom és az irodalomtudományos beszédmód meghatározó részévé, a magyar irodalomban viszont jelentős szerepe van.

A 20. században az anekdota negatív megítélése elsősorban a nyugatosokhoz kapcsolódik. Ady Endre bírálata nyomán kanonizálódott és nyert ideológiai színezetet, mely szerint az anekdota a szellemi igénytelenség és a problémátlanúság formája. Ő teljes mértékben elutasította az anekdota szinekdochéjellegét, nemzetkarakterológiai funkcióját: „Magyarország kicsi litteratúrájának védőszentje: szent Anekdota. Nyugaton az íróművészet nagy harcok árán legyűrte az anekdotát. Nemcsak a történelmi, mely az ultramontán Magyarországon javában virít. De a szociális anekdotát is. Igazi írótól az egész Életet követelik itt. Nem csupán a mulatságos morzsákat. (...) A feudális Magyarországhoz egyébként illik ez az anekdotairódalom”.²¹ A rész nem állhat az egész helyett, véleménye szerint az anekdota komoly társadalmi problémákra nem tud rávilágítani, világképe egyszerű, felszínes, olcsó kedélyesség jellemzi, zsíros, derűs, amivel a modernizálódó magyar irodalomnak szakítania kell.

Már Adyt megelőzően is megfogalmazódott az anekdota egyértelmű kritikája, hiszen Ambrus Zoltán Mikszáth regényének recenziójában elsősorban a könnyed témát, a komolyság és a lélektani mélység hiányát kifogásolja.²² Ennek nyomán az anekdotát leginkább naív történetként nyugtázza a modern magyar irodalomkritika, alkalmatlannak minősítve az összetett alakok megteremtésére. A példázatosság, a kérdéskülönbség vagy a felületes nemzeti önértelmezés gondolata szintén hozzátapadt a műfajhoz. A modernség korában a *Nyugat* poétikája egyértelműen elutasította az anekdotikusságot.

Gintli Tibor rámutatott arra,²³ hogy anekdotikusság és modernség nem zárják ki egymást, elképzelhető az együttélés, és ez a narratív forma a századfordulót követően is tovább élt, a

még szinonimaként használja a két kifejezést, Tóth Béla gyűjteményében már megkülönbözteti a kettőt. Noha megtaláljuk a fogalmak egyértelmű szétválasztását, a hazai szóhasználat mégis felváltva, szinonimaszerűen említi. Ennek elsődleges oka az lehet, hogy a nemzetközi terminológia csak az anekdota kifejezést használja (historical anecdote), illetve egyedül csak a magyar nyelv képes elkülöníteni a kettőt.

¹⁹ Tarjányi Eszter: *i. m.* 28.

²⁰ Jókai Mór: *A magyar néphumorról.* = Uő: *Életemből.* Bp. 1898. 1. kötet, 321.

²¹ Ady Endre: *Egy kis irodalom (Párizsi levél).* Budapesti Napló 1906. aug. 24. = *Ady Endre összes prózai műve.* 8. kötet. Akadémiai Kiadó, Bp. 1999. <http://mek.oszk.hu/00500/00583/html/> (Letöltve: 2019. 06. 21.)

²² „A komolyság, a mélység nem igen populáris dolgok. A népnek nem kellene a tragédiák; a népnek anekdota kell.” – Ambrus Zoltán: *Szent Péter, az esernyője és még valami.* A Hét 1895/6. szám. 821–822.

²³ Gintli Tibor: *i. m.* 58.

modern narratív eljárások alapját képezte. Ennek klasszikus példája lehet Kosztolányi Dezső *Esti Kornélja* vagy Cholnoky Viktor *Trivulzió*-történetei, melyek azt szemléltetik, hogy az élőbeszédyszerű előadásmód kollektív sajátosságokat felmutató mikszáthi változata a tárca csevegő szellemességével fonódik össze, illetve az anekdotikusság nem jelenti a lélekábrázolás szükségszerű hiányát. Krúdy műveiben is megjelenik az anekdota, ahol a műfaj elsősorban az önreflexivitás eszközének minősül (*Boldogult úrfikoromban*), anekdotizmusa abszurdizáló, groteszk és szatirikus (*Etel király kincse, Valakit elvisz az ördög*).²⁴ A móríci anekdota (*Úri muri, Kivilágos kivirradtig*) egyéni és társadalmi jellemzőként funkcionál, általában ironikus és a szerző kritikáját fogalmazza meg, a jellemzés, az objektivitás és az ironizálás eszköze.²⁵ A posztmodernben népszerűvé vált anekdota legmarkánsabban Esterházy Péter prózájában jelentkezik (pl. *Termelési-regény, Kis Magyar Pornográfia, Harmonia caelestis, Esti*). Tarjányi Eszter szerint az anekdota fokozatos rehabilitációját leginkább az 1980-as évektől figyelhetjük meg, ugyanis a posztmodern irodalom elsősorban montázszerűsége és metaforikussága miatt fedezi fel újra az anekdotikus szerkesztésmódot.²⁶ Alexa Károly²⁷ és Bodnár György²⁸ munkái nyíltan felvállalják az apologetikus szándékot, az anekdotikusság újraértelmezését szorgalmazzák.

A műfaj jelentősége számottevő, ezt igazolja az is, hogy a tudományos beszédmód, noha lenézően tekint rá, de többször is megkísérelte kategorizálni, precízebben osztályozni. Így például Alexa Károly²⁹ elhatárolta az anekdota populáris és művészi formáját tekintettel a szóbeli vagy írásbeli kommunikációs helyzetre, míg Hajdu Péter³⁰ szellemét és formáját különítette el. Hász-Fehér Katalin narratológiai szempontú vizsgálódása alapján a cselekményes és a kommentár-anekdotát határozza meg.³¹ Az első típusba olyan anekdoták tartoznak, melyek szereplőivel vagy szereplői által történtek meg a bemutatott események, a poén s az anekdota eredete, szerzősége is nekik tulajdonítható. A második típusba sorolt anekdota elbeszélője megfigyel, magyarázza az eseményeket, a csattanó általában a statikus látvány kommentálásából ered.

Tarjányi Eszter szintén kétfajtát körvonalaz, a faktuális és a fikcionális anekdotát.³² A megkülönböztetés ebben az esetben is az orális vagy írásbeli hagyományozódás, illetve a szerzőség szempontjai alapján történik. Megállapítása szerint a faktuális anekdotának alapvetően történeti jellege van, a szóbeli átörökítés és a neutrális beszédmód jellemzi. A fikcionális anekdotának ezzel szemben nincs konkrét történeti vonatkozása, műalkotásrészét képezi a humoros epizód, melyben az elbeszélői előadásmódnak, leleményességnek nagy jelentősége van. A faktuális könyven fikciós anekdotává alakítható, írói eszközökkel travesztálható. Ma elsősorban a fikcionális változatot rehabilitálják.

²⁴ Fülöp László: *Modernizált anekdotizmus. = Uő: Realizmus és korszerűség. XX. századi magyar regényírók.* Tankönyvkiadó, Bp. 1987. 181–224.

²⁵ Kántor Lajos: *Vallomásos Mórícz Zsigmond.* Ifjúsági Könyvkiadó, Buk. 1968. 138.

²⁶ Tarjányi Eszter: *i. m.* 23–24.

²⁷ Alexa Károly: *Anekdota, magyar anekdota. = Tanulmányok a XIX. század második feléről.* Szerk. Mezei József ELTE BTK XIX. századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék kiadása, Bp. 1983.

²⁸ Bodnár György: *Az anekdotavita és elméleti tanulságai. = Uő: A „mese” lélekvándorlása.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1998. 17–36.

²⁹ Alexa Károly: *i. m.* 9, 16.

³⁰ Hajdu Péter: *Az anekdota fogalmáról. = Szegedy-Maszák Mihály–Hajdu Péter (szerk.): Romantika: világgép, művészet, irodalom.* Osiris, Bp. 2001. 66–81.

³¹ Hász-Fehér Katalin: *i. m.* 71–73.

³² Tarjányi Eszter: *i. m.* 16.

A történelemtudomány nagy érdeklődést mutat az anekdota iránt. Lionel Gossman szerint szimptomának tekinthetjük, egy történelmi korszak szimptomatikus megjelenítésének, mivel annak sajátos atmoszféráját képes közvetíteni.³³ A hitelesség igényével lép fel, azonban nem igazságértéke fontos, hogy valóban megtörtént eseményeket ábrázoljon, hanem sokkal inkább valószínűsége. Átjárhatóvá teszi valóság és fikció határait, a csattanó szempontjából pedig nem lényeges, hogy mi volt a történelmi igazság. Fontos kiemelni, hogy a mikrotörténet és az oral history ugyan nem tekinti megbízható forrásnak, a „nyelvi fordulat” révén azonban felértékelődött az újhistorizmus számára. Ennek értelmében az anekdota figyelmen kívül hagyja a szépirodalmi és nem szépirodalmi szövegek közti hagyományos különbségtételt. Irodalmi és történelmi értelemben vett referencialitása miatt egyszerre olvasható szépirodalmi és történelmi dokumentumként is, „egyszerre fikcióságot feltételezően formált irodalmi, s ugyanakkor nem szépirodalmi módon a történelmi valóra vonatkozó elbeszéléstípus”.³⁴

Gintli Tibor részletesen tanulmányozza az anekdota és az anekdotikus narráció közötti kapcsolatot. A kettő közötti alapvető összefüggés a forma orális jellegéből ered.³⁵ Míg az anekdota egy rövid történet humoros bemutatására koncentrál, az élőbeszéd illúzióját megteremtve, addig az anekdotikus elbeszélés mód „a beszélgetés szituációjára jellemző módon szabad teret enged a kitérők beiktatásának, az elkalandozásnak, tehát a beszédhelyzetből adódó nyelvi magatartás, illetve (el)beszélői modalitás imitációját helyezi előtérbe”.³⁶ A fentiekben már említett tanulmánykötetben az anekdotikus narráció meghatározó tulajdonságait rendszerezi, a legfontosabb jellemzőket pedig kilenc pontban foglalja össze. Ezek a következők: „(1) orális jelleg, az élőbeszéd imitációja; (2) poénra hangolt előadásmód, a komikumot preferáló hangnem; (3) komikus cselekmény és vagy komikus figurák; (4) elbeszélőkedv: az elsődleges és / vagy a másodlagos narrátorok érezhetően élvezik saját elbeszélő tevékenységüket; (5) szórakoztató szándék; (6) ráérős, komótos tempó; (7) az elbeszélte cselekményt megszakító anekdoták és / vagy kitérők; (8) az elbeszélő és az olvasó familiáris viszonya; (9) familiáris viszony az elbeszélő és a szereplő(k), illetve az elbeszélő és a diegetikus világ relációjában”.³⁷

Az anekdota műfaja tehát hatékony, koronként folyamatosan megújuló és átértelmeződő narratív forma, mely lehetővé teszi a szórakoztatás, a poétikai önreflexió és az elmélyült létértelmezés együttes érvényesülését. Az anekdotikus narráció az elbeszélőkedv hagyománya, melynek kétségkívül meghatározó előzménye az élőbeszéd-szerűséget imitáló anekdotikus módor.³⁸ Ennek a sajátos beszédmódnak mindenképpen van létjogosultsága a kortárs irodalomban, ugyanis alkalmas arra, hogy a szöveg nyelvi megalkotottságára irányítsa a figyelmet. Az anekdota és az anekdotikus elbeszélés mód nagyszerűen igazodik a metafiktív regény játékosságához, mindkettő alapvető jellemzője lévén a saját elbeszéltségét, megalkotottságát hangsúlyozó előadásmód. Tehát az oralitás kiindulópontot képez, és ebben keresendő a kulcs, amely lehetővé teszi a forma továbbélését a mai irodalomban.

³³ Lionel Gossman: *Anekdota és történelem. = Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem.* Szerk. Kisantal Tamás. Kijárat Kiadó, Bp. 2009.

³⁴ Tarjányi Eszter: *i. m.* 30.

³⁵ Gintli Tibor: *i. m.* 31.

³⁶ *Uo.*

³⁷ *Uo.*

³⁸ Gintli Tibor: *Anekdota és modernség.* Tiszatáj LXIII(2009) 1. szám. 65.

A „törpe” műfaj, amely fejetlenséghez vezet

„Minden mozgásban van, semmi sem marad változatlan, állítja Hérakleitosz, és a folyó áramlásához hasonlítja a létezőket” (CsSZA 181–182.) – olvassuk *Az abbé a fejével játszik*-ban, s a regény szerkezetét vizsgálva valóban az a benyomásunk, hogy a nagyepikai műfaj változásban, átalakulásban van. A mű tétje kimondatlanul is a műfaj megújítására tett kísérlet, de láthatjuk, hogy egyértelműen az elődökhöz, a hagyományhoz való kapcsolódás is, ugyanis „a regény szelleme a folytonosság szelleme: minden mű válasz a korábbi művekre, minden mű magába foglalja a regény valamennyi korábbi tapasztalatát”.³⁹ A szerző előző regényeiben is olyan népszerű, többnyire populáris irodalomból ismert műfajokat választott (pl. western, krimi, melodráma, vámpírtörténet stb.), amelyek törvényen, vagyis kánonon kívüliek. Jelen esetben az anekdotát mint az intézményesült irodalom megvetett, „törpe” formáját, szubverzív beszédmódját rehabilitálja, amivel már a *Sömmi*-ben is próbálkozott. A Martinovics Ignác⁴⁰ ihlette művével újra az anekdotikus elbeszélőhagyomány vérvonalához kapcsolódik, ahogyan a Rózsa Sándorról írt vámpírregényével is.

Az abbé a fejével játszik rövid történetek gyűjteménye. Címmel ellátott, hosszabb-rövidebb anekdoták sorozatát olvashatjuk, amelyek sajátos regényszerkezetet eredményeznek. Az anekdotikus formából fakadó, jellegzetes élőbeszédszerű előadásmód az elbeszélői tevékenység performanciáját, önreflexivitását hangsúlyozza. Nem számozott, összefüggő fejezetekről van szó, amelyek a szöveg kohézióját, a linearitás biztosítanak, esetleg annak illúzióját teremtenek meg. Mindegyik történet különálló novellaként is megállná a helyét. Az olvasónak az lehet a benyomása, hogy bárhol fellelőzhető, elkezdheti a regényt. Azonban jól érzékelhető, hogy az egyes történetek, noha véletlenszerűen, a szabad asszociáció mentén szerveződnek, mégis kijelölnek egy utat a befogadó számára, amivel novelláskötet esetében nem találkozhatunk. A szerző elmondása szerint⁴¹ művének sajátos szerkezetét Luis Buñuel filmrendező *A szabadság fantomja* (*Le fantôme de la liberté*, 1974) című filmje inspirálta, amely sajátos, hálószerű történetalakításáról, szatirikus ábrázolásmódjáról ismert.

A regény montázszerűsége jól láttatja, hogy a műfaj újragondolásáról van szó, hiszen a cselekmény egy-egy szereplő, helyszín, tárgy, szó vagy ismétlődő mondat mentén halad előre. A regény címe és a bevezető fejezetek Martinovics Ignác kalandos élettörténetét ígérik, azonban már a 18. oldalon véget ér a humoros történelmi kalandozás. Nyilvánvalóvá válik az olvasó számára, hogy Martinovics nem főszereplője, de visszatérő figurája, motívuma a regénynek. A szereplő tragikus halála, a lefejezés, ennek nyomán pedig a fejetlenség ténye és az ehhez kapcsolódó metaforika alapvetően meghatározza a mű struktúráját. A szertelenség, a kaotikusság,

³⁹ Milan Kundera: *i. m.* 29–30.

⁴⁰ Martinovics Ignác (1755–1795) apát, a magyar jakobinus mozgalom vezetője, ellentmondásos történelmi személyiség. II. Lipót titkos megbízottja volt, de később a Habsburg-család ellen fordult, és röpirataival neveltségessé tette a császári udvar politikáját. Nevéhez fűződik a Reformátorok Társasága, illetve a radikális eszméket hirdető Szabadság és Egyenlőség Társasága is. 1794-ben a leleplezés miatti félelmében ő maga adta császári kézre a jakobinus mozgalom tagjait. Társaival együtt Bécsben fogták el, majd 1795. május 20-án lefejezték a Vérmezőn. Az 1848-as forradalmár nemzedék igazi példaképként és mártírként tisztelte, a hamis eszményítés elfedte valódi tetteit és jellemét. – *Magyar életrajzi lexikon*. Főszerk. Kenyeres Ágnes. II. kötet. Akadémiai Kiadó, Bp. 1969. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/m-76AF9/martinovics-ignac-76C78/> (Letöltve: 2022. 04. 27.)

⁴¹ Rác I. Péter: *Apokaliptikus összevisszaság*. Vasárnapi Hírek 2018. szeptember 29. https://www.vasarnapihitek.hu/fokusz/apokaliptikus_osszevisszasag (Letöltve: 2022. 04. 20.)

a mindent átható értelem hiányának alapélménye kapcsolódik a regényhez, aminek kifejezése a szerző állítása szerint alapvetően cél is volt: „az életben leginkább káosz van”.⁴² Ehhez kapcsolódóan olvassuk az egyik fejezetben: „Az élet csak úgy megtörténik. Mire észrevesszük, megtörtént, sőt el is múlt. Nem mi irányítunk, nem a mi kezünkben van a kormány, ez fix”. (CsSZA 102.) A szöveg ironikusan hangzik, a Kormányos vagy Frici nevű csapos szólama, aki metaforikus alak a regényben.

Az abbé a fejével játszik-ban tehát nincs főszereplő, azonban vannak visszatérő szereplők (pl. Kosztolányi, Karinthy, Zöldág Mátyás, Piczula Lajos, Derrick stb.), így az egyik történet főhőse a következőben mellékszereplőként jelenik meg, de az is előfordul, hogy a mellékszereplők viszik tovább a cselekményt. A mű olyan, akár egy izgalmas pikareszk regény, amelyben a véletlennek cselekményszervező szerepe van, mert soha nem tudjuk előre, hogy a szereplők éppen milyen újabb kalandba keverednek. Cserna-Szabó András regényében azonban a véletlen szövegszervező elvként funkcionál. Véletlen, spontán asszociációk határozzák meg a szerkezetet. Az önkéntelen viccmondás, anekdotázás beszédhelyzete dominálja a teljes regényszöveget, így gyakran az az érzésünk lehet, mintha az elsődleges vagy másodlagos elbeszélő csattanós történetét mindig ugyanaz a mondat vezetné be: „Erről az jut eszembe, amikor...”.

Tehát szabad asszociációk mentén halad előre a cselekmény, azonban minden véletlen és spontaneitás ellenére is tetten érhető egy tudatos és célszerű mozgás, ugyanis az anekdoták kisebb tömbökbe szerveződnek. Így például a bevezető négy történet Martinovics alakja köré szerveződik, majd kisebb kitérők mentén elkanyarodunk az 1914-es szarajevói merénylethez, melyet szintén több csattanós történet segítségével ábrázol a szerző. Ugyanilyen kisebb anekdotacsokrot képeznek Kosztolányi, a Piczula család, a szerelmes antikváriumi eladó vagy Poirot anekdotái, hogy csak néhányat említsünk a kisebb csoportok közül. A történeteknek feszes ritmusuk van. Előfordul, hogy folytatásosak, és épp a párbeszéd kellős közepén szakad meg a cselekmény, a legfeszültebb pillanatban, ami szintén lehetne csattanó, de innen akár folytatható, tovább is írható (*Irány Sarajevó!*, *Kutyaszoritóban*, *Pornószentgyörgy*, *A másik Copperfield*, *Játékos császár*, *Szén és tenger* stb.). A satirikus, ironikus történetek gyakran a sorozatfilmek illúzióját is felkeltik az olvasóban. Ehhez hozzájárul a szövegek drámaisága is, ugyanis vannak olyan anekdoták, amelyek kizárólag csak a szereplői szölamokra szorítkoznak (*A halak töksüketek*, *Szpászibá*, *Fertelmeskednek*, *Mikor kell megenni a birkapörköltet?* stb.). Az anekdotikusság és az élőbeszéd-szerűség lehetővé teszi, hogy újra és újra beékelődő történetet olvassunk (pl. az éhezőművész, a szerelemposztás vagy a színházi jelenet stb.), és csak a történet végén érzékeljük, hogy többszörös beágyazottságról van szó (pl. amikor az egyik szereplő a kocsmában a Derrick sorozatot nézi, de Derrick is tévét néz a kocsmában, s a televízió kikapcsolása ébreszti fel az olvasót az abszurd történetből). Ennek nyomán mindkétféle narráció (heterodiegetikus és homodiegetikus) tetten érhető a regényben, illetve megállapíthatjuk, hogy az egyes szám harmadik személyű elbeszélésmód nem zárja ki az anekdotázást.

A karneváli hangulat, a látszólagos összefüggéstelenség megtévesztő lehet az olvasó számára, a mű végére azonban egyértelmű, hogy minden mindennel összefügg. A lazán kapcsolódó anekdoták között az egyik szereplő humorosan megemlíti Hamvas Béla főművét, a *Karnevált*, amely így a mű elejétől kezdve párbeszédbe kerül a regénnyel: „»Jó napot! Hamvas Bellától keresem a Karnevál című könyvet.« »Nem Bella, hanem Béla« – mosolyogtam”. (CsSZA 55.)

⁴² Uo.

Cserna–Szabó András, ahogy Hamvas is arra használja fel az irodalmat, hogy komédiázzon, miközben ez a játék végletesen komoly, mert „a regény (...) az a hely, ahol az ember a valóságot megteremti”.⁴³

A szokatlan szerkezet metaforikusan az írói alkotófolyamatot jeleníti meg, amikor rengeteg történet ötlete kavargó a szerző fejében. A megzabolázhatatlan alkotói kedv, a képzelet bábeli zűrzavarának lehetünk tanúi, erre utal humorosan a cím is, *Az abbé a fejével játszik*. Nemcsak az elsődleges metaforikus jelentés körvonalazódik itt, mely szerint veszélyes írói próbálkozásról van szó, hiszen a hagyományos regényműfaj, az értelem egésze kerül veszélybe. Nagyon fontos, és ez a szöveg szintjén többször is megjelenő metafikciós utalásoknak is köszönhető, hogy itt elsősorban a képzelettel, a fantáziával való játékokra kell gondolnunk. A cím metaforikusan erre a megzabolázhatatlan játékokra utal. A lázas alkotói fantázia leállíthatatlan, újabb és újabb szereplőket, helyszíneket szül, miközben minden mindennel összefügg.

Az újítás nehézsége miatt érzett pesszimizmus gondolata több helyen is megjelenik a regényben. Így például a *Babakék* című történetben, melyben Lenin játssza a főszerepet. Az anekdota tanulsága szerint „nincs a forradalomnak nagyobb ellensége a boldogságnál...”, (CsSZA 218.) tehát a forradalmiság mindig kockázattal és boldogtalansággal jár. A csöcselék előbb-utóbb az újítók vérét követeli, minden történelmi anekdota, köztük Martinovicsé is ezt igazolja. Ehhez hasonlóan többször találunk utalást Dózsa Györgyre, illetve az *Eső előtt* című anekdotában a karóba húzott felkelők párbeszédét olvashatjuk. *A befőttesüveg* című történet metaforikusan szintén a regény szerkezetére utal: „Rendetlenség, káosz, por mindenütt. Könyvek eldobálva: asztalon, széken, ágyon, szőnyegen”, illetve az egyik szereplői szólam az öntudatos szerző véleményét közvetíti, mely szerint: „Mit bámultok, csöcselék? Tényleg azt gondoltátok, hogy veletek fogok kormányozni?”. (CsSZA 225.) Az az író, aki újítással kísérletezik, ne kövesse a tömeg szavát, de bátran vállalja a megvetettséget, a bukás kockázatát vagy a fővesztést. Ebben az anekdotában mintegy elrettentő példaként Martinovics feje is megjelenik befőttesüvegben. Az ehhez az anekdotához kapcsolódó *Ráncfőzelék* című történet pedig azért jelentős, mert ironikusan az anekdotára mint törpe műfajra találunk metaforikus utalást: „Ha törpékről van szó, én nem ismerek tréfát”. (CsSZA 229.) A regényben a törpe visszatérő motívumnak számít, cirkuszi szereplő, mely komikus és különösége révén vonzza a tekintetet. Nem véletlen, hogy ezen jellemzői az anekdota műfajával hozzák összefüggésbe.

Az újítás nehézségének gondolatát közvetíti a regény *közbeszava* is, amely mintegy humorosan kijelöli ezt a szövegtípust, hogy az író megfogalmazhassa benne szándékait az előszó és az utószó helyett. Ironikusan ez a szövegrész is a rendszertelen regényszerkezetet parodizálja, amelyben nem tud az olvasó eligazodni: „A manapság írt történetek mind nagyon szépek (...) De miért nincs egyiknek sem közbeszava? Az világos, hogy az írónak legalább egyszer egy könyv folyamán tisztáznia kell szándékait, céljait, okait. Honnan hova tart? Miért? Kinek? Hogyan?”. (CsSZA 133.) Mivel ez egy színházi jelenet anekdotája, a szereplő Gogol szerepében fogalmazza meg a mű legfontosabb gondolatait, a szerző ars poeticáját: „Bezzeg egészen más a sorsa annak az írónak, aki elég vakmerő, hogy azt hozza felszínre, ami állandóan előttünk van (...) a hínárként körénk fonódó, semmiségnek látszó, de szörnyű és megrendítő jelenségeket (...) Őt nem fogadja ország-világ tapsa (...) a bíróság nem ismeri el, hogy micsoda lelki mélység kell ahhoz, hogy a lenézett életből vett képet megvilágítsuk és az alkotás gyönyörévé tegyük, mert

⁴³ Hamvas Béla: *Karnevál*. Magvető, Bp. 1985. 690.

manapság a bíróság nem ismeri el, hogy a hangos, elragadtatott kacaj ugyanannyit jelenthet, mint a magas fokú lírai elragadtatás, s hogy mély szakadék választja el a vásári komédiás silány mókázásaitól!”. (CsSZA 136–137.)

A regény sajátos szerkezetét vizsgálva kiemelhetjük, hogy *Az abbé a fejével játszik* a keretes szerkezet paródiáját is megvalósítja. *A púpos gyerek* című bevezető fejezet a teremtés vagy a genezis momentumaként funkcionál, míg a záró történetek, a *Black Friday* és az *Itt a vége, fuss el véle* az apokalipszis mozzanatait emelik ki. A bevezetés metafiktiiv módon a képzelőerő teremtő gesztusát hangsúlyozza ki: „Kezdetben voltak a szörnyek. (...) A terhes földből állati és emberi testrészek indultak útnak, hogy véletlenszerűen egyesüljenek. Megannyi torz lény keletkezett (...) El lehet képzelni a borzasztó kompániát...”. (CsSZA 7.) Aztán az első bekezdés után rögtön a 18. században találja magát az olvasó, kezdetét veszi Martinovics Ignác anekdotikus élettörténete. Az elbeszélői szöveg nem véletlenszerűen emlegeti a szörnyeket, hiszen Martinovicsot velük hozza rokonságba: „nem hallgatott a bölcs atyai szóra, nem félt az senkitől, nemhogy a nyugalmazott kapitánytól, de még a sátántól sem. Púpja is nőtt”. (CsSZA 9.)

A bevezetőhöz hasonlóan a regény lezárása is meghatározó gesztussal él, amikor „megszűnik” minden, és szó szerint bekövetkezik a történet világának a vége. Mindez már előre sejthető, hiszen megjelennek az apokalipszis lovasai (mind a négy valamilyen függőséget jelenít meg: az egyik kényszeresen eszik, a másik túl sokat iszik, a harmadik szerencsejátékos, a negyedik fész búkozik), aztán az utolsó történetben megáll az idő is. Csak Zöldág Mátyás éli túl a világ végét, aki – ha összerakjuk a regény anekdotikus darabkái – maga Martinovics fia, Zöldág Katótól. Felismeri, hogy „az éjjel lezajlott a világvége. Apokalipszis. Mindenki meghalt. Egyedül ő nem. Csak tengett-lengett a világban”. (CsSZA 295.) Majd azt tapasztalja, hogy az őt körülvevő világ darabjaira hullik: „Táncolni kezdtek a levegőben, aztán összeolvadtak, mint ahogy orgia közben összekuszálódnak az emberek testrészei (...) Mátyás – kezében a fejével – reszketett, sírt, nevetett. Mert egyszerre volt félelmetes, kétségbeejtő és nevetséges ez az egész”. (CsSZA 300.) Rendkívül humoros, amint a vég pillanatában, kezében a fejével, hirtelen szavalni kezdi Karinthy Frigyes *Martinovics* című versének utolsó két szakaszát: „Martinovics – így szólunk a régi krónikák – / Ájult volt, amidőn a padra hurcolák. / Nyitott, tajtékos ajkán nehéz mosoly, fákó: – / Két hóna alá nyúlva cipelte a bakó. // Kuszált, vizes haja, sovány gyermek-feje / Rácsuklott csöndesen a hóhér keblire / S melyet nyirkos pirossal az olvadt vér előntött: / Két karja átölelte szelíden a fatöknöt”. (CsSZA 300) Nemcsak Martinovicsnak volt nehéz szembenéznie saját halálával, hanem a regény szereplőjének is, noha vele nem szoktak együttérezni az olvasók.

A genezis és az apokalipszis képei mellett a Karinthy-vers is hozzájárul a keretes szerkezet megteremtéséhez. A negyedik, *Ármány a vérpadon* című fejezetben, amikor Martinovics kivégzésének anekdotáját olvassuk, szintén megtaláljuk a Karinthy-sorokat, jelöletlenül, mintegy a komikus leírás részeként: „... hol vigasztalhatatlanul bögött, hol kétségbeesetten azt ordította: »árulás, árulás, feszt csak árulás«. Martonovics ájult volt, mikor a pribékek – Ignác hóna alá nyúlva – a vérpadra cipelték. Nyitott, tajtékos ajkán sápadt mosoly. Kócos haja arcába lógott, izzadt, sovány feje mellére hullott. Néhány pillanatra azonban feleszmélt, mikor Setét Barnabás, a budai főbakó (...) égnék emelt pallosán huncutul megcsillant a szerelemes májusi napfény. (...) Szinte hihetetlen, de így igaz: a nyugodt arc mögött ravasz számítás lapult, még a vég legvégén is egy sátáni gonoszságon törte a fejét – sőt meg is valósította”. (CsSZA 17–18.)

A keretes szerkezet paródiája és a teljes regényszerkezet jól szemlélteti, hogy *Az abbé a fejével játszik* fittyet hány a klasszikus műfaji szabályokra. Mintegy szándékosan lehetővé teszi a

fragmentáltságot, illetve eleget tesz annak az anekdotával szemben támasztott előítéletnek, mely szerint ez a műfaj szétzilálja a hagyományos nagyepikai struktúrát és töredezettséget eredményez. Egy előítélet paródiájaként is értelmezhetjük tehát a regény szerkezetét, amely montázsszerű tablót hoz létre. Ezt – Cserna–Szabó András regényeire olyannyira jellemző módon – a borítóterv is tükrözi, amelyen a kulcsfontosságú szereplők és motívumok vannak összevágyva. Az alakok fehér körvonala jól közvetíti, hogy kivágott képekről, részekről van szó, illetve azt, hogy kisebb darabokból alakul ki a nagy egész.

Az anekdota műfaja, a rövid, csattanós történetek egy szálra fűzése, a digressziók valóban lehetlenné teszik a történetelvűséget. Azonban a mű ezzel a szerkezettel nemcsak a klasszikus regényműfaj újragondolását, az anekdota felélesztését teszi lehetővé, hanem azt is, hogy a nagy íróelődök alkotásaival, már meglévő kanonikus irodalmi művekkel lépjen párbeszédbe. Így például Cserna–Szabó András regényében többször is megjelenik Kosztolányi Dezső alakja, több anekdota is róla szól. Láthatjuk, amint az alkotás nehézségeivel küzd (*Kié azonban a vérem?*), vagy éppen Karinthyval (*Fricikém, lófaszt*), esetleg Édes Annával beszélget (*(R)esti*). Ironikus módon a rossz orvos szerepében is feltűnik több beágyazott történetben is (*A rossz orvos, Csak úgy remeg a kezem, Csináld!, Bálvan*). A regény tehát kétségkívül dialógusba lép Kosztolányi műveivel, elsősorban az *Esti Kornéllal*, de ugyanígy Esterházy Péter *Estijével* is. Mindkét szöveg felhasználja az anekdotát és az anekdotikus narrációt, így tehát ezek sorában foglal helyet *Az abbé a fejével játszik* is. Az *Estiből* ismert Mátyás-anekdotákra is rájátszik a szöveg, ugyanis a mű egyik meghatározó szereplője Zöldág Mátyás, aki ironikus módon az igazságot keresi. Emlék Bundáshoz⁴⁴ hasonlóan arra próbál fényt deríteni, hogy miért hagyta el Bea nevű barátnője.

Az elődöktől eltérően és hatványozottabban Cserna–Szabó András művében a játéké és a komolytalanságé lesz a főszerep. A *Birkanyáj* című anekdotában is megfogalmazódik ennek a gondolata, meglehetősen durván, szabadszájúan: „a boldogságnak és a sikernek egyetlen titka van: mindenbe bele kell szarni (...) semmit sem szabad komolyan venni, semmit sem szabad elhinni”. (CsSZA 175.) A regény valódi főszereplője tehát nem Martinovics Ignác, hanem a humor, az ironikus-szatirikus elbeszélőkedv. Jelen esetben véresen komoly játékról beszélhetünk, a szó konkrét és átvitt értelmében is, hiszen horrorisztikus, morbid jelenetek is felsorakoznak a szöveg anekdotái között. Ugyanígy az akasztófahumor is szó szerint érthető, amikor a regény záró fejezetében tanúi lehetünk egy komikus öngyilkossági kísérletnek: Zöldág megpróbálja felakasztani magát a csillárra, de rá kell döbennie, hogy megállt az idő. A szójátékot tehát a végletekig kimeríti a regény.

Egyáltalán nem tűnik véletlenszerűnek, hogy Karinthy Frigyes is a regény szereplői között találjuk (*Fricikém, lófaszt*). Nem olvasunk róla olyan gyakorisággal, mint barátjáról, Kosztolányiról, azonban több olyan anekdotát is találunk, amelyekben egy Frici nevű mellékszereplő szólal meg (*Misztik pub, Még mindig a Misztikben, Mechanikus vagina, Szerelempostás, Aki beteg, az ne trombitáljon!*). A Misztik pub csaposa „Kormányosnak hívhatja magát (...) egy alacsony bárszéken kuksolt a pult mögött, könyökölt, állát a tenyerére támasztotta, és olvasott. Mindegy volt neki, hogy mit, mindent elolvasott, amit a részeg vendégek a kocsmában hagytak. Könyvet, napilapot, magazint, szakdolgozatot, használati utasítást, adásvételi szerződést...”. (CsSZA 92–93.) Friciről az is kiderül, hogy jó kocsmároshoz illően foglalkozik a vendégek lelkével: „»A kocsmáros egyben pszichológus is, ezt tudnod kell, Pheidiasz.« – kezdte Frici.

⁴⁴ Cserna–Szabó András első regényének, *A szíved helyén épül már a Halálessillagnak* a főszereplője.

»Tudod, hogy én már hány depressziós, mániákus, szuicid állapotot mentettem meg itt a pult túloldaláról?«⁴⁵. (CsSZA 95.)

Az anekdoták elbeszélésének közös tere újra és újra a kocsmá, visszatérő helyszíneként többször is felbukkan a történetekben. Emellett még a kávéház vagy a cukrászda is előfordul, de ami meghatározó, az az ivás, az alkoholos mámor, ami majdnem minden történetben visszatérő motívum. Ebben a regényben szinte minden szereplő részeg, vagy a történet végére az lesz. Iszik Martinovics, a szarajevói merénylők, Kosztolányi, Karinthy, Ady, a bizánci császár és a cirkuszosok, Hašek és minden szobafestő, de még a villamosvezető is, Poirot a Titanicon, de Derrick felügyelő is, és még folytathatnánk a hosszú sort. Ha ebben a regényben Frici a csapos, akkor arra kell számítanunk, hogy az olvasó is „megrészegedik”, jelen esetben a humortól.

Láthatjuk, hogy ezek az anekdoták és a teljes regényszöveg élesen karikírozzák a mámoros állapotot, ami egyszerre tragikus és féktelenül humoros. Az anekdoták olyan élettörténeteket villantanak fel, amelyek a szereplők boldogtalanságát, tragikus sorsát szemléltetik. A bánat könnyei azonban mindig a nevetés könnyeivel keverednek. A sírva vigadás az oximoronikus stilizációnak⁴⁵ köszönhetően valósul meg ebben a regényben is, akárcsak a *Sömni*-ben. Emiatt nem tudjuk egyértelműen eldönteni, hogy egy történet az asszimilálás vagy a parodizálás igénye motivál, vagyis „egymásnak ellentmondó és egyenrangú nézőpont egyidejű jelenlétéből származó feloldhatatlan feszültség jellemzi”⁴⁶ a szöveget. Ez elsősorban az irónia erőteljes jelenlétének tudható be, amely összeférhetlenséget teremt a bemutatott események és az elbeszélői modalitás között. Ennek eredményeképpen nem tudunk igazán együttérzeni a szereplőkkel, az állandó ellentét távolságot teremt a szereplők és a befogadó világa között. Minden szörnyűség ellenére is az anekdoták megőrzik erőteljes humorukat.

A *Come home, Lenin!* című történetben a sírás is paródia tárgyává válik, amikor az egyik szereplővel egy magazin szövegét olvashatjuk ebben a témában: „Pedig az irodalom egyik legfontosabb alapanyaga a könny. A világirodalom leggyakoribb testnedve – még a vért és az ondót is megelőzve – egyértelműen a könny. Sír Odüsszeusz (...) sír Ophélie (...) sír Anna Karerina (...) Főlöszleges tovább sorolni, a lényeg, hogy bóg az egész banda Homérosztól Dürrenmattig. De ez még semmi. Hiszen az írók első számú célja is a könny: könnyet csalni az olvasó szemébe, legyen az örömkönnny, bánatkönnny, a meghatódás könnnye, a katarzis könnnye, a röhögés könnny, stb. Ebben megegyezik a legnagyobb a legkisebbel, Shakespeare és az utolsó ebadta lektűrszerző”. (CsSZA 205.)

A könnyek, legyenek azok bármilyen eredetűek, alkohollal keverednek. Megfigyelhetjük, hogy a Cserna-Szabó-féle történetmondás vonásai ezen a ponton az anekdotázás 19. századi hagyományait idézik, ugyanis Mikszáth korában az anekdotázás közkedvelt helyzete a kvaterkázás volt, a vacsorát követő borozgatás.⁴⁷ Ebben a regényben tehát az anekdotázás a kocsmában történik, de ha mégsem, az elbeszélést és az elbeszélőkédvet akkor is az alkohol, a mámoros állapot inspirálja. A cselekvés automatizmusba, kényszerességbe való átfordulása komikus, annak ellenére, hogy az olvasó mindig magyarázatot kap arra, miért is iszik a szereplő. Az ivás társaságban történik, de nagyon sok esetben magányos tevékenységként is megjelenik az

⁴⁵ Benyovszky Krisztián elemzi részletesen Stanislaw Balbus nyomán. Benyovszky Krisztián: *Modor vagy dialógus? Szempontok az irodalmi stilizáció értelmezéséhez*. Tiszatáj LVII(2003) 5. szám. 86. http://epa.oszk.hu/00700/00713/00141/pdf/tiszataj_EPA00713_2003_05_079-087.pdf (Letöltve: 2021. 04. 20.)

⁴⁶ *Uo.* 86.

⁴⁷ Gintli Tibor: *i. m.* 228.

anekdotákban, zugivásként, illetve előfordul, hogy a kocsmai alkoholfogyasztás során is egyedül isznak a szereplők: „A szomszéd asztalnál bányászok ültek. Ittak, beszélgettek, pipáztak, kártyáztak, hangoskodtak” (CsSza 35.), „a kocsmába jó ideje nagyjából ugyanazok az emberek jártak” (CsSza 91.), „szombat délelőtt volt, bánatomban a Misztikben ittam. Egyedül, ha a csapot, Frici kormányost nem számítom” (CsSza 91.), „a prágai sokaság éljenzett, ordított, ivott, öklét rázta, röhögött, felugrált. De főként ivott. Ahogy az író is. (...) Mikor hajnalban felébredt, a Kravín már üres volt (...) J. Hašek úgy érezte, folytatnia kell a hűhót, sört és konyakot rendelt” (CsSza 132.), „Jacob végül fél vodkát és korsó sört rendelt. Lehúzta a töményt. (...) Johanna a pultosnő a távirányítóval bekapcsolta, majd felhangosította a tévét. Minden szempár a falra szerelt televíziókészülékre szegeződött” (CsSza 263.), „már majdnem az állomásnál járt, mikor talált egy nonstop kocsmat (...) Úgy gondolta, itt kivárja a reggelt”. (CsSza 286.)

A részegség, az alkoholos mámor az önfeledtség állapota, ahogyan a nevetés is. Ezért a mulatás és az anekdotázás egymástól elválaszthatatlanok, és ezt a regény nagyon jól érzékelteti. Ebben az összefüggésben azt is fontos kiemelni, hogy az anekdota „a mulatás rituális eseménysorának egyik fontos eleme”.⁴⁸ Ugyanakkor azt is megállapíthatjuk, hogy a Baudelaire-féle mámorfilozófia⁴⁹ is inspirálta a regényt, mert az ivás egyfajta feloldódást, az élet teljességének megtapasztalását jelenti. Nem véletlen, hogy a kocsmá neve emiatt Misztik pub, illetve Frici kifogásolja, hogy manapság az emberek nem isznak rendesen: „»Miert nincs ebben az elátkozott kocsmában soha senki?« – kérdeztem Fricit. (...) Frici csodálkozva nézett fel a regényből. Bánatosan közölte, hogy az emberek már nem isznak rendesen. »Ez főleg annak köszönhető, hogy a celebek rossz példát mutatnak«”. (CsSza 92.)

Az anekdotákban nemcsak a részegség, hanem az erotika, a vágy vagy a durva szexualitás is megnyilatkozik. Ezek is neveltség, sok esetben gúny tárgyát képezik a történetekben. Móricz műveiben találkozhatunk ehhez hasonlóval,⁵⁰ azonban jól látható, hogy Cserna-Szabó András prózája sokkal szatirikusabban viszi színre a már-már perverzióba hajló testiséget. Ez már a regény elején, a Martinovics-féle anekdotákban is jelentkezik. A szerelmi jelenet terjengős leírása egyszerre közönséges és komikus. A csattanó humorosan azt hangsúlyozza, hogy a testiség a teljesség önfeledt megtapasztalását jelenti: „Olykor azt kiáltotta a gaz apát: Mi jár ennek a cudar kisleánynak? Mire a szögedi Kató kéjtől eltorzult arccal nyögte a választ: *Mindön. Mi mindön?* – kérdezte Martinovics kaján vigyorral pofáján. *Mindön, ami fáj. Mer 'a szerelem fáj, abbé úr!*” (CsSza 16.)

A fentiekben tehát láthattuk, hogy az anekdota műfaja erőteljesen meghatározza a regény szerkezetét. Ehhez hasonlóan az anekdotikus elbeszélésmód is, amelynek számos jellemzője tetten érhető. Megfigyelhettük, hogy a teljes regényszöveget dominálja az ironikus, szatirikus hangnem, a poénra hangolt előadásmód. Ehhez igazodik a komikus cselekmény és a humoros figurák. Az ismert történelmi szereplőktől kezdve a híres írókon át a hétköznapi kisemberekig mindenkivel történik valamilyen komikus esemény, amely nemcsak az olvasót szórakoztatja,

⁴⁸ *Uo.* 91.

⁴⁹ Baudelaire nagy jelentőséget tulajdonított a mesterséges mámorekeltő szereknek, melyek hatása alatt lehetséges az ekzstatikus állapot megtapasztalása. Ez az állapot a titokfejtés, a nagy egészben, a teljességben való feloldódás, a metamorfózis lehetőségét kínálja fel. Művére nagy hatást gyakorolt Thomas de Quincy *Egy ópiumszívó álma*, illetve Emanuel Swedenborg svéd misztikus szerző is. Charles Baudelaire: *A mesterséges mennyországok*. (ford. Hárs Ernő) Gondolat Kiadó, Bp. 1990.

⁵⁰ Gintli Tibor: *i. m.* 91–92.

hanem beékelte történet esetén a szöveg diegetikus világának szereplőit is. A szórakoztató szándék fontosságát az *Irány Szarajevó!* című anekdota egyik szereplője, a cirkuszigazgató emeli ki mintegy búcsúzóul, jó tanácsként: „Sohase felejtse el, hogy az emberek megkívánják a szórakozást is, Mária, vagy így, vagy úgy! Nem dolgozhatnak szakadatlanul, és nem tanulhatnak egyfolytában. Azzal mindenki fenéig ürítette poharát”. (CsSZA 23.)

Az anekdotikus narráció meghatározó sajátosságai közé tartozik az orális jelleg és az élőbeszéd imitációja, ami egyértelműen meghatározza a teljes regényszöveget. Így ennek megteremtése végett sok történetben megtaláljuk a pletyka és a szóbeszéd elemeit: „De vannak, akik másképp tudják (...) bár egyesek látni vélték őket”. (CsSZA 32.) A történetekben a kocsmái beszélgetés fesztelen, oldott légköre elevenedik meg, amikor nagy társaságban vagy egyszerűen csak a kocsmárossal a pult mellett anekdotáznak. A vicceselés spontaneitásának beszédhelyzetét idézik az anekdoták, amelyekben a szabadszájúság, a durva kifejezések, a rontott nyelv dominál: „az élet úgy szar, ahogy van. Ráadásul nemigen tehetünk róla. Nem kértük bazmeg. És nem is igen van beeszólásunk, hogy mi lesz velünk» (...) »Már ne haragudj, de mi a szart hadoválsz te itt össze?»”. (CsSZA 102.) A tempó ennek ellenére nem ráérős, mert az anekdoták mozgásban tartják és dinamizálják az elbeszélői nézőpontot. A történetek gyors tempóban követik egymást, egyik poén jön a másik után, akkor vesszük észre csak a beágyazott történetet, amikor hirtelen vége szakad, s egymásba omlik a diegézis és a metadiegézis világa. Az abbé szó szerint a fejével játszik, mivel egy pillanatra sem hagyja pihenni, lankadni az elbeszélőkedvet.

Mivel általában a kocsmái tere ad lehetőséget a történetmesélésre, ezért a familiáris légkör megteremtésében nagy szerepet játszik. Ugyanígy a rontott nyelv is, mivel a beszélők baráti, intim légkörét feltételezi. Mindezek mellett az ismerősség légkörének megteremtésében fontos szerepet játszik, hogy az anekdotákban ismert szereplők jelennek meg (történelmi szereplők, ismert írók, film- és meseszereplők stb.). Itt nem ugyanannak a falunak, konkrét közösségnek vagyunk a tagjai, mint Mikszáth novelláiban, hanem ugyanannak a közös képzeletvilágnak, ahol megjelenik Piroksa, Kosztolányi vagy Poirot felügyelő, és közös hivatkozási alap lehet a Titanic.

Az anekdotázás beszédhelyzetéből fakadó közvetlen légkör, amely önreflexív módon mindig visszautal a helyzetre, lehetővé teszi, hogy számos metafiktív utalással találkozunk a regényben. A fikció működésének feltárása, saját megszerkesztettségének állandó leleplezése a metafiktív regény sajátja. Az első beékelte történet, az éhezőművész anekdotája (*A vézna*) humorosan valóság és fikció kapcsolatát tárgyalja. Azt hangsúlyozza, hogy komolyan kell venni a fikciót, viszont soha nem lehet fontosabb, mint az igazság. Ennek megfelelően a keretes szerkezet paródiája is metafiktív gesztusként értelmezhető.

Nagyon humoros, és többször előfordul, hogy a szövegből, a történetből kibeszélnek a szereplők. Hirtelen nem értik hogyan kerültek az eseményekbe, vagy éppen kifogásolják az elbeszélő megoldásait. Például Setét Bakó nem érti honnan ismeri őt Mária, illetve az *Akela* című történetben az egyik szereplő így panaszkodik az olvasónak: „Igaza van. Nekünk már nincs nevünk. Minek is nekünk név? Névként kell, akinek van bérlete, útlevele, lakása, ajtaja, csengője, postaládája, fizetése, nyugdíja. Nekünk minek név? Azt mondják, hé, gyere, és én odamegyek. Azt mondják takarodj, és én odébb állok”. (CsSZA 122.) A *Kié azonban a vérem?* című történetben Kosztolányi a főszereplő, aki az utolsó mondatánál szinte zavarba jön, mint egy filmszínész a forgatáson, mert olyan, mintha valaki súgna neki a szöveget: „»Miért kellene?» – kérdezte hirtelen Dezső, kissé barátságatlan hangnemben. Nem nagyon értette, miért mondta éppen ezt. Mintha nem is ő mondta volna. A háta mögé pillantott, talán valaki onnan mondta. De nem látott senkit”. (CsSZA 53.)

A Lajost átképzik című anekdotában a szereplő hirtelen felsorolja előző életeit, ami komikusan hat, ugyanis olyan, mintha a szereplő tudná, hogy már mi van megírva eddig a könyvben: „»Az, hogy most éppen Piczula Lajos vagyok, csak egy büntetés az előző testemben elkövetett bűneimért« – magyarázta Lajos. »Miféle előző tested?« – értetlenkedett Flóra. »Az előző életeim között csupán egyetlen közös vonást tudok felfedezni. Mindegyik erőszakos halállal ért véget. Szerinted nem furcsa? Bizánci császár voltam, egy koporsóban fulladtam meg. Azután tyúktolvaj a középkorban, halálra korbácsoltak. Dózsa kapitánya, karóba húztak. Martinovics Ignác voltam, lefejeztek. Részt vettem a szarajevói merényletben, felakasztottak. Ötvenhatban...« Piczula folytatta volna a sort, de Flóra közbekiabált. »Lajos, könyörgöm, hagyd abba. Be kell fejezned az ívást!«”. (CsSZA 157–158.) Ugyanilyen öntudatos szereplővel találkozunk a regény utolsó fejezeteiben, az apokalipszis előtt, aki mintha sejtené, hogy közel a regény vége, azt mondja: „Azt a reggelt próbálom elképzelni, amikor én már nem leszek”. (CsSZA 281.) Ahogyan az anekdoták és az anekdotikus regény megköveteli, *Az abbé a fejével játszik* szereplői egytől egyig furcsák, különcök. Különöcsőségüket még az is felerősíti, hogy öntudatosak, ahogyan ez egy metafiktív regényben lenni szokott. Ugyanígy az elbeszélő is, aki íródo regényében „felejtí” saját magának szánt, néhány soros feljegyzését, két anekdota között: „(Nem. Elkanyarodtam. Nem jó. Megint belekeveredett I. Károly. Kezdjük előlről. Ezt a lapot is el kellett dobni. Nem baj. Csinálunk belőle papírsarkányt!)”. (CsSZA 116.)

Anekdotikusság és metafiktív közös játéka a regény. Láthattuk, hogy ez a klasszikus műfaj újraéleszthető, a kortárs prózában is újraalkalmazható. Képes a funkcióváltásra, önreflexív alakzatként működik. Ha irodalmi léptékekben gondolkodunk, a humor, a paródia mértékessége.

Összefoglalás

Cserna-Szabó András regénye újszerű poétikai megoldásokkal kísérletezik. Az anekdota és az anekdotikus elbeszélésmód felhasználása a klasszikus regényműfaj és a történelmi nagyelbeszélés kritikájaként értelmezhető. A „törpe” műfaj alkalmazása olyan struktúrát eredményez, amely nélkülözi a hagyományos értelemben vett oksági láncolatot, a linearitást. Játékos, széttartó regényt olvashatunk, melynek epizodikus szerkezete a véletlenszerűség elvét tükrözi. Az anekdotikus narrációból fakadó poétikai megoldások jól szemléltetik, hogy a forma felhasználása valóban szétzilálja a teljes struktúrát, töredezettséget eredményez, mintegy színre viszi ezáltal a vele szemben támasztott előítéleteket.

A regényszöveg fontos jellemzői között szerepel még az orális, ami egyértelműen az anekdota műfaji sajátosságából ered. A narráció az élőszóban elhangzó beszéd és történetmondás illúzióját próbálja megteremteni, ami sajátos önreflexív szöveget eredményez, amely folyamatosan visszautal a beszédhelyzetre. A hétköznapi, durva szóhasználat is ezt hangsúlyozza, önleplező, parodisztikus gesztusként értelmezhető. Az anekdota műfajától elválaszthatatlan oralitás a kanonikus irodalom provokációjának minősül.

Az önreflexív szerkezet és a metaforikusság nagyon jól lehetővé teszi a metafiktív működését a regényben. Ezt a cserna-szabói próza alapvető sajátosságai között tarthatjuk számon, hiszen mindegyik regényben találunk metafiktív elemeket. A szerző általában ezek segítségével közvetíti művészetfilozófiáját. Az önmaga megalkotottságára reflektáló regényszerkezet, a fikció kereteinek állandó, játékos leleplezése nagyszerűen összefonódik az anekdota és az anekdotikus

elbeszélésmód sajátosságaival, mintegy kéz a kézben járnak. Mindkét forma szubverzív erővel hat, és lehetővé teszi az erőteljes esztétikai tapasztalatot.

Ahogy a cím is jelzi, itt messzemenőig játékosságról van szó. Olyan játékról, amelynek minden könnyedség és komolytalanság ellenére is nagyon komoly tétje van: a megvetett műfaj rehabilitálása, a keretek lazítása, a szakadék áthidalása magas és populáris irodalom között. Az ironikus-szatirikus beszédmód, a paródia és az akasztófahumor alkalmazása az irodalom szórakoztató funkciójának újjáélesztésére törekszik. Cserna-Szabó Andás komikus világában szem nem marad szárazon a nevetéstől. Egy meglehetősen furcsa és abszurd világot szemlélhetünk, amely valószerűtlen ugyan, de valóságosabb a valóságnál. A szerző ars poeticája – ahogy előző regényeiben – ezúttal is egyértelműen megnyilvánul. Ennek értelmében a szórakoztatás nem zárja ki a súlyosságot. Kundera szerint minden igazi regényíró nosztalgiát érez a Cervantes korában megszülető nagy európai regény iránt, mely maga volt az igazi mulatság.⁵¹

Anecdotal Narration and Metafiction in the Novel of Cserna-Szabó András

Keywords: anecdote, contemporary, metafiction, parody, subversion

The novel of Cserna-Szabó András: *Az abbé a fejével játszik* (*The abbot is playing with his head*) is a new adventurous attempt in contemporary Hungarian literature. It is a line of loosely connected stories, as fragmentation is the main characteristic of the work. The author tries to reform the genre but in the same time he connects it to tradition, because it rehabilitates the anecdote and the anecdotal narration which he also uses in a new way. Anecdote seems to be a very productive genre in contemporary Hungarian literature. It is an efficient narrative form which can be permanently renewed and reinterpreted, a form which combines entertainment, self-reflection and deep existential interpretation. The anecdote and the anecdotal narration goes hand in hand with the playfulness of the metafictional novel, because the main characteristic of both is the expression of a form of fiction that emphasizes its own constructedness.

⁵¹ Milan Kundera: i. m. 120.

Blázovics Éva Noémi

Az idegennel való találkozás gyermeki perspektívából. Dragomán György *Alagút* és Lázár Ervin *A tolvaj* című műveinek komparatív elemzése

A mindennapi és az irreális egymást kiegészítő viszonyát hangsúlyozó mágikus realizmus elmélete felőli megközelítésben hangsúlyos pontot jelent a szövegben a másik, az idegennel ható valósággal történő találkozás momentuma. Itt tárul fel a kultúrák különbözősége és a nyitottság-bezártság viszonya, valamint a perifériára szorított gyermek nézőpontját meghatározó identitáskonstruáló tényezők is megmutatkoznak.

A *fehér király* című regény *Alagút* című fejezetének és Lázár Ervin *A tolvaj* című novellájának, a *Csillagmajor* novellaciklus egyik darabjának komparatív vizsgálatára vállalkozom. A két mű összevetését azért tartom indokoltnak, mert mindkettő egy nagyobb egység része, továbbá az idegennel való találkozás tematikája, ennek gyermeki perspektívából, a mágikus realizmus írásmódjának eszközeivel való megjelenítése *A tolvaj* és az *Alagút* közös tematikai és elbeszéléstechnikai sajátossága.

Érdeklődésem középpontjában az idegennel való találkozás áll, ezt a gyermeki nézőpont érvényesítésével, a gyermeki gondolkodás és a mágikus realizmusra jellemző írásmód sajátosságainak felfejtésével fogom elemezni. A gyermek ismerős világa a valószerű síkját, míg az idegen belépése által feltáruuló, megsejthető világ a mágikus realizmus írásmódjának természetfeletti kódját képviseli.

A gyermek elbeszélő és a mágikus realizmus írásmódja közötti összefüggést megvilágítja Pompor Zoltán Lázár Ervin műveiről írt monográfiája.¹ Ő Jean Piaget gyermeklélektani megfigyeléseiből kiindulva írja, hogy a gyermek alapvetően fogékony a természetfölötti sík felismerésére, így látásmódja, világa tulajdonképpen a természetfölötti kódjának megtestesítője.² Lázár Ervin műveiben a valóság feletti sík a gyermek világának, látásmódjának felel meg. Így a gyermek adekvát elbeszélője a mágikus realista műveknek. Ezt a fogékonyságot Dragomán György műveinek elemzésekor is hipotetikusán fenntartom. Az ismert a valós síkja, az ismeretlent, az idegent pedig a valószerűtlen síkjával tekintem analógnak.

A mágikus realizmus írásmódjának sajátosságait Bényei Tamás koncepciója alapján tárgyalom, céloom feltárni a valós és a természetfölötti közötti szupplementáris viszony létrejöttét a gyermeki perspektívában. Hipotézisem, hogy az írásmód jellegzetes retorikai alakzatai és a tilalmak áthágásaként felfogott mágia az idegen megjelenítésének eszközei. Vizsgálódásomat

Blázovics Éva Noémi (1986) – doktorandusz, Hungarológiai Doktori Iskola, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, lenoemi@yahoo.com

¹ Pompor Zoltán: *A hétféjú szeretet. Hagyomány és újítás Lázár Ervin elbeszélő művészetében*, Budapest, Kiss József Könyvkiadó 2008.

² Pompor: *i. m.* 66.

a következő kérdések vezérlik: hogyan jelenik meg az idegen az első találkozáskor? Hogyan befolyásolja a felnőttekre jellemző látásmód a gyermeki perspektívát? Milyen megnevezések, tilalmak kapcsolódnak az idegenhez? Milyen változás lép fel a gyermek látásmódjában az idegen távozása után? Értelmezésem kiindulópontjaként röviden ismertetem a művek cselekményét és a teljes mű kontextusában elfoglalt helyét.

Mágikus realizmus mint posztmodern írásmód

Bényei Tamás posztmodern írásmódként fogja fel a mágikus realizmus kategóriáját. Azt állítja, hogy a természetfölötti elem jelenléte szükséges, de nem elégséges feltétele a művek mágikus realistiként való címkézésének. Ezért fontos egyrészt azt megvizsgálni, hogy ez a jelenlét az írásmódban milyen poétikai alapfeltevéseknek köszönhető, másrészt azt, hogy ezek az alapfeltevések milyen stilisztikai, retorikai és figuratív szövegformáló eljárásokban fejeződnek ki. Bényei Tamás megközelítése a fantasztikum ismeretelméleti problémáját retorikai problémává változtatja, a tárgyak valóságos foka az elbeszélő szöveg által létrehozott hatás.³ Mindezek háttérben az a nietzschei belátás áll, hogy a valósághoz való viszonyunk alapvetően figuratív.⁴

A Tzvetan Todorov által leírt fantasztikumban a természetfölötti jelenségekkel való találkozás magában foglalja a kételkedés, habozás momentumát is, általában a főszereplő perspektívájából észlelve.⁵ Bényei Tamás elveti a mágikus realizmusnak a fantasztikumtól való megkülönböztetés alapján történő meghatározását. A helyette javasolt retorikai szempontú olvasatban eltűnik az az ismeretelméleti alapokon elkülönített valós-termesztfölötti binaritás, helyette sokkal rétegzettebbnek tűnik fel a szövegvilág: átmeneti fokozatok iktatódnak be a két ellentétes pólus közé, úgymint hiperbolikus túlzások, véletlen egybeesések, bizonyos események ismétlődése. A mágiát és a realizmust nem oximoronként tételezi Bényei. Konceptiójának egyik alapelve, hogy a természetfeletti és a valós síkja között komplementáris-szupplementáris, vagyis egymást kiegészítő viszony van.⁶

Bényei rámutat arra is, hogy a mágia jelentésében benne foglaltatik a tilalmak áthágása. Ebből olyan szövegformáló eljárások származnak, mint a kevertség és az excesszus. A kevertség a konkrét és az elvont sík különbsége közti összemosódás, valamint a hibrid lények tematizálása révén jelenik meg leggyakrabban. Az excesszus a túlzás, a mértéktelenség, a pazarlás, a fölösleg retorikai eljárásaiban mutatkozik meg Bényei vizsgálódásai szerint.⁷ A figurativitás burjánzása meglátásom szerint az excesszus nyelvi, elbeszéléstechnikai megnyilvánulása.

A fenti koncepció alapján a mágikus realizmus legfontosabb vonásai meglátásom szerint a retorikai-nyelvi hatásként megjelenő természetfölötti, a kauzalitás, képiség, a metaforikus és metonimikus kódok egymásra tevődéséből adódó zsúfoltság, a figurativitás, a történetmondás, az írás és az oráció megkülönböztetése, a genealógia, a mágikus tevékenység, a tilalmak áthágása és az apokrif történetelvűség.⁸

³ Bényei Tamás: *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*. Debrecen, Kossuth. 53.

⁴ Bényei: *i.m.* 93.

⁵ Todorov, Tzvetan: *Introducerea în literatura fantastică*. Trad. Tănase, Virgil. Bukarest. Univers 1973. 42.

⁶ Bényei: *i.m.* 74.

⁷ *Uo.*

⁸ *Uo.*

Bényei Tamás egy jól használható terminológiát és elemzési keretet biztosít, mely megragadhatóvá és szavakban megfogalmazhatóvá teszi a természetfölötti megjelenítését, illetve annak megjelenítését, amire nincsenek szavak.

Többynyelvűség, idegenség *A fehér királyban*

Az *Alagút* című fejezet a főszereplő születésnapjának eseményeit beszéli el, itt derül ki, hogy tizenkét éves, így a regény egészének jelentésképzésében is fontos szerepe van. Árnyalja a főszereplő, Dzsátá jellemét, ám a fő jellemvonások és az életének fő mozgatórugói, az apahiány és az erőszaknak való folyamatos kitettség a többi fejezetben is megjelenik. Mindezek okán, úgy vélem, novellaként is olvasható ez a mű. Ugyanakkor mégis szem előtt tartom az *Alagút* fejezetjellegét, utalok arra, hogy az erőszak megjelenítése nem csupán ennek a résznek a sajátja, hanem az egész mű kohéziós elve. A fejezetben nem szerepel az elbeszélő neve, Dzsátá, ám többször is így fogom említeni, az egyértelműség és a szóismétlések redukálása érdekében.

Az *Alagút* című fejezet alaphelyzetében az elbeszélő a két nagy traumatikus eseményhez, az apa elhurcolásához és a házkutatáshoz képest határozza meg a tér-időt: több mint egy éve vitték el az apát, azóta túl vannak egy házkutatáson, ezért az elbeszélő anyja megijed, ha csengetnek. A tér a blokkklakás tere, konyhája, előszobája. Az elbeszélő ugyanazon a gyermeki hadarást idéző hangon beszél, mint a regény többi részében is, a többi szereplő megszólalását függő beszédben adja vissza, ami visszatekintő perspektívát feltételez.⁹ A fejezetben Dzsátá készül a születésnapja megünneplésére, amelynek fénypontja a kedvenc édessége, a gesztenyés alagút elfogyasztása lenne. Az alagút azonban nemcsak egy finom és drága édesség, hanem az apával való azonosulás szimbóluma is, mert „apának is ez volt a kedvenc édessége”.¹⁰

Váratlanul becsenget hozzájuk egy vállfákat áruló kisfiút, akit a főszereplő legszívesebben elkergetne, ám anyja behívja a lakásba, kikérdezi, kiderül róla, hogy hatéves, Máriusz a neve, családja faragja a fatárgyakat, és a környező településeken értékesítik azokat. Az anya a konyhába hívja a kisfiút, és megeteti. Ezután, fiát is asztalhoz ültetve, a gesztenyés alagúttal is megkínálja a jövevényt, aki az édesség nagy részét mohón el is fogyasztja, míg Dzsátá egy szeletet eszeget sértődötten, kavargó gyomorral. Az étkezés után az anya vesz néhány vállfát a gyerektől, aki egy fakardot ajándékoz Dzsátának születésnapjára, majd udvariasan távozik. A zárlatban az elbeszélő a szobája ablakából nézi bosszúsán a távolodó Máriuszt, arra gondol, hogy legszívesebben hozzávágná a fakardot, de végül mégsem teszi.

A fehér király című regény többi fejezetében az idegenség témája nem hangsúlyos, ugyanis a cselekmény eleve többynyelvű környezetben, multikulturális világban játszódik. Erre egyrészt az Erdélyt megidéző tér-idő koordináták és az erdélyi lakosság etnikai összetételéről való szövegen kívüli geokulturális tudás, másrészt a román (Prodán, Frunza Romulusz, Vászile elvtárs, Puju, Máriusz stb.) és a magyar személynevek (Miki bácsi, Jancsi, Szabolcs, Zsolt, Szővérfi bácsi stb.) jelenléte enged következtetni. A román nyelv használata mint a kommunikáció csatornája nem tematizálódik: a román nevek magyar helyesírással szerepelnek, és nem közli a szöveg, milyen nyelven beszélnek egymással a gyerekek a különböző iskolai és lakónegyedi interakciók során.

⁹ Bányai Éva: *Torzóban maradt szobrok: Dragomán György: A fehér király.* = *Uő: Térképzetek, névtérképek, határidentitások.* Kolozsvár. Komp-Press Kiadó 2011. 139–159. (140.)

¹⁰ Dragomán György: *A fehér király.* Budapest. Magvető 2005. 208. (A továbbiakban: Dragomán, oldalszám.)

Meglátásom szerint ennek az a magyarázata, hogy a regény az erőszak nyelvét hangsúlyozza a gyerekek közötti kommunikációban. A közös nyelv a verekedés, az erőfitogtatás, ami mellett eltörpül a verbalitás szerepe, mert a fontos kérdéseket nem magyarul vagy románul, hanem az erőfölény bizonyításával tárgyalják meg. Dobi Frida *Maszkulinitás és erőszak Dragomán György A fehér király című regényében*¹¹ című tanulmánya részletesen kifejti az erőszak szerepét a gyerekek egymás közötti és a felnőttekkel való kapcsolatában. Rámutat, hogy Dzsátá „mindennapjainak nagy részét az tölti ki, hogy beilleszkedjen, pozíciót szerezzen, vagy néha egyszerűen csak életben maradjon abban az erőteljesen maskulin közösségben, amelyben élni kénytelen”.¹² A főszereplő behódol tehát a nála erősebb fiúknak, felnőtt férfiakkal és tanároknak, teljesíti az olykor abszurd elvárásokat is. Az erőszak a barátságokat is áthatja: a barátjaival folytatott játékok veszekedésbe, verekedésbe torkollnak.

A tolvaj című novella mint a Csillagmajor novellaciklus része

Lázár Ervin *Csillagmajor* című műve novellafüzér: az önálló történetként is olvasható elbeszéléseket a helyszín, a visszatérő szereplők és az elbeszélői nézőpont kötik össze. A helyszín referenciálisan beazonosítható, a szerző szülőföldje, az egykori Alsórácegres, amely a fiktív Rácpácegres nevet viseli. Ez – *A fehér király* városi, többnyelvű világával ellentétben – kis, pusztai település; zárt közösség lakja. A visszatérő szereplők sorsa nem válik összefüggő történetté. Nagy Gábor kiemeli, hogy „az alig észrevehető lineáris előrehaladás nem az ő történetüket meséli el, hanem a kötetcímmel is mitizált helyszínét és a kihalóban levő életmódját”.¹³

Az elbeszélőt Nagy Gábor panorámaelbeszélőként aposztrofálja, ugyanis ez mindvégig jelen van a világban, mindent tud arról. Bizonyos novellákban egyes szám első személyben, gyerekként szólal meg, mint az elemzendő *A tolvajban* is, máskor a közösség hangjaként nyilvánul meg többes szám első személyű megszólalásmódban, de érezhető a jelenléte, a harmadik személyben elbeszélte művekben is. Az emlékek felidézésére, előhívásának mikéntjére is reflektál az elbeszélő felnőtt éne a több novelláiban is megjelenő visszatekintő elbeszélői pozícióból.¹⁴ Pompor Zoltán szerint a helyszín legfontosabb sajátossága, hogy helyet ad a közösségnek: „Lázár Ervin történeteiben kiemelt helyet kapnak az emlékek. Hősei folyamatosan reflektálnak a gyermekkori és jelen helyzetük közötti különbségre, visszaidéznek egyfajta idilli állapotot, mely nemcsak megtartó szokásaiban, de erkölcsiségében is a falu zárt közösségéhez köthető”.¹⁵ Az emlékezés tépje tehát a közösség mint megtartó erő felidézése. Ezt a világot a retrospektív elbeszélői pozíció idillinek tünteti fel.

A gyermek elbeszélő jelenlétén kívül a tér-idő keretek fikcionalizálásának módja is mutat hasonlóságokat *A fehér királlyal*. A fikcionalizált Rácpácegres referenciális megfelelője felismerhető a név alapján és a környékbeli létező helynevek alapján. Az időbeli kereteket, akárcsak *A fehér királyban*, egy-egy társadalmi vagy történelmi marker elhelyezése, említése biztosítja: a grófnő megjelenése, a hadsereg átvonulása, a svábok kitelepítése, a televízió megjelenése az 1930–1950-es évek utal.

¹¹ Dobi Frida: *Maszkulinitás és erőszak Dragomán György A fehér király című regényében*. Szkhonion 2017/2. 128–139.

¹² *Uo.* 129.

¹³ Nagy Gábor: *Lázár Ervin: Csillagmajor*. = *MMA-lexikon*, Budapest, Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/irodalom/csillagmajor> (Utolsó hozzáférés: 2022. 03. 19.)

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ Pompor: *i. m.* 90.

A *Csillagmajor* novelláiban a csodák, a természetfeletti elemek különös szereplők képében jelennek meg a pusztai zárt közösségben. Ilyen lény a csillagmajori fiú az azonos című novellában, a trapézos *A cirkuszban*, az angyal *A tolvajban*, a karácsony előtt csecsemővel menekülő anya *Az asszonyban*. Az ezekkel a szereplőkkel való találkozás olvasatomban az idegennel való szembeesülés eseménye, így nem is a csodálatos, transzcendens voltak az elsődlegesen fontos, hanem idegenségük, másságuk. E novellák cselekményének közös vonása, hogy a szereplők az idegen – az övéiktől eltérő – vonásait túl későn, annak távozása után ismerik fel. Így már csak nosztalgizálva, az elszalasztott lehetőségen bánkódva vagy afölött csodálkozva tudnak viszonyulni hozzá.

A tolvaj című novella cselekménye rövid. Elbeszélője és főszereplője egy gyermek, aki eleinte múlt időben mesél, majd az események pörgetésekor jelen időre vált. A novella végén a felnőtt, idősödő énje szólal meg, tekint vissza a közben eltelt időre.

A cselekmény az anya felháborodásával kezdődik, aki a konyhai eszközök eltűnte miatt mérgelődik. Előbb középső gyereke, az elbeszélő, csínytevésének véli az egészet, akit nagyon bánt a gyanúsítás. Az apa ki akarja deríteni az eltűnések okát, ezért egy estére meghív hat erős legényt, hogy őrt álljanak a besötétített konyhában, míg a család, alvást színlelve, feszülten figyel. A hat fiú a hamarosan el is fog egy meztelen gyereket, akiről, amint lámpát gyújtanak, kiderül, hogy angyal, mert szárnya van. Kitérnek az ajtót, távozik a jövevény. Az anyát elszomorítja elhamarkodott tettük, és attól fogva kint hagy különféle tárgyakat az angyalnak, hátha szüksége lenne még valamire, de az nem jön többé. A novella zárlatában az elbeszélő felnőtt énje arra reflektál, hogy azóta is hiába fülel reménykedve, nem jár angyal a házban.

Az idegen megjelenése és bemutatása

Dragomán György művében a főszereplő gyermek leghétköznapibb tette idején, amint arra a nyitómondat utal – „Épp leckét írtam.” (Dragomán, 208.) –, történik az idegennel való találkozás, és ettől még váratlanabb, megrendítőbb az.

A találkozást értetlenség, ijedelem előzi meg, hiszen az anya a házkutatás óta minden csengetésre összereszt. Dzsátá heccnek véli az eseményt: „biztos csak a fiúk marhaskodnak (...) valaki leragasztotta a csengő gombját”. (Dragomán, 209.) Dzsátá itt az anyát védelmező szerepben lép fel, amint ajtót nyitni megy helyette, és a felnőtt nézőpontjából elítéli azokat a gyerekcsínyeket, amelyekhez hasonlókat alkalomadtán ő is elkövet.

Az idegennel való találkozás elbeszélésében egyre inkább a megmagyarázhatatlan események tűnnek fel: „kinéztem a kukucskálón, se senkit sem láttam, üres volt a lépcsőház”. (Dragomán, 209.) Az idegen tehát láthatatlan, a semmiből tűnik elő, hogy behatoljon a lakás biztonságába. Dzsátá akkor látja meg az idegen kisfiút, amikor kinyitja az ajtót. Leírásában a hiperbolák, túlzások sorjázhatnak, ez is az idegen irrealitását erősíti:

egy gyerek, legfeljebb, ha hétéves lehetett, (...) iskolás ruhában volt, de az iskolás kabát legalább hat számmal nagyobb volt, majdnem a térdéig leért, és az ujjá le volt vágva, valahol ott, ahol eredetleg a könyöke lehetett, és a gyerek tele volt rakva vállfákkal és fakésekkel és fakanalakkal, legalább száz vállfa volt nála, és sodrófák is, a dereka köré kötve meg spárgára fűzött ruhacsipeszek, de abból is rengeteg, legalább ötszáz, de tényleg. (209.)

A gyermek nézőpontja a mágikus realizmusra jellemző túlzásokkal felnagyítja a vállfaárus kisfiún tapasztalt furcsaságokat. A hiperbolák a méretekre és mennyiségekre vonatkoznak: a ruha hat számmal nagyobb, legalább száz vállfát és ötszáz csipeszt vél felfedezni. A jövevény öltözeke egyszerre ismerős, hiszen iskolai egyenruha, és mégis idegen, hiszen új funkcióban, munkaruhaként tűnik fel, és a testet eltorzítja: térdig ér, könyökben le van vágva. Így az idegenség irreálissá, valószerűtlenné válik. Ám az elbeszélő a „*de tényleg*” tagmondattal nyomatékosítja az irreálisnak az ismert világgal való szembenállását.

A jövevényvel kapcsolatos idegenségérzet tovább nő, amikor az áruját dicsérve megszólal, ugyanis úgy beszél, mint egy felnőtt. Pompor Zoltán szerint a mágikus realizmus írásmódjára jellemző inverzió egyik megnyilvánulása a felnőtt-gyermek szerepek átfordítása.¹⁶ Ebben az esetben a gyermek képességeinek rugalmassága, alkalmazkodóképessége, ugyanakkor kiszolgáltatottsága válik hangsúlyossá, hiszen a felnőtt attribútumok között meglep kis, törekeny termete.

Geokulturális olvasatban egyfajta sajátosságnak számítanak a várost járó árusok, ám megjelenítésében a mágikus realizmus írásmódja a valószerűtlen és ezáltal megrendítő síkjára utalja a kisfiúval való találkozást.

Lázár Ervin *A tolvaj* című novellájának in medias res kezdete a tárgyak eltűnésére fókuszál. A mindennapi tárgyak a csoda tartozékai lesznek, mert ezeket viszi el az angyal, így a felsorolás és a mellérendelés alakzatában egymás mellé kerül a „mozsártörő, köcsögfedő falap, parázscsiptető, derelyevágó, pároskés, fakanál, borsszóró”¹⁷ földhözragadt valósága és az angyal által képviselt természetfeletti síkja. A hétköznapi tárgyak közül ma már jó néhány archaikusnak hat, ugyanakkor olyan különféle konyhai műveletekhez kapcsolódik, hogy egymás mellé helyezésük a valóságosból átbillen a valószerűtlen felé. A tárgyak fontosságát jelzi, hogy eltűnésük nagy port kavart a család életében, és konfliktust is eredményez, mert az anya középső gyermekét gyanúsítja az eszközök eltűntetésével. Tehát ebben a műben is csínytevésnéként értelmezik a szereplők az idegen érkezését megelőző szokatlan jelenségeket.

Az angyalal való találkozás momentumában kiemelendő, hogy előbb ismeretlen, meztelenségében szegény, kiszolgáltatott kisgyerekek tűnik. Ez kelt megütközést, nem a csoda megtörténte, hanem a gyerek reszketése és a karját szorító erőfitogató magatartás közti kontraszt: „mindenki döbbenetben néz. Jósmai Jancsi egy ismeretlen, meztelen kisgyerek karját szorítja, A gyerek rémülten bámul ránk, még a füttyölője is reszket a félelemtől”. (Lázár) Kiemelendő az elbeszélő precizitása és objektivitása, szűkszavúan, lényegre törően beszél el a látványt. Angyal voltát akkor ismerik fel, amikor lámpát gyűjtanak, és az anya irányításával szemügre veszik a meztelen kisgyerek hátát: „Látjuk mindnyájan, amit [anyám] nem mer kimondani. A gyerekek szárnya van. Két borzos, fehér szárnyacska”. (Lázár) A természetfeletti leírásában az angyal ikonográfiai megjelenítéseiből ismerős attribútum, a szárny van kiemelve. Kicsinyítő képzővel ellátva, a borzos és fehér jelzőpár pedig az ártatlanságot, gyermeki létet hangsúlyozza, ugyanakkor az elbeszélő szeretetteljes, meghitt viszonyulását.

Az elbeszélés kezdetére a gyermeki látásmód jellemző, viszont onnan kezdve, hogy együtt akarják elcsípni a csínyvetőt, a gyermeki és a felnőtt látásmód összemosódik. Fontos mozzanata a történetnek, hogy az egész család együtt tanácskozik a betolakodó megfékezéséről. Közös akaratot képviselnek, ami az elbeszélő gyermek nézőpontjában lesz nyilvánvaló.

¹⁶ Pompor: *i. m.* 83.

¹⁷ Lázár Ervin: *A tolvaj* = Uő: *Csillagmajor*. Budapest. Digitális Irodalmi Akadémia. Petőfi Irodalmi Múzeum. 2011. https://reader.dia.hu/document/Lazar_Ervin-Csillagmajor-454. (Utolsó hozzáférés: 2022. 03. 19.) (A továbbiakban: Lázár)

Az angyal ottlétén, megjelenésén nem csodálkoznak. Azt bánják, hogy nem értették meg korábban, a tárgyak eltűnése idején, hogy mi volt a szándéka a kis szárnyas lénynek. Az angyal megjelenésének leírásában érvényesül a mágikus realizmus írásmódja: a tárgyak felsorolása, hétköznapi tárgyak és csodás esemény egymás mellé kerül. Az angyal leírása a látvány precíz, tárgyyszerű rögzítése, ugyanakkor szeretet, szánalom és csodálat hatja át.

Az idegen kilétének értelmezésére adódik egy másik olvasati lehetőség is, mely szerint egy igazán szegény ember ruha nélkül járkáló, tolvajlásra kényszerülő gyermeke a betolakodó. A háta mögötti pihe pedig akár a lopott csirke, tyúk szárnya lehet. Ezt az értelmezési lehetőséget finoman lebegteti a szöveg. A szereplők elképedése ebben az olvasatban nem a természetfölöttivel, hanem a mélyszegénységgel való találkozás döbbenetéből és az ebből származó szánalommal magyarázható. A szöveg a nézés, a látvány kettősségét a jövevény távozta után is fenntartja: a család és a legények kiállnak az ajtó elé, és az eget bámulják. Egyikük észreveszi, hogy egy kis folt úszott el a Hold előtt. Ugyanakkor ez a megállapítás azért kérdőjelezhető meg, mert csupán egyik szereplő nézőpontjához köthető, aki bármit láthatott, akár a szeme is káprázhatott. Viszont a szöveg az angyalként való felismerést erősíti azáltal, hogy a szereplők konszenzusra jutnak abban, hogy a szárnyas lényt látták a Hold előtt elrepülni.

Mindkét novellában az idegen megjelenését kópéságnak tulajdonított bosszúság előzi meg. A találkozás leírásában Dragománnál hiperbolák vannak túlsúlyban, míg Lázárnál az idegenre utaló jegyek, a szárnyak precíz leírása szerepel. Mindkét műben az elbeszélő érzékeli a jövevény idegenséget, ám a mindennapi valóságba való behatolása nem kelt megütközést.

Az idegennel szembeni magatartás

Az *Alagút* című novellában Dzsátá már első pillanattól erőszakosan viselkedik az idegen kisfiúval. Ám az erőszak alkalmazása nem csupán epizodikus jellegű, nem csak ebben a fejezetben fordul elő. Már idézett tanulmányában Dobi Frida kiemeli, hogy „a regénybeli erőszak nemcsak a diktatúrától elválaszthatatlan, hanem attól a maskulin közösségtől sem, amely az erőszak eszközt alkalmazza hierarchiájának fenntartására”.¹⁸ Dzsátá is része ennek a hierarchiának. Behódol a nála nagyobb fiúknak és férfiaknak, ám ő is erőszakhoz folyamodik azzal szemben, aki nála gyengébb és kisebb (Máriusz feleannyi idős, mint ő).

Az elbeszélő erőszakot felmutató viselkedésének célja a hatalmi pozíció felmutatása és annak megakadályozása, hogy a kis Máriusz belépjen a lakásba. Jan Philipp Reemtsma meglátása érvényesül ebben a viszonyulásban, miszerint az erőszakos tett mindig társadalmi pozicionálás is.¹⁹ Reemtsma tipológiája szerint Dzsátá lokatív erőszakot²⁰ alkalmaz, a másik testét tömegként kezeli oly módon, hogy kijelöl számára egy helyet. Az elbeszélő el akarja kergetni a vállfaarust arról a helyről, ahol éppen tartózkodik. Ehhez először verbális erőszakhoz folyamodik: „takarodjon innét”, „menjen a brantba”, „álé-hopp, lelépni”. (Dragomán, 209–210.) Anyjának a látogató személyére irányuló kérdésére adott válaszával („senki”) próbálja megsemmisíteni a gyerek jelenlétét. Ezután fizikai erőszakot is alkalmaz, meglöki a kisgyereket.

¹⁸ Dobi: *i. m.* 128–129.

¹⁹ Jan Philipp Reemtsma: *Bizalom és erőszak a modern társadalomban*. ford. Papp Zoltán. Budapest. Atlantisz 2017. 119–120.

²⁰ *Uo.* 119–120.

A vállfaárus gyerek idegenségét nem csupán megjelenése, hanem felnőtt viselkedése, illetve az erőszaknál hatékonyabb stratégiák alkalmazása is fokozza. Máriusz módszerének lényege, hogy nem ijed meg, nem bonyolódik hatalmi harcba a nála nagyobb fiúval. Ehelyett a Dzsátá számára is tekintélyt képviselő személyhez, az anyához fordul, akivel nagyon udvariasan viselkedik, felkelti érdeklődését. Ezzel a magatartással végül eléri célját, sikerül pénzt keresnie.

Az erőszak viszonzyszervező erejét mutatja, hogy az anya is az erőszak nyelvén szól Dzsátához: „takarodj a szobádba!” (Dragomán, 210.) Dzsátá engedelmeskedik, ugyanis anyja felette áll a hatalmi hierarchiában, és igyekszik féken tartani a kisfiúval szembeni ellenérzését. Ehelyett titokban nyilvánítja ki agresszivitását, azáltal, hogy mellőzi a jó modor szabályait a Máriusszal való interakcióban.

Az erőszak a hatalmi pozíció megmutatásának és az idegen eltávolításának eszközeként tűnik fel az elbeszélő számára, ám az anya közbelépése meghiúsítja ezt, a kölcsönös udvariasság, párbeszéd példáját mutatva fel alternatívaként.

A *tolvaj* című novella világában is az erőszak az idegennel szembeni elsődleges viszonyulási mód. A mű alaphelyzetében az elbeszélő gyerekben és a családtagjaiban dühöt kelt az a megmagyarázhatatlan jelenség, hogy eltűnnek a használati tárgyaik. Ezután kíváncsiság és izgalom lesz úrrá a családon, amikor már stratégiát is dolgoznak ki a magyarázat felfejtésére: az apa hat erős legényt hív estére a házba, akik a konyha legfontosabb pontjain helyezkednek el, ezalatt a családfő a sötét szobában örködik. Tehát felkészülnek a harcra és az erőszak alkalmazására. Ez meg is történik, mert a kis jövevényt az egyik legény fizikai erőfölényével állítja meg, megszorítva karját.

A tolvaj lefűléseire irányuló készülődésben egy pozitív vonás van, a család és a tágabb közösség összetartó erejének felmutatása. Míg Dragomán regényvilágában az erőszak, úgy Lázár Ervin novellaciklusában a segítő, megtartó közösség ereje a szervezőelv. Ugyanakkor a természetfeletti való találkozás során ironikus megvilágításba helyeződik ez a nagyon földhözragadt, pragmatikus, emberi megoldás, hiszen az összetartó család nem képes kapcsolatot teremteni az angyallal, elijesztik őt.

Az idegennel szemben fitogtatott nyers vagy fondorlatos stratégiába burkolt fizikai erő hiábavalónak bizonyul mindkét vizsgált írásban, mert nem képes nyitni az idegen megismerése felé. Megdől az elbeszélők azon előítélete, hogy az idegen legyőzendő, eltávolítandó. Máriusz is, az angyal is kis termetű, gyermeki, kiszolgáltatott lény, aki valamilyen szinten segítséget vár azoktól, akik vele találkoznak. Máriusz az udvariasság és a részvételtetés által kommunikál, az angyal értetlenkedve néz, majd kisétál az erőszak teréből, tehát mindkét idegen kívül áll az erőszak nyelvén és struktúráján. Értelmezhetetlenné válik az erőszakos magatartás vele szemben.

Az idegen elfogadása

Mindkét prózai alkotásban az anya az a szereplő, aki elfogadja az idegent és a gyermek narrátort is erre ösztönzi, erre terelgeti figyelmét, aminek a cselekményben és az elbeszélésben is következményei lesznek.

Az *Alagútban* az anya párbeszédet kezdeményez a házaló kisfiúval. Először is megtudakolja nevét és életkorát, de rákérdez a másságot jelentő tulajdonságaira is (szokatlanul álló iskoláskabát, felnőtt beszéd oka), ezáltal ismerőssé, otthonossá változtatja az idegenséget.

Kiderül, hogy a kisfiú hat és fél éves, Máriusz a neve, nyolcan testvérek és a környező városokban házalnak a fából készült háztartási eszközökkel, amiket apjuk irányításával készítenek.

Az anya részvétet tanúsít a kisgyerek iránt, valószínűleg felnőtt tapasztalata felismeri a szegénységet, peremhelyzetre taszított létet, ezért azonkívül, hogy kíváncsian nyitott a gyermek világára, le is ülteti a konyhában és megeteti az éhes kisfiút. Végül vállfát is vásárol, így segítve rajta. Az anya érzékenysége elsősorban az olvasói értelmezésben kap nagy szerepet. Az elbeszélő gyermek nézőpontja az anya viselkedésében az erkölcsi nevelés szándékát fogja fel és közvetíti:

Máriusz egyenesen a gesztenyés alagútra nézett, ott bent a hűtő polcán, egyik kezével még rá is mutatott, úgy kérdezte, hogy mi az, és akkor én nem bírtam ki, muszáj volt, hogy megszólaljak, és mondtam, hogy semmi, ne érdekelje, de mikor kimondtam, már egyből tudtam, hogy nem kellett volna, mert anya rám nézett, és rám mosolygott azzal a *szigorú, hideg mosollyal, és azt mondta, hogy kisfiam, úgy látszik, vendéged jött, ez aztán az igazi ünnep.* (212., kiemelés tőlem B. É. N.)

Dzsátá rossz szemmel nézi anyja érdeklődését Máriusz iránt, de anyja jelenlétében megfékezi gúnyos megjegyzéseit. Hiszen az anyja neveli Dzsátát, ő a tekintélyszemély. Ám amikor a kisfiú észreveszi a hűtőben álló finomságot, Dzsátá már nem tud uralkodni ellenszenvén, rosszmájúan és erőszakosan akarja elterelni a figyelmét, ugyanakkor egyből felismeri, hogy ezzel magára vonja anyja haragját. Az anyja arcán megjelenő szigorúság jelzi, hogy nevelési célú tevékenység következik. A „vendég”, az „ünnep” főnevek ironiája nem a kisfiúnak, hanem saját fiának szól, ezzel mutat rá Dzsátá ellenszenves viselkedésére, egyben el is ítélve azt. Arra hívja fel Dzsátá figyelmét, hogy az idegen tulajdonképpen vendég, és az az idő, amit vele tölt, maga az ünnep. A közös evésre kényszerítés által tehát az anya közösségvállalásra, az idegen elfogadására neveli fiát, közelítve egymáshoz a mindennapi, ismerős és az alkalmi, ismeretlen síkját.

Az anya saját viselkedésével, a párbeszéd kezdeményezésével, a megvendéggeléssel példát mutat az idegen megismerésének alapvető módozatairól. Részvétet tanúsít, és szigorú anyaként, pedagógiai célzattal olyan helyzetbe hozza, amelyben gyakorolni kell a közösségvállalást, és azáltal közeledni az másikhoz, feloldani az idegenséget.

A tolvajban az anya az, aki felismeri az elfogott meztelen gyermek angyal voltát, mert ráírnyítja a lámpát és a többiek figyelmét a kis szárnyakra. Ő nyitja ki az ajtót, hogy távozhasson az angyal. Az eset mindenkit megdöbbsent, ám az elbeszélő külön kiemeli az anya szomorúságát. Az asszony úgy fejezi ki szolidaritását az idegennel, hogy megpróbálja visszacsalogatni vagy legalábbis segíteni őt azáltal, hogy különféle konyhai eszközöket hagy a ház előtt.

Mindkét műben az anya ismeri fel az ő és az idegen közös vonásait, így próbálja elfogadtatni az idegent a családdal. Az anya teremti meg a reális és irreális sík szupplementáris viszonyát, ami az *Alagútban* az együtt étkezés közösségteremtő erejében, *A tolvajban* a konyhai eszközök megosztásának vágyában realizálódik.

Az idegenhez kapcsolódó tilalmak

Az idegennel való találkozás tilalmakhoz, illetve tilalmak áthágásához kapcsolódik mindkét novellában. A mágia alkalmazása magában foglalja tiltások áthágását. Az idegen megjelenését

azért tekintem a természetfeletti síkjával analógnak, mert a tiltások áthágása a mágikus gondolkodást aktiválja mindkét novellában, annak ellenére, hogy *Alagútban* egy hús-vér kisfiú az idegen megjelenítője.

Az *Alagútban* Dzsátá két szabályt hág át az idegennel való kapcsolatában. Az egyik a vendég megsértésének tilalma: Dzsátá nem akarja megmutatni születésnapj süteményét az idegennek. Ennek a gesztusának az lesz a következménye, hogy meg kell osztania vele gesztenyes alagútját, tehát pont az történik Dzsátával, amitől legjobban óvakodott: át kell lépnie az idegenség határvonalat. A másik tiltás az etikett szabályaira vonatkozik. Dzsátá megrökönyödve tapasztalja, hogy a vendégnek szabad ujjal mutogatnia, evés közben az asztalra könyökölnie. Ez a pallérozatlan viselkedés a kisfiú idegen mivoltát erősíti. Dzsátá ellenszenvét nem fejezheti ki nyíltan anyja jelenlétében, a vendég megsértésének tilalma miatt, illetve amikor megteszi, akkor szankcióban részesül, amint fent bemutattam. Ehelyett úgy bizonyítja fölényét, hogy figyelmen kívül hagyja az alapvető jólneveltségi szabályokat: nem kíván jó étvágyat, nem köszöni meg az ajándékot Máriusznak. Távolságtartó szándéka ellenére ismét közeledik az idegenhez, azáltal, hogy hozzá hasonul. Tehát a tiltások áthágásának eredményeként csökken az ismerős az idegentől elválasztó távolság.

A *tolvajban* a tiltás látszólag az angyal megnevezésének kimondására vonatkozik. Amikor a család és a legények meglátják a szárnyait, az elnémulás jelzi, hogy a jelen lévők közül mindenki felismerte az égi küldöttet. Az *angyal* megnevezést csak az elbeszélő idő egy nagyobb időintervalluma elteltével használja az elbeszélő: „Attól kezdve hosszú ideig rosszul aludtunk éjszakánként. Füleltünk. (...) Az angyal nem jött többé”. (Lázár)

A tiltás forrása nem az angyaltól való félelem, hisz a novella zárlatában az elbeszélő megfogalmazza, hogy azóta is várja visszatértét, hanem a megfelelő időben történt felismerés hiánya fölötti megbánást fejezi ki. Hiszen, hogyha már a tárgyak eltűnésekor nem veszélyes tolvajra gyanakodnak, akkor nem kellett volna erőfitogtató módon elfogni és megijeszteni a kis lényt. Tehát a név kimondásának tiltásában valamiként az elhamarkodott ítékezés, az ismeretlennel szembeni ellenséges viselkedés tabuja fogalmazódik meg.

A tiltásokkal függ össze az idegen megnevezése is a két novellában. Az *Alagút* című novellában az elbeszélő belső monológjában különféle gúnyneveken nevezi az idegen kisfiút: „tökmag”, „prücsök”, „kölyök”, majd a „gyermek” főnévvel emlegeti. Miután az anyja megtudakolja a nevét, az elbeszélő már csak Máriuszként említi a kisfiút. Az elbeszélésnek ez a vonása tehát leleplezi azt, amit Dzsátá ellenséges viselkedése elfed: a főszereplő viszonyulásmódjában történt egy kis változás: ismerősnek tekinti a házaló kisfiút, tehát valamilyen szinten elfogadta őt.

Lázár Ervin novellájának címe az emberi, pragmatikus nézőpontból láttatja az idegen tevékenységét: aki tárgyakat kérés nélkül tulajdonít el, az tolvaj. Ezt a véleményt a természetfölötti síkjával való szembesülés változtatja meg.

Összefoglalás, következtetések

Mindkét prózamű zárlatában a főszereplő tekintete követi a távozó idegent. Lázár Ervin művében ráadásul az elbeszélő idős énje is visszatekint az angyallal való kapcsolatára.

Dragomán György művében Dzsátá nem akar semmilyen szolidaritást vállalni a vállfaárus Máriusszal, nem ismeri fel azonosságukat. Anyja viselkedése folytán mégis közelebb kerül a

kisfiúhoz. Ennek jele az elbeszélés-módban hangsúlyos, ahol elkezdődik nevének, Máriuszként említeni az addig csak gúnyneveken illetett kisfiút. A cselekmény utolsó mozzanata, az, hogy nem vágja Máriuszhoz a fakést, annak felismerését jelzi, hogy az erőszak nem hatékony eszköze a kommunikációnak.

Az anya az, aki mindkét novellában rámutat arra, hogy nem az erőszak nyelvén kell kommunikálni az idegennel, hanem a megismerés, kikérdezés – vagy szándékának kitalálása által.

A tiltások áthágása révén Dzsátá, akarata ellenére, közelebb kerül az idegenhez. *A tolvajban*, hiába hallgatják el a nevét, viselkedésükkel már elvesztették a kapcsolatteremtés lehetőségét.

A két mű alapvető különbsége, hogy *Az alagútban* a gyermeknek az idegenre fókuszáló nézőpontja folyamatosan ellentétben áll az anyáéval. *A tolvajban* csupán az alaphelyzetben áll külön a kettő, így a gyermek a család, sőt a nagyobb közösség nézőpontját közvetíti, illetve onnan nyer megerősítést. Dzsátá egyedül van, és erőfitogtatással próbál túlélni, Lázár Ervin szereplője a család biztonságából figyeli az idegent. Ennek a különbségnek ellenére mindkét mű bemutatja az idegennel szembeni erőszakos magatartást meglétét és ennek elégtelen voltát. A kommunikáció hatékony csatornája az *Alagútban* a párbeszéd, az evés, míg *A tolvajban* a figyelem, a felszín mögé nézés. Mindkét műben a szolidaritás, a megismerés igénye bizonyul célravezetőnek. A mágikus realizmus írásmódjának jellegzetességei az idegen megjelenítésében tűnnek fel, valamint a tilalmak áthágásának mozzanataiban. Az idegen elfogadása által jön létre a valós, ismerős és a valószerűtlen, ismeretlen síkjának szupplementáris viszonya. A művek esztétikai politikai olvasatban az olvasót az idegennel, a mássággal kapcsolatos előítéleteivel való szembenézésre is készítetik azáltal, hogy a társadalom periferiáján lévő főszereplő gyermek prekoncepcióit finoman ábrázolják. Az írások az előítéletek lebontásának módjait (a néven szólítás, a közösségvállalás ereje) is érzékelhetővé teszik.

Meeting the Stranger from a Child's Point of View

Keywords: child narrator; magical realism; stranger; childlike thinking; multilingualism

In this study, I compare the chapter entitled *The Tunnel* (Alagút) in György Dragomán's novel *The White King* (A fehér király) with Ervin Lázár's short story *A Sneak Thief* (A tolvaj) part of the short story series of *The Devil's Horseshoe and Other Short Stories*.

My focus is on meeting the stranger. I will analyse this by exploring the peculiarities of the child's point of view and the characteristics of magical realism. Both works put a child in the narrator's position. The world familiar to him represents the field of reality, while the conceivable world revealed by the appearance of the stranger represents the supernatural code. I pay attention to the description of the stranger, to the behaviours and prohibitions associated with him. I present the roles that determine the attitude of the child and the process of accepting the stranger.

Szmutku Melinda

Szent Ágnes legendájának magyarországi recepciója a 16–17. században

A jelen írásban egy olyan vértanú szűz antikvitásba visszanyúló legendájának magyarországi recepcióját ismertetem, akinek kultusza a középkorban és a kora újkorban is élő maradt, személye, cselekedetei évszázadok előrehaladtával sem merültek a feledés homályába. Római Szent Ágnes vértanúságának története sokak számára ismert különböző, a szentek élettörténetét tartalmazó gyűjteményekből, templomi prédikációkból, alakját attribútumaival több ábrázolás is megörökítette: többnyire báránnyal és zöld ággal jelenik meg templomi festményeken, freskókon. A 377-ben Szent Ambrus püspök által írt *De virginibus*¹ című traktátusban olvasható Ágnes-életrajz és ennek későbbi kompilációi nem csupán a hagiográfia számára izgalmas kutatásra alkalmas anyagokként tarthatók számon, hanem irodalomtörténeti szempontból is igen értékes szövegkorpusznak tekinthetők. Az Ambrus püspök által írt életrajz az eddigi kutatások alapján Magyarországon késő középkori és egy kora újkori forrásban maradt fenn, ezért annak vizsgálata és pontos meghatározása, hogy Ágnes személye és a hozzá kapcsolódó történetek miként kerültek be a magyarországi köztudatba, korai források hiányában igen nehézkes. A fennmaradt szövegek segítségével azonban rekonstruálható mindaz, hogy milyen formában emlékeztek meg róla, legendakompilációit milyen tanítás közvetítésének eszközeként használták, milyen példát akartak felmutatni az életének megismertetésével.

Az antikvitásban kialakult szentkultusz meghatározta a következő ezer év keresztény történelmét.² A női mártírok kultuszának első, mártirologiumokban olvasható nyomai a középkorban terjedelmes legendákká bővültek, melyek nem történelmi dokumentumként funkcionáltak. A szövegek célja az volt, hogy a folyamatosan kiegészülő, számos motívummal bővülő történet az adott korszakban megállja a helyét,³ befogadható legyen hallgatósága számára, ugyanakkor példaként is tudjon szolgálni a befogadó közönségnek. A legendákból folyamatosan más elemek kerültek kiemelésre, így a szentisztelet koronként eltérő igényekhez igazodott.⁴ Ambrus traktátusában a Szent Ágnesről szóló olvasható *vita* és ennek a *Legenda aurea*ban megjelent, majd később Magyarországon készült kompilációi szemléltetik, hogy az évszázadok rányomták bélyegüket egy-egy szent életrajzára: az Ágnes-legenda az idő távlatával egyre több cselekménymozzanattal egészült ki, a szent alakjához egyre több kisebb történet, csodaleírás is társult, és a hozzá kapcsolható

Szmutku Melinda (1996) – doktorandusz, Hungarológiai Doktori Iskola, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, meli.szmutku@gmail.com

A szerzőt jelen tanulmány megjelenésekor a Collegium Talentum ösztöndíjprogram támogatta.

¹A mű következő magyar fordítását használtam: *A szűzességről*. Ford., bev. Rajeczky Benjamin S. O. CIST. Bp. 1944 (Keresztény remekírók, 8. kötet).

²Brown, Peter: *A szentkultusz kialakulása és szerepe a latin kereszténységben*. Bp. 1993. 23.

³Uhrin Dorottya: *Szűzesség – szenvedés – szexualitás: A vértanú szűzek kultuszának elterjedése*. Bp. 2016 (Historiae II.), 161–162, 169.

⁴Barna Gábor (szerk.): *A szentisztelet történeti rétegei és formái Magyarországon és Közép-Európában*. A magyar szentek tisztelete. Szeged 2001. 12.

attribútumainak sora is bővült (a hosszú hajkorona, bárány és zöld ág mellett a gyűrűnek is kiemelt szerepet tulajdoníthatunk, miután bekerült a legendába Paulinus pap története).

A vértanú szüzek kultusza a középkorban példaként szolgált az aszketikus életforma beteljesítéséhez, az életszentség megéléséhez, mely a vértanúság helyett a szentté válás felé vezető utat jelentette.⁵ Magyarországon Szent Ágnes vértanúságának legendáját főképp a szerzetesrendekben használt kódexekhez kapcsolhatjuk, ez bizonyítja azt, hogy a szent életútja az életszentség megélésének példája volt az azt ismerő közösségek számára.

A kereszténység korai századaiban Szent Ágnes életéhez és vértanúságához több szöveg is köthető. A már említett, 377-ben Szent Ambrus által lejegyzett történet mellett a Rómában őrzött, Szent Damasus pápa 4. Századi, Ágnesről szóló életrajzát és Prudentius spanyol költő 405-ben írt versét is számontarthatjuk.⁶ A latin szövegek mellett Szent Ágnesről született egy görög legenda is, az előbbiekhöz viszonyítva azzal a különbséggel, hogy a latin változatokban olvasható fiatal lány személyéhez képest egy sokkal idősebb Ágnes-alakot ábrázol. A görög és latin változatok vegyítéséből jött létre egy *Gesta Sanctae Agnete* című szöveg, mely kiegészült Ágnes halála utáni csodákkal (szüleinek való megjelenése és az Emerenciához kapcsolódó történet).⁷ A Szent Ágneshez kapcsolható legelső történetek és legendák a kereszténység korai évszázadaihoz köthetők, jól érzékelhető azonban, hogy a magyarországi kódexekbe bekerült szövegek kompilátorai és lejegyzői már nem közvetlenül ezekre hivatkoztak, hanem a *Legenda aurea*-ban olvasható történetet veszik alapul a magyar fordítások vagy latin átdolgozások elkészítéséhez.

A magyarországi kompilációkat az *Érdy*- és *Cornides-kódex* őrzi, mindemellett a *Debreceni kódex*-ben egy magyar nyelvű és Temesvári Pelbárt prédikációgyűjteményének *Pomerium de sanctis Sermones de Sanctis* részében egy latin nyelvű prédikációba beépített változatát is ismerjük. Az ötödik kompiláció kora újkori, Illyés András először 1682-ben kiadott *A keresztyéni életnek példája vagy tüköre* című legendagyűjteményének *Ötödik része* tartalmazza azt. Ez utóbbi nyomtatványban olvasható legenda az egymással kronológiai tekintetben is igen közel álló változatoktól eltérő jegyeket mutat.

A fentiek ismeretében Szent Ágnes legendájának magyarországi recepcióját több szempontból lehet vizsgálni, a legendakompilációk tartalmát, cselekménymozzanatait, a bennük olvasható motívumokat szorosan összekapcsolhatjuk azzal, hogy milyen célközönség számára készült az a kódex, gyűjtemény, amely az egyes szövegeket tartalmazza, milyen más szentek történeteivel együtt szerepel az adott könyvben, illetve a kompilátor milyen tanítás közvetítése céljából helyezte el a legendát az adott gyűjteménybe, építette bele prédikációba.

Az Ágnes-legenda két magyarországi kódexben

Az *Érdy*- és a *Cornides-kódex*-ben olvasható két kompiláció áll a legközelebb a *Legenda aurea*-ban olvasható változathoz. A két kódexben olvasható magyar nyelvű változatokat a *Legenda aurea* Madas Edit által összeállított 1990-es kiadásában⁸ található, magyar nyelvű változattal

⁵ Uhrin Dorottya: *i. m.* 176.

⁶ Diskant Muir, Carolyn: *St. Agnes of Rome as a Bride of Christ: A Northern European Phenomenon, c. 1450–1520*. Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol. 31, No. 3 (2004–2005). 135.

⁷ *Uo.* 136.

⁸ De Voragine, Jacobus: *Legenda aurea*. Vál., utószó, jegyzetek, Madas Edit. Bp. 1990.

hasonlítottam össze, mely bizonyítja, hogy a kompilátorok ez igen híres gyűjteményt vették kezükbe a kódexekben olvasható szövegek lejegyzése és fordítása közben.

Az *Érdy-kódex* egy tartalmilag igen sokszínű munka, keletkezési ideje vitatott volt, 1524 és 1527 közötti időre datálható.⁹ A kódex nem csupán legendáriumként funkcionált, öt része van, melyek közül az utolsó részben olvashatók a szentek legendái. Mindaz a műfaji sokszínűség, ami jellemzi, arra enged következtetni, hogy a kódex nem csupán szerzetesek körében való használatra készült. Madas Edit szerint az *Érdy-kódex* prédikációgyűjteményként tartható számon, de nem prédikációs céllal, hanem felolvasásra készült, a latinul nem tudó közösség számára a könyv helyettesítette a prédikátort.¹⁰ A *Prohemium libri* című magyar nyelvű bevezetőben arról olvashatunk, hogy a kódex a hívek kérésére jött létre, akik abból hasznos és jó gondolatokat emelhetnek ki maguknak. Az egyházi év vasárnapjaihoz, ünnepeihez és a szentek emléknapjaihoz kapcsolódó evangéliumok, apostoli levélszakaszok és prédikációk mellett a kódex tartalmazza egyes szentek legendáit is az ünnepeikre előírt olvasmányok mellett. A legendákat tartalmazó rész a *per circulum anni* beosztást követi, Ágnes legendája mellett Szent Borbála, Lúcia, Ágota, Dorottya, Juliánna mártírtörténetei is olvashatók benne. Megfigyelhető, hogy a kódex legendákat tartalmazó részében számos nőszent történetét megtaláljuk, ez azt feltételezi, hogy a kódex első birtokosai szerzetesnők, karthauzi apácák voltak.¹¹

Szent Ágnes ünnepéhez a tíz szűzről szóló evangéliumi rész kapcsolódik, melyet Szent Borbála ünnepén is felolvasnak, a kompilátor kiemeli, hogy az apostoli levelet és az evangéliumi szakaszt Szent Borbála ünnepénél keresse az olvasó. Az Ágnes-legenda bevezető gondolataiban rövid indoklást találunk arra vonatkozóan, hogy fontos Ágnes ünnepét megtartani, megemlékezni az életéről: „*Ez zenthseeges zyz Agnes azzonnak ynnepe napyat mynden tyztesseggel kel yllenewnk*”.¹² Az ünnep megülésének okát maga az olvasandó történet demonstrálja Ágnes vértanúságának bemutatásával. A legenda a prédikáció jegyeit viseli magán, ezt bizonyítja, hogy a terjedelmes szöveget párbeszéd sokasága dominálja, Ágnes szavai által közvetíti a prédikátor az olvasóknak, hallgatóságának szánt tanítást.

A párbeszédés részek terjedelmesek a szövegben, Ágnes több szereplővel is dialógust folytat: Symffronius fejedelm fiával, a fejedelemmel, Aspasius római vikáriussal, és imádság által Istent is megszólítja. A párbeszédés részek dominanciája, a prédikációs jelleg a kompilációban a *docere* érvényesülését eredményezi, a dialogikus részek a hitben való kitartáshoz és a Krisztushoz való hűséghez kapcsolódnak.

Ágnes az ifjúhoz intézett szavaiban elutasítja annak házassági kérelmét, és helyette Krisztust választja jegyeseül, akinek bemutatása metaforákban gazdag formában történik: Krisztus Ágnes a hit gyűrűjével jegyezte el, felékesítette gyönyörű ruhával és drágakövekkel, megjegyezte orcáját, és felöltöztette díszes ruhába. Krisztus az égi vőlegény, akibe Ágnes kimondhatatlanul szerelmes, szeretőjének nevezi őt, Krisztus ölelése tisztaságos, miatta marad szűz és szeplőtelen. A Krisztussal való egyesülés menyegzőként kerül ábrázolásra: Ágnes a menyasszony, Krisztus pedig az ő jegyese, vőlegénye, akivel a vértanúság által és az Oltáriszentség magához vétele

⁹ *Érdy-kódex*. Szerk. Volf György. Bp 1876 (Nyelvelmléktár, Régi Magyar Codexek és Nyomtatványok 4–5., Régi Magyar Codexek és Nyomtatványok). 7.

¹⁰ Madas Edit: *Érdy-kódex*. = „*Látjátok feleim...*”. *Magyar nyelvelmékek a kezdetektől a 16. század elejéig*. Szerk. Madas Edit. Bp. 2009. 340.

¹¹ *Érdy-kódex*. i. m. 12.

¹² *Uo.* 298. A következőkben az 1876-os szövegkiadás oldalszámait fogom használni.

során egyesülhet:¹³ „*yman az ew tyztassagos öleleeseeben be zoroytattam, yman az ew testhe en testemmel eeggyeswltetot es az ew veere az en orczaymat meg ekesewytette*”.¹⁴

A történetet tovább olvasva, a mennyei vőlegény bemutatását követően az ifjú kincseket ígért Ágnesnek, ha feleségül megy hozzá. Ágnes Krisztussal való jegyességét és égi kincseit a földi kincsekkel, és a földi szerelmet az égi szerelemmel állítja szembe: „*Tawozsal el en tewlem mert yman mas zeretöwtl foglaltattam meg, ky ennekem sokkal dragab ayandekokat adot. Es az ew hyteenek gyrwyeevel yegzöt meg enghemet, ky sokkal nemesb teeneladnal mynd nemzettel mynd meltosaggal, ky enghemet meg ekeseytet nagy zeep ötözettel. Az en yogomat és nakamat meg kernyeközte nagy dragalatos köwekkel*”.¹⁵ Ágnesnek a prefektus fiához intézett szavai ellentétpárokka- l vannak tele. Mindezekből az olvasó saját maga számára levonhatja a következtetést: az égi szférában minden ajándék sokkal értékesebb, mint a földi életben kapott materiális ajándékok, a Krisztussal való egyesülés pedig minden földi menyegzőnél tisztaságosabb, és örökké tartó.

A földi kincsek és a pogány férfi házassági kérelmének visszautasítása mellett a bálványimádás elutasításáról is hosszú beszédet olvashatunk. Az ehhez kapcsolódó dialogikus részben kifejezésre jut mindaz, amit a mulandó, anyagi világról gondol: Isten az égben van, nem pedig a kövekben, ércekben és fémekben keresendő, melyekből város épül, aki pedig ezeket Isten elé helyezi, az örök tűzön fog elégni. Ágnes sorsát kijelentései pecsételik meg, ezek miatt kerül bordélyházba, a megszegyenülés helyére, és később a Krisztushoz való hűsége miatt hal meg.

Az *Érdy-kódex*ben olvasható kompiláció – mint azt fentebb is említettem – igen közel áll a *Legenda aurea*ban olvasható Ágnes-legendához, azonban hiányzik belőle három csodajelenet: Ágnes halála utáni megjelenése, a kísértéstől szenvedő Paulinus pap és egy Ágnes templomát őrző pap története, akiktől Ágnes képe elfogad egy-egy gyűrűt. A három csodaleírás hiánya arra enged következtetni, hogy az *Érdy-kódex* másolója sokkal inkább a *docerére* helyezte a hangsúlyt a *delectare* helyett, amit a párbeszédés részek dominanciája és a kódex prédikációs céllal való létrejötte is alátámaszt.

A csonkán fennmaradt, 1514 és 1519 között összeállított¹⁶ *Cornides-kódex* az *Érdy-kódex*szel hasonló rendeltetés miatt készült. A *Cornides-kódex* megmaradt része, a *De tempore* liturgikus évet követő prédikáció- és a *De sanctis*-legendagyűjteményből tevődik össze. A Ráskay Lea, a Nyulak szigetén élő apáca által összeállított *De sanctis*-részben Szent Bereck püspök kivételével nőszentek legendáit olvashatjuk. Ez a rész a kolostor apácái által különösen tisztelt szentek és az apácák védőszentjeinek legendáit tartalmazza, melyek forrása a *Legenda aurea*.¹⁷ Lázcs Sándor szerint azonban a Nyulak szigetén nem létezett a *Legenda aurea*nak egy teljes magyar fordítása, mivel nem bizonyítható, hogy ebből dolgozott Ráskay Lea, hanem sokkal inkább az mondható el, hogy a kompilátor 1514 és 1519 között darabonként szedte össze a szövegeket, és készítette el a kéziratot. Esménye nem egy vegyes tartalmú, hanem egy egységes gyűjtemény létrehozása volt.¹⁸

¹³ *Uo.* 299–300.

¹⁴ *Uo.* 300.

¹⁵ *Érdy-kódex i. m.* 299.

¹⁶ Lázcs Sándor: *i. m.* 119.

¹⁷ Wehli Tünde–Bibor Máté János: *Cornides-kódex. = „Látjátok feleim...”*. Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század elejéig. Szerk. Madas Edit. Bp. 2009. 284.

¹⁸ Lázcs Sándor: *i. m.* 119.

A kódex *De sanctis*-része tudatos összeválogatás eredményeképp jött létre, célja, hogy a latinul nem tudó apácákat a legendák segítségével az erényes életre nevelje.¹⁹ Ebben a részben olvasható Szent Ágnes legendája, Dorottya, Ágota, Julianna, Potenciána, Ilona, Antiochiai Margit, Praxedes, Juszтина és Lúcia történetei mellett. A Szent Lúcia és Szent Ágnes életét tartalmazó ívfűzet a kódex többi ívfűzetével ellentétben nincsen megvonalmazva, és szövegtükre nagyobb a többiénél.²⁰ A kódex olvasóközönségének teológiai ismeretei nem voltak tudományosak, ezért a kegyességi irodalomból táplálkoztak, műveltségüket a liturgikus szövegek, a meghallgatott asztali olvasmányok tették ki.²¹

A *Cornides-kódex* 1967-es kritikai kiadásában az Ágnes-legendája mellett szerepel latin nyelven a *Legenda aurea* Ágnes-legendája. A kritikai kiadás egyik lábjegyzetében olvasható, hogy a *Cornides-kódex* kompilátora a *Legenda aurea* szövegét követte azzal a különbséggel, hogy a bevezető, névetimológiát tartalmazó rész hiányzik a kódexből, a magyar változat kissé bővíti, és rövid záradékot ad hozzá.²² A legenda néhány mondatos bevezetőjét a legenda cselekményének kifejtése követi. A narráció linearitását nem zavarja meg késleltetés, a dialogikus részek száma is csekély. Egy részletes összevetés azt bizonyítja, hogy a *Cornides-kódex* kompilátora nem hagyott ki egyetlen cselekménymozzanatot sem a *Legenda aurea*éből, így a *docere* és a *delectare* kettőse egyformán jellemzi a legendát.

Mivel a kódex apácáknak készült, az *Érdy-kódex*ben olvasottakhoz hasonlóan megjelenik az ékességekkel, a mennyei gazdagsággal való felruházás, a gyűrű, mely a Krisztussal való jegyességet szimbolizálja, ugyanakkor a Krisztussal való egyesülés motívuma is. A kódexben olvasható legenda cselekménysora a *puer senex* motívumból nővi ki magát: „*Illehet hog zent agnes azzonak eztendevkben iffyvsag zamlatatneek. de az ev elmeenek merhetetlen nagy vensege vala. Testel iffyvchka vala. de lelekben veen. Zeep vala orchauul. de zeeb vala hytte!*”²³ Emellett a legenda a középkori spiritualitás jegyeit is a jegyesmisztika megjelenítése által magán hordozza: „*Az az kezde zent agnes azzon az ev jegyeseet cristust dychyrrny nemzetenek nemessegerevl. zepsegenek ekessegerevl. kazdagsaganak bevsegerevl...*”²⁴ Azt a következtetést vonhatjuk le, hogy kompiláció Ágnes élete, felsorolt érényeinek sokasága, a középkori jegyesmisztika jelenléte miatt kerülhetett be a Nyulak szigetén élő domonkos apácák kódexébe, mivel a vértanú szűz legendája a kolostorban lakóknak a tiszta, erényes életre hívta fel a figyelmét, építő olvasmányként szolgált az apácák számára. A legendát valószínűleg azért válogatták be a gyűjteménybe, mert a Domonkos-rendi kolostorban megemlékeztek róla, és tisztelet övezte alakját, vértanúságának emléknapján valószínűleg felolvasásra került a kódexben levő szöveg is.

Az Ágnes-legendája a 15–16. századi magyarországi prédikációkban

Az előbbieken során olvashattunk 15–16. századi Ágnes-legendája kompilációkról, melyek különböző rendeltetés alapján különböznek egymástól és a *Legenda aurea*ban olvasható változattól. Mindez segít megismerni azt, hogy a kompilációk milyen célkitűzések végett váltak

¹⁹ *Cornides-kódex*. Jegyz. és tan. Bognár András–Levárdy Ferenc. Bp. 1967. 789.

²⁰ Wehli Tünde–Bibor Máté János: *i. m.* 284.

²¹ Lázs Sándor: *i. m.* 61, 62.

²² *Cornides-kódex i. m.*, 769.

²³ *Uo.* 768.

²⁴ *Uo.* 768.

a gyűjtemények részévé, és milyen használói körben váltak ismertté. A magyarországi, Ágnes történetét tartalmazó prédikációk még közelebb engedik az olvasót annak megismeréséhez, hogy a legendát milyen tanítás közvetítése céljából fordították, másolták le, emelték be prédikációikba a szerzők, lejegyzők. Az Ágnes-legendát egy latin és egy magyar nyelvű prédikáció őrizte meg, e két prédikáció alapján fogom ismertetni a recepció egy másik szeletét.

Temesvári Pelbárt szentbeszédgyűjteménye, a *Pomerium de sanctis*, magában foglal három beszédgyűjteményt: a *Sermones Quadragesimales*, *Sermones de Tempore*, *Sermones de Sanctis* című műveket.²⁵ Az Ágnesről szóló, *De sancta Agnete*²⁶ című prédikáció a *Sermones Pomerii de sanctis I. (Pars hiemalis)* részben található. Ez a rész az egyházi év menetét követve tartalmaz szentekről szóló prédikációkat, egy szentről sok esetben három-négy prédikációt is olvashatunk, Szent Ágnesről azonban a prédikátor csupán egyet írt.

A beszédek a köznép épülése végett készültek, és azon utalás szerint, melyben Pelbárt előrehaladott korának nevezi magát, a prédikációk megírását az 1483 és 1489 közötti időszakra tehetjük.²⁷ Pelbárt beszédei latinul jelentek meg, ez azonban nem jelenti azt, hogy a beszédek latinul is hangzottak el.²⁸ A Szent Ágnesről írt prédikációról eddigi ismereteink szerint nem készült korabeli magyar fordítás, viszont a korabeli kódexek tartalmaznak magyar nyelvű Pelbárt-kompilációt. A *Debreceni kódex* betűhű átiratának bevezetője Pelbárt *Pomeriumát* nevezi meg mint forrást, de ezenkívül még az *Érdy-kódex* másolója is kölcsönöz Pelbárttól szöveghelyeket.²⁹

Pelbárt prédikációinak megírásakor erős, logikus, reális irányt követ, mindent százlaira szed, tudományos készletét gazdagon feltünteti, ez határozottan skolasztikus modorra vall. Mozaikkockákat rak össze, sűrű idézetekkel látja el műveit, a kockákból viszont egy egyöntetű egész keletkezik.³⁰ Ez az elkötelezettség és magas szintű műveltség teszi különlegessé Pelbárt írását. A prédikáció építőkövek összessége, melyek bibliai locusok, egyházatyák és más prédikátorok írásaira alapulnak, idézeteikből indulnak ki. A hivatkozások pontos megnevezésével elrendezetté alakítja gondolatmenetét, ami ezáltal logikussá válik. Pelbárt bibliai könyvekre is hivatkozik, melyekből pontosan idéz, minden gondolatnak megfelel egy bibliai *locus* és a részletes érvelés, emellett az egyházatyákra és más prédikátorokra is hivatkozik, idézvéen őket ugyanúgy, mint a bibliai *locus*okat.

A logikus gondolatmenet, a skolasztikus elrendezés a Szent Ágnesről szóló prédikáció olvasása közben is észrevehető. A bevezetőt követően Pelbárt a prédikáció szövegét három nagy részre osztja fel, melyeket egymást követően részletez. A hármas felosztás mindhárom része az Ágnes és Krisztus közti jegyesség kiemeléséről szól: az első rész a házasság jövetelének, a második a megszentelésének, a harmadik Ágnes Krisztus menyasszonyává tételének kifejtése. A prédikáció mindhárom része tovább bomlik újabb részekre, *subdivisió*kra. Ágnes életének mozzanatai, tettei egy-egy *subdivisió*nak felelnek meg, melyeket Pelbárt *privilegium*oknak, kiváltságoknak nevez, mivel mindegyik *subdivisió*ban megnyilvánul Ágnes valamely erénye, a *Legenda aurea*ban olvasható kronologikus narrációt követve.

²⁵ Vajthó László (szerk.): *Temesvári Pelbárt műveiből*. Bp. é. n. (Magyar Irodalmi Ritkaságok). 9.

²⁶ A latin nyelvű prédikáció fordításában és értelmezésében Dóczy Órs (Babeş–Bolyai Tudományegyetem) volt segítségemre.

²⁷ Szilády Áron: *Temesvári Pelbárt élete és munkái*. Bp. 1880. 11–12.

²⁸ *Uo.* 21.

²⁹ Szilády Áron: *i. m.* 63.

³⁰ *Uo.* 28.

Temesvári Pelbárt szentekről szóló prédikációi nem szükoelkednek a csodák leírásában,³¹ az Ágnesről szóló prédikációban a hét *privilegium*ból öt csodaleírást is tartalmaz, a *Tertium privilegium*tól kezdődően mindegyik részben találunk egyet. A csodák megjelenési sorrendben a következők: Ágnes haja elborítja a testét, mikor meztelenre vetkőztetik (*Tertium privilegium*), a prefektus fiának feltámasztása (*Quartum privilegium*), nem égeti meg a tűz, hanem a nép felé oszlik (*Quartum privilegium*), nyolc nap után megjelenik szüleinek (*Quintum privilegium*), Konstancia meggyógyítása (*Sextum privilegium*) valamint a Paulinusnak képből kinyújtott gyűrűs ujj (*Septimum privilegium*). A csodák leírása és a hozzájuk kapcsolódó kiváltságok az erények gyakorlására hívják fel az olvasók figyelmét, és nem szakítják meg a történet linearitását. Temesvári Pelbárt kiválóan fel tudta szabdalni a legendát, anélkül, hogy kitérőket tenne, vagy megcserélne bizonyos cselekménymozzanatokat, a tanítás és gyönyörködtetés kettősét kitűnően kombinálni tudta szövegében.

Az Ágnes-legenda átdolgozását tartalmazó fontos magyar legendárium a *Debreceni kódex*ben található csonka rész. A kódex nem egységes egészként kezelendő, hanem több kódex összekötésének egésze,³² nemcsak formai, de tartalmi szempontból is nagyon összetett képet mutat. Mivel több kéz munkája, ezért az egyes részek tartalmilag is eltérnek egymástól.³³

A kódexben hétféle kézírás jelei mutatkoznak meg, eszerint a részek nem egy időben keletkeztek, de mindegyik rész valószínűleg a 16. század első felében jött létre.³⁴ A források használata indokolja, hogy a kódex legendáriumi része valamikor 1499 és az 1500-as évtized elejére tehető.³⁵

A kódex első része egy rendszeres és igen gazdag legendáskönyv első negyede, amely az eredetileg teljes kódexből kiaszakadt, és később egybekötötték más művekkel. A csonka legendárium tartalmazza a Szent Ágnes életéről szóló, *A zent Annos Azzonról valo pdikaco*³⁶ című szöveget. Az első rész 48 ünnepet tartalmaz, naptári sorrendben.³⁷ A szerző szándéka a *per circulum anni*-gyűjtemény megírása lehetett, de mivel ez a kézirat csonka, ezért azt csak feltételezhetjük, hogy ez megvalósult.³⁸ Használati körét tekintve elmondhatjuk, hogy az első öt részben – melynek első részében Ágnesről olvashatunk – Szent Ferencet, Szent Bonaventurát és Temesvári Pelbártot atyánknak nevezik a másolók, ez ferences használói körökre utal. Fordítói szerzetesek, másolói apácák és a címzettjei is apácák voltak.³⁹ A kompilátor a legfontosabb ünnepeken a legendákat prédikációkba foglalta, melyek forrása Temesvári Pelbárt, viszont a beszédek igen leegyszerűsítettek, az adott szent legendája az egyik tanúságnak felel meg.⁴⁰ Ebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az Ágnesről szóló prédikációt valószínűleg ferences környezetben olvasták fel.

A kódex kritikai kiadásához fűzött bevezető szöveg Temesvári Pelbárt *De sanctis*-kötetét említi meg, mint forrást, a prédikációba foglalt legendákhoz.⁴¹ Emellett Lázs Sándor megerősíti a kritikai kiadás bevezetőjében felsorolt források sorát. A kódex első részének forrásaként

³¹ Lázs Sándor: *i. m.* 288.

³² *Debreceni Kódex 1519*. Bev. Madas Edit–Reményi Andrea. Bp. 1997 (Régi Magyar Kódexek, 21). 10.

³³ *Uo.* 13.

³⁴ *Uo.* 10.

³⁵ Lázs Sándor: *i. m.* 285.

³⁶ *Debreceni Kódex i. m.* 317.

³⁷ *Uo.* 13.

³⁸ Lázs Sándor: *i. m.* 284–285.

³⁹ *Debreceni Kódex i. m.* 11.

⁴⁰ Madas Edit–Reményi Andrea: *i. m.* 297.

⁴¹ *Debreceni Kódex i. m.* 13.

megemlíti részben Jacobus de Voragine *Legenda aureá*ját, Petrus de Natalibus *Catalogus sanctorum et gestorum eorum*át, Johannes Herolt prédikációját és ismét Temesvári Pelbárt *Pomerium sermorum de sanctis*át is.⁴²

Ezen információk birtokában érdemes az Ágnes életéről szóló prédikációkat egymással összevetni, és kimutatni az egyes hasonlóságokat. A *Debreceni kódex*ben olvasható prédikáció vezérgondolatának tartalma, a bibliai *citatum*mal való indítás a Pelbártéhoz hasonló szerkesztési módot követi. Pelbárt megjegyzi a *Szentbeszéd*ek gyümölcsöskertje *Előbeszéd*ében, hogy a legendákat jól megrövidítve a beszédek közé fűzte, azokat választotta ki, amelyek szebbek és odaillők.⁴³ A *Debreceni kódex* kompilátora, hasonlóan Pelbárthoz, beleszötte a legendát a prédikációba, melyet a *Masod reendbeli tanusagonk lezo Azent zwz Annos azzonnak eleterol* kezdetű rész vezet be.

A *Debreceni kódex*ben olvasható prédikáció vezérgondolata a lélek boldog egyesülése Istennel, ami sokkal magasztosabb, mint a földi házasság, amelynek ünnepet és lakomát szereznek. A prédikáció bevezető gondolatai ráirányítják a figyelmet Szent Ágnes tetteire, a magasztos és Isten által készített mennyei házasságra. Mindez mindkét prédikációban ugyanabból a bibliai szöveghelyből indul ki, melyeket egymás alá helyeztem:

*meli igen edossegos es gioniorwsegos legion mikoron a Lelok az o teromto istenehoz egieswl a zeretetnek myatta ualion kih gondolhatia meg? auagi lelontheti? mikoron am zent pal egi keues eh ezt meg kostoluan el rittetesnek napia ugi monda zom nem lathatta: fwl nem halhatta: embornek csak ziuében sem zalhatot hagi azokat meg tunnia gondolnia me[.]eh sok gioniorúsegos bodogsagot zertzot vršten az o tet zeretoknak.*⁴⁴

*Quales et quam iocundissimae sint caelestes nuptiae, quando anima beata coniungitur Deo aeternaliter per amorem, quis sufficiat enarrare vel corde pensare, cum scriptum sit Isa. LXIV. et I. Cor. II.: Oculus non vidit, nec auris audivit, nec in cor hominis ascendit, quae praeparavit Deus diligentibus se.*⁴⁵

A *Debreceni kódex* kompilátora az idézetben feltett kérdések alapján közvetlen kapcsolatot teremt az olvasóval, és ezáltal megszólítja, gondolkodásra készíti. Pelbárt kevésbé közvetlen az olvasóval, sokkal inkább arra törekszik, hogy pontosan hivatkozza le a forrást. A két szöveg ugyanabból a *locus*ből indul ki, melyeket ugyanabba a tematikus kontextusba helyeztek, a részek az égi menyegző, a mennyei, Istennel kötött házasság, a vele való jegyesség csodálatát is bemutatják, és azt a jutalmat, melyet az Isten az őt szeretőknak ajándékoz. Mindkét szöveg a jegyesmisztikára alapoz, és ugyanazon szöveghely köré építi fel az arról való beszédet. Azt a következtetést vonhatjuk le, amely már megjelent Lázs Sándornál is, miszerint a *Debreceni Kódex* prédikációi Temesvári vezérgondolatait követik,⁴⁶ ezt bizonyítják az egymás mellé helyezett, idézett szövegrészek is.

⁴² Lázs Sándor: *i. m.* 285.

⁴³ Vajthó László: *i. m.* 93.

⁴⁴ *Debreceni Kódex* *i. m.* 317, 319.

⁴⁵ Temesvári Pelbárt: *De sancta Agnete*, (<http://sermones.elte.hu/pelbart/index.php?file=ph/ph048>) (2021. 10. 26.)

⁴⁶ Lázs Sándor: *i. m.* 322–323.

Tovább haladva Eszter második könyvével találkozunk, mely arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy a házasság földi mulatságokkal jár, de amit Isten készít a mennyben az ő jegyeseinek, az sokkal magasztosabb, mert az örök étellel jutalmazza meg azokat:

*mert ha ígi uagion ez velagon hogi ímeh mikoron valaki fiat meg hazasitia uagi leaniat el agia vendegsegot zerozot es nagi oromet mutat a vendegok elot nagiuat inkab az edos isten kiralioknak kiralia zeroz meg gondolhatatlan edos vendegsegot ahkoron mikorona yoh lolkoket kiket vrunk Iesus maganak legizot a hitnek giürwíueu!.*⁴⁷

*Nam et videmus in his temporalibus nuptiis, quod tunc, dum quis facit sibi vel filio suo nuptias, facit maximum convivium, et quidquid potest ad honorem pertinens, ut patet Hester II.: Cum rex Assuerus pro coniunctione Esther reginae iussit praeparari convivium magnificentissimum. Si ergo sic facit homo mortalis, putas, quid facit Deus ipse rex regum immortalis, dum traducit animas beatas ad aeternas nuptias caelestes.*⁴⁸

A *Debreceni kódex* kompilátora nem a pontosságra, a szöveghelyek részletes lehvivatkozására törekszik, hanem a tanítás átadására. Hivatkozásai Pelbártéhoz képest kevésbé pontosak, valószínűleg hallgatósághoz igazítottak, leegyszerűsítettek. A két vizsgált prédikáció hármás felosztása formai és tartalmi hasonlóságot mutat, bár az egyes *divisiók* megnevezése nem ugyanaz, mégis tartalmukban igencsak hasonlítanak.

Az Ágnes-legenda Pelbártnál a harmadik *divisió*ban jelenik meg, a *Debreceni kódexben* a másodikban. Temesvári Pelbárt nem szükölködik a csodák leírásában, a *Debreceni kódex* azonban csak olyan csodákat ír le, amelyek alapja valamilyen bibliai locus, történet. A *zent Annos Azzonrol valo pdikacio* csodái: Ágnes hajának megnövése, mely megvédte a megbecsületenítéstől, a prefektus fiának feltámasztása, az, hogy a tűz nem égette meg testét, hanem a nép felé terjedt, valamint a jámbor lelkületű ember eljegyzése, mind ahhoz kapcsolódnak, hogy Ágnes tiszta maradt a bűntől, Krisztus jegyese, és ezáltal védelmet és oltalmat kapott Istentől. Ugyanúgy, ahogyan Krisztus tette, Ágnes is megszabadított egy kísértésben levő embert, és eljegyezte. A kompilátor ennek igazolására példát állított az olvasó elé, melyet legenda által ismerhet meg. Krisztus Ágnest is megjutalmazta, és megvédte testének tisztaságát, ennek analógiájára Ágnes is megoltalmazta a hozzá folyamodó jámbor embert a testi kísértésektől. A *Debreceni kódex* csodái a bevezető gondolatban olvasható *locusszal* vannak kapcsolatban, és ahhoz vannak igazítva. A prédikációban megjelenő Szent Pál-idézet szerint Krisztus megjutalmazza az öt szeretőket, így Ágnes is megjutalmazza azt, aki bizalommal fordul hozzá, és a kísértésben segítségét kéri.

Temesvári Pelbárt prédikációjában másképp viszonyul a csodákhoz, mint a *Debreceni Kódex* kompilátora: Ágnes legendájának minden mozzanatához rendel valamilyen kiváltságot, erényt, amihez a csodák megléte is társul. A *Debreceni kódexben* a csodák jelenléte bibliai szöveghelyekhez kapcsolódik, így csak azon csodák képezik részét a prédikációnak, amelyek valamilyen bibliai történethez köthetők.

Temesvári Pelbárt és a *Debreceni kódex* kompilátorának írói módszere abban különbözik, hogy Temesvári nem válogat a csodák közül, hanem mindegyik csodához rendel egy kiváltságot,

⁴⁷ *Debreceni Kódex i. m.* 319.

⁴⁸ Temesvári Pelbárt: *i. m.* (<http://sermones.elte.hu/pelbart/index.php?file=ph/ph048>) (2021. 10. 26.)

a *Debreceni kódex* kompilátora azonban csak azokat a csodákat hagyja meg a prédikációban, amelyek mellé egy bibliai locust is tud helyezni.

Pelbárt szövegében a hétből öt kiváltság mellé csodás esemény fűződik: az angyali viaszgátláshoz (*angelica consolatio*) rendeli azt a momentumot, amikor az Úr angyala megvédi Ágneszt, és fénnel árasztja el a bordélyházat, a megszegyenítés helyét; az isteni segítséghez és támogatáshoz (*divina subventio et protectio*) két csoda kapcsolódik: az, amikor az Ágneshez közeledő ifjút megöli az ördög, illetve amikor a tűz nem égeti meg, hanem a nép felé irányul; a megboldogulás tapasztalása (*manifestata glorificatio*) Ágnes megjelenésével függ össze, amikor megkéri a gyászolókat, hogy ne sírjanak érte; a gyümölcsöző építkezés (*aedificatoria fructificatio*), a Konstancia csodás – Ágnes általi – gyógyulása utáni bazilikaépítés, és az utolsó a tiszta élet választása (*castificatorie suffragatio*), mely kiváltságot maga a jámbor pap tapasztalhatott Ágnessel kötött jegyessége által. A kiváltságokhoz kapcsolt cselekménymozzanatok felsorolásában megmutatkozik, hogy Pelbárt tudatosan illesztette be a legenda jeleneteit a skolasztikus jellegű prédikáció kereteibe.

Amellett, hogy a fent vizsgált két prédikációban a szerzők másképp viszonyulnak a csodához, és másképp építik fel a legendákat, találunk egyező szöveghelyeket vagy tartalmilag nagyon hasonló részeket, a párhuzamos szöveghelyeket megfigyelve azt vehetjük észre, hogy a szöveghelyek egyeznek vagy nagyon erősen hasonlóak. A szövegek szoros kapcsolata, az egyező szöveghelyek arra engednek következtetni, hogy a *Debreceni kódex* kompilátora kezébe vette a *Pomerium de Sanctist*, és használta a prédikáció megírásakor, lefordított belőle részeket, és átültette a saját szövegébe.

A kora újkori legendairódalom és a mártírtörténetek

A kora újkori legenda funkciója más, mint a középkori legendáé. A tanítás, erkölcsformálás, a szentisztelet propagálása és az ereklyekultusz elfogadtatása a kora újkorban is cél volt, ám a társadalmi, politikai, kulturális és mentalitásbeli változások következtében a hagiográfiai szövegek funkciója is módosult. Tüskés Gáborra és Knapp Évára hivatkozva Szilágyi Anna-Rózsika azt állítja, hogy a 17. századi Magyarország két alapvető társadalmi, politikai és egyházpolitikai problémája a török elleni küzdelem és az ellenreformáció volt. Ezek nyomai toposzok és motívumok szintjén fellelhetők a kora újkori szenttörténetekben.⁴⁹ A posztridentinus katolicizmusnak, miközben a protestáns kihívásokra megkísérelt válaszolni, de saját hagyományát és értékeit is meg szeretete volna őrizni, újra kellett gondolnia a középkori örökséget a szentek tiszteletét illetően is, meg kellett találnia annak helyét, funkcióját a katolikus reformok közepette.⁵⁰

A 17. század közepén megjelenő szenttörténetek, amellett, hogy a főhős kitartását, igazhitűségét szimbolizálják, a térítés és visszatérítés műfajaiá is válnak. Céljuk a katolikus egyház stabilizálásának, fennmaradásának elősegítése és a hívők megnyerése. A legendák nyelvezete, a katolikus elemek hangsúlyozása fontossá válik, a propagandisztikus szándék pedig a katolikus

⁴⁹ Szilágyi Anna-Rózsika: *Kora újkori hagiográfia: retorika és szenttörténetek. (Officia oratoris Illyés András legendáriumának mártírtörténeteiben és a kora újkori szentek legendáiban)*. Kvár 2015. 34.

⁵⁰ Gábor Csilla: *Szentek történetei a 17. század magyarországi katolikus prédikációirodalmában = Uő: Laus et polemia. Magasztalás és vetekedés középkor- és kora újkori szövegtípusokban*. Debrecen–Kolozsvár 2015. 88.

egyház megmaradását célozza.⁵¹ Illyés András az 1682-ban először kiadott *A keresztyéni életnek példája avagy tüköre, Az-az: A' szentek Élete*⁵² című legendagyűjteménye struktúrájában, a legendák megszerkesztettségében teljesen más képet mutat, mint az előtte készült kódexek és prédikációk. A legendárium Illyés életében három kiadást ért meg Nagyszombatban, az első 1682-ben jelent meg, majd ezt követte az 1694-es és 1707-es kiadás,⁵³ két alkalommal magyarul és egyszer latinul jelent meg.⁵⁴ A legendagyűjtemény tudatosan megszerkesztett munka, az előzőleg vizsgált kódexekkel és gyűjteményekkel ellentétben nem az egyházi év kronologikus rendjét követi, hanem tipológia alapján rendezi sorba a szenteket. Az első rész Szűz Mária élettörténetét, a második az apostolok, a harmadik a mártírok, a negyedik a hitvallók, az utolsó pedig a szent szüzek és özvegyek történeteit közli. A vértanú szüzek életéről az ötödik részben olvashatunk, melynek címe: *Ötödik része. A' Sz. Szüzekről, és Özvegyekről*. A három kiadás jelentős tartalmi különbségeket hordoz, annak tekintetében, hogy kiknek a legendái kerültek bele. Szilágyi Anna-Rózsika hasonlította össze ezen kiadásokat, ennek eredményeit doktori disszertációjában fel is vázolta. Az 1707-es kiadás az 1682-eshez képest jóval több női szentet, ezen belül vértanú szüzet sorol fel.⁵⁵ Ágnes legendája mindhárom kiadásban szerepel, ami abból eredeztethető, hogy a gyűjtemény keletkezési idejében személye már igen ismert volt Magyarországon, vértanúságának története bekerült a köztudatba. A szerkezet mellett fontos megemlíteni a legendárium létrejöttében szerepet játszó legendáriumokat, könyveket. Illyés András legendáriumának egyik fontos forrása a spanyol Alfonso de Villegas 1578-ban megjelent *Flos sanctorum* című gyűjteménye. Ezen művet a szerző latin címe ellenére spanyolul írta, és több olasz variáns is készült belőle. *A keresztyéni életnek példája avagy tükörének* szerkesztési módjában hasonló ehhez a legendáriumhoz, utóda, de kiegészítője is a középkori hagyománynak, szervezőelve pedig a tipológia, ezzel kiragadja a liturgiából a szenteket, és megadja az olvasónak a lehetőséget arra, hogy maga válasszon az olvasásra a történetek közül.⁵⁶

A vértanú szüzek legendáit ezen előzetes ismeretek és kutatási eredmények felhasználásának segítségével érdemes közelebbről szemügyre venni. Már az is szembeütő különbség a középkori legendáriumokhoz képest, hogy Illyés legendái egy olyan egységes gyűjtemény részei, amelyben kiüntetett szerepet kapnak a női szentek, külön rész tárgyalja őket. A szentek történeteinek tipologikus felosztása eredményezi azt, hogy a szerző a művet nem egy meghatározott olvasóközönség számára állította össze, hanem mindenkinek megadja a lehetőséget, hogy válassza ki,

⁵¹ Szilágyi Anna-Rózsika: *i. m.* 35.

⁵² A legendárium első kiadása: Illyés András: *A keresztyéni életnek példája avagy tüköre, Az-az: A szentek Élete. Mely minden szorgalmatosággal, Nevezetes Autorok Irásban fel-kerestet, Sommába foglaltat, és Olaszbol Magyarra fordítatot, s' rendesen ött Részben osztatot. Illyés András, Pasoni Kanonok-által. Ötödik része. A Sz. Szüzekről, és Özvegyekről*. Kinyomtatott Nagy-Szombatban az Academiai Böttükkel, Smensky Mátyás által, MDCLXXXII. Esztendoben. 1682. RMK. I. 1291.

⁵³ A továbbiakban az *ultima manus* elve alapján a legendárium 1707-es kiadásából idézek:

Illyés András: *Keresztyeni életnek példája avagy tüköre, Az az: A' szentek elele, melyet Régen tudos, és Nevezetes Olasz Autorok Könyveiből, kiválképpenváló szorgalmatosággal, Olasz nyelven rövid sommában foglalt Romában: és annakutána Magyar nyelven megmagyarázott Magyar Országban: és rendesen ött Részre osztott: azután pedig több Keresztyén Nemzeteknek is lelki vigasztalására 's épületére Deák nyelvel megajándékozott: most pedig megjobbítással másodszeris Magyarul kinyomtatott Illyes Andras erdelyi püspök. Ötödik része. A' Szent Szüzekről, és Özvegyekről*. Nagy-Szombatban Nyomtatott, az Academiai Böttükkel MDCCVII. Esztendoben. 1707. RMK I. 1728.

⁵⁴ Szilágyi Anna-Rózsika: *i. m.* 42.

⁵⁵ *Uo.* 44–45.

⁵⁶ *Uo.*

melyik szentről szeretne olvasni. Illyés András igyekszik mindenkit egyformán megszólítani, ezért úgy alakította ki a legendagyűjteményét, hogy abban minden szenttípusnak helye legyen: bibliai szentek, vértanúk, hitvallók és püspökök történeteiről olvashatunk benne. A gyűjtemény legendáinak címei után forrásmegjelölést is találunk, majd a szövegek rövid elmélkedő részekkel folytatódnak. A bibliai *locusok*, latin bevezetők a tudományosságot, a hitelességet támasztják alá.⁵⁷ A legendárium az 1707-es kiadás alapján Szent Ágnesről két legendát tartalmaz: az első a *Szent Agnes Szűz és Mártyr élete*,⁵⁸ a második pedig a *Szent Agnes Szűz Második Innepéről*⁵⁹ című szöveg. A két legenda forrásaként az említett kiadásban a szerző Szent Ambrus püspököt és *több Autorokat* jelöl meg, mely utóbbiakat nem nevezi meg a nevükön.

A legenda bevezető része figyelemfelkeltő funkcióval rendelkezik. Hasonlóan a prédikációk szövegéhez, a szerző kiemeli a legfontosabb témát, amelyről beszélni szeretne, és ahhoz rendeli hozzá legendát. Az Ágnes-legendáé bevezetője utal arra a jelenetre, amikor Ágneset bordélyházba viszik: „*Játván az ördög, hogy a 'Kristus Jésusnak a 'városokban, és egyéb helyeken vannak némely házai, mellyekben Szerzetes emberek laknak, kik éjjel, nappal foglalatosok az Isteni szolgálatban. Az ördögnekis sok városokban, és több helyeken, vannak némely házai, mellyekben tisztátalan személyek laknak, kik éjjel, nappal az Istent megbántják, és az ördögnek szolgálnak*”.⁶⁰ A bevezető rész által Illyés András összeköti azt a kort, amelyben Ágnes élt, a saját korával: ugyanaz a jelenség, ami Illyés szövegének keletkezési idejében létezett, Ágnes vértanúságának idején is jelen volt.

Ágnes vértanúságának kora és az Illyés-szöveg keletkezési idejének összekapcsolása mellett a legenda példabeszéd-, példázatjelleggel is rendelkezik a következő kijelentés által: „*Egy ilyen házhoz vitetett volt Szent Agnes Szűz egy istentelen Biro parancsolattyára, ki az ördögtől hitegettetvén, ki akarja vala ezt a 'Dicsőséges Szűzet, a 'Kristus Jébus Jegyesinek szama közül szakasztani, és az ördög rabjává tenni, mely dolog a 'Szent Szűznek igen nehéz gyötrelmére volt a 'többi között*”.⁶¹ A szövegből idézett részek úgy hatnak, mintha a szerző egy korabeli jelenséget egy régebbi eseménnyel szeretne példázni, az olvasó feladatát pedig megkönnyíti azzal, hogy segít neki elképzelni, milyenek lehettek a tisztátalan házak a Szent Ágnes idejében.

A legenda eseményeinek előrehaladását – hasonlóan ahhoz a szerkesztéshez, mely az *Érdy-kódex*ben olvasható történetet is jellemzi – párbeszédreszek késleltetik, melyek tanítójelleggel kölcsönöznek a szövegnek. Az Illyés András gyűjteményében olvasható alaptörténet, a kis eltéréseket nem számítva, megegyezik középkori elődeivel, viszont különbséget abban találunk, a kronologikus sorrend elhagyása mellett, hogy Illyés András Ágnes vértanúságának történetét példázatként tárja az olvasó szeme elé. Az Ágnes szavai által közvetített tanítás a tisztasággal kapcsolatos, ami ebben a szövegben nem kapcsolódik össze olyan élesen a jegyesmisztikával, mint a középkori kódexekben, ami valószínűleg annak tulajdonítható, hogy Illyés nyomtatványának célközönsége nemcsak apácákból állt.

Az Ágnes-legendában olvashatóak a protestáns tanokkal szembemenő kijelentések is, ami számos poszttridentinus időszakban keletkezett szöveget jellemez. Krisztus istenségét, Szűz Mária személyének üdvtörténeti fontosságát és a bálványimádás elutasításának nyomatékosítását

⁵⁷ Szilágyi Anna-Rózsika: *i. m.* 46–47.

⁵⁸ Illyés András: *i. m.* 38–44.

⁵⁹ *Uo.* 44–45.

⁶⁰ *Uo.* 38.

⁶¹ *Uo.*

megtaláljuk a szövegben. A tisztaság kiemelése összekapcsolódik Szűz Mária alakjával is: „*Vaygon Attya, ki soha aszszony állatot nem ismért: vaygon Annya, ki soha férfiat nem ismért, hanem tisztaságos szüezességben megmaradott*”.⁶² A mariológával kapcsolatos idézet mellett a Krisztus istenségét hangsúlyozó mondatok igen számottevően jelen vannak a szövegben:

*Az Angyalok néki szolgálnak, a' Nap, és hold látván őtet, csudálkoznak. Néki oly hatalma vaygon, hogy az halottaknak életet ad, illetve a' betegeket meggyogyítja.*⁶³

*Találtaték, a' ki megmondaná a' Præfectusnak, hogy Agnes Keresztyén volna, és el-hitette magával, hogy a' Kristus Jésus Jegyese, kit a' Keresztyének Isten gyanánt imádnak.*⁶⁴

*de a' fenyegetéssel semmi indulatot nem szerezhete a' Kristus Jésus szolgálójának álhatalatos szívében.*⁶⁵

*A' mit akarsz azt cselekedd ellenem, mert én soha meg nem szünöm a' Kristus Jésust imádni, hogy a' köveket imádgym.*⁶⁶

*Felele Szent Agnes: Noha a' te hited nem érdemli ezt, mindazáltal az én Uram Kristus Jésusom tisztességéért, megcselekeszem.*⁶⁷

*Mindenható Ur Isten, méltó minden imáadásra, és tiszteletre: én Uramnak Kristus Jésusomnak Attya, végetlen hálát adok néked, mivel a' te egyetlen egy fiad által, megszabadultam a' gonosz emberek kezeitől, és a' tisztátalan léleknek ondok fertelmességétől.*⁶⁸

A fenti idézetek Jézus istenségének megerősítését tartalmazzák, melyek az antitrinitáriusokkal szembenálló pozíciót érzékeltetik. A bálványimádás elutasítása ismételten a katolikus restauráció korszakához köthető, és bár már a korábbi kompilációkban is jelen volt, ebben a szövegben igen erőteljesen aktualizálódik, és új értelmet nyer.

A fentebb elmondottak tekintetében érdemes az Illyés-szöveg csodáira is rátekinteni. Mint ahogyan azt az *Érdy-kódex*ben olvasható változatban, Temesvári Pelbárt prédikációjában vagy a *Debreceni kódex*ben olvasható prédikációban érzékelhetjük, Illyés András is a tanítások közvetítésére fókuszál, melyeket kiszíneznek a csodaleírások, a *docere et delectare* kettősére a *docere* túlsúlya jellemző.

Érdemes szót ejtenünk a gyűjteményben megjelent második Ágnes-legendáról, mely nem egy új legenda, hanem – ha a *Legenda aurea*ban olvasható változatot tekintjük viszonyítási alapnak – az első legenda folytatása. A legenda címe: *Szent Agnes Szüz Második Innepéről*. Az első legenda Ágnes ünnepének Boldogasszony hava, vagyis január 21. napját nevezi meg, a második ünnep létrejöttét a következőképpen indokolja: „*Mely dolognak emlekezetére, az Anyaszentegyház, másodszor szenteli e' Sz. Szüznek Innepét, nyolczadik naponis az ő Mátyromságának napja után*”.⁶⁹ Illyés András megszakítja az események sorrendjét, és kettéosztja a történetet: az első

⁶² Illyés András: *i. m.* 39.

⁶³ *Uo.* 39.

⁶⁴ *Uo.* 40.

⁶⁵ *Uo.*

⁶⁶ *Uo.* 41.

⁶⁷ *Uo.* 43.

⁶⁸ *Uo.*

⁶⁹ Illyés András: *i. m.* 45.

legenda Ágnes vértanúhalálával lezárul, és a halála utáni történéseknek külön legenda ad keretet. A második legenda Ágnes halála utáni csodatörténeteket tartalmaz.

A rövid terjedelmű legenda (a nyomtatványban egy oldal és néhány sor) felét a bevezető rész teszi ki. A csodatörténet bibliai *locus*ra épül. A *locus* azért fontos a legendában, mert kiemeli azt, hogy a földi kínok jutalmat kapnak a mennyben: az igazak azért halnak meg, hogy örökké éljenek, és ezért nincs is valóságos haláluk. Ágnes hűségével és vértanúhalálával örök életet nyert, szentté vált, és csodákat tett: megjelent a szüleinek, és meggyógyította Konstanciát.

A második legendában is találkozunk párbeszédes részekkel, Ágnes tettei, szavai és csodái a halál utáni üdvözülés példájaként állnak az olvasó előtt. A szöveg tanítja, gyönyörködteti és meggyőzi az olvasót. A *docere*, *delectare* és *movere* hármasa egyszerre érvényesül a szövegben. A tanítás a csodákon és a párbeszédes részekon keresztül nyilvánul meg, amelyek egy időben gyönyörködtetik és megindítják az olvasókat, a példás életre sarkallják őket.

A *Keresztyeni életnek példája avagy tükörében* olvasható Ágnes-legendák a megszerkesztettségük és a bennük olvasható tanítások témái miatt térnek el a középkori variánsoktól. A középkori kompilációk igyekeznek hűek maradni a *Legenda aureához* és Szent Ambrus *A szüzekről* című traktátusához, Illyés András viszont azokat a mozzanatokat veszi át ezen forrásokból, melyek szükségesek: a *moveréhez* és a bibliai *locus*okhoz kapcsolódnak, azokat példázzák. Nem nevezhetjük prédikációknak a szövegeket, mivel hiányoznak belőlük a prédikáció szerkesztésmódjára vonatkozó formai sajátosságok, a prédikációs jelleget a téma felvezetése, illetve a tanítások közvetítésének dominanciája biztosítja.

Összefoglalásképp a magyarországi Ágnes-legenda kompilációkról elmondható, hogy hűek maradtak a *Legenda aureában* olvasható változathoz, az eltérések annak tulajdoníthatók, hogy a kompilációkat tartalmazó könyveket milyen célközönség vette a kezébe, és a szerző, lejegyző mit szeretett volna üzeni vele az adott olvasóközönségnek. A kódexek, prédikációgyűjtemények tartalmi összetétele, a prédikációk témái, a kódexekben olvasható más szentek legendái, illetve maga az idő is befolyásolta mindazt, hogy mi került a szövegekbe. A magyarországi kompilációk egymással való összehasonlítása mellett a kutatás folytatható német vagy angol nyelvű szövegek bevonásával, a magyarországi kompilációk ezekkel való összehasonlításával.

The 16th-17th Century Reception of the Legend of St. Agnes of Rome in Hungary

Keywords: virgin martyr; legend, codex, compilations, cult of saints

St. Agnes of Rome's cult remained alive in the Middle Ages as well, the story of the saint's martyrdom was included in collections of sermons and legendary in Hungary. The earliest Latin texts (biography of Agnes by St. Ambrosius, legend in the *Legenda Aurea*) after small adjustments were included as compilations in 16-17th century Hungarian collections. The creation of text versions is also influenced by the content of the codices that contain them, the content of the collections of sermons, the topics of the sermons, the legends of other saints that can be read in the codices, and also time. In this study, I trace the changes that the Hungarian compilations underwent compared to the Latin legend in the *Legenda Aurea*, what they were able to preserve from the Latin legend in the *Legenda Aurea*, and what elements of the plot were later added to the Hungarian versions.

Nagy Emese Ingrid

Lépes Bálint haláltükre. Halálrepresentációk feltöltése a megtérés szolgálatában

Halálról való gondolkodás a 16–17. században

A halál mint téma vagy mint irodalomtörténeti toposz kutatása minden korban kihívást, ugyanakkor jelentős eredmények felmutatásának lehetőségét is magába rejt, ígéretes kutatási terület. Ígéretességéhez hozzájárul az is, hogy számos megközelítésmódra ad lehetőséget. Egyike ezeknek a halállal szembeni attitűdök felőli megközelítés. Ezen megközelítés használata különösen érdekesnek bizonyulhat kora újkori szövegek vizsgálatakor, hiszen ebben a korban (különösen a 16–17. században) indul el egy mentalitásbeli változás, kezdődik el egy attitűdváltás a halállal kapcsolatban. Az emberek kezdenek másként tekinteni a halálra, mint eddig. Bár mentalitásukat és irodalmukat is nagyon uralja a középkori örökség, a középkori halálirodalom és halálrepresentációk hatása, ezeket másként építik be a szövegeikbe (attól függően is természetesen, hogy ezek milyen műfajúak, és milyen céllal íródtak), mégis kirajzolódik egy másfajta, kevésbé familiáris, egyre inkább idegenkedő attitűd a halállal kapcsolatban.

A 16–17. század gazdasági, társadalmi és kulturális krízisei a közmentalításban is jelentős változásokat idéztek elő. A békés halál képe lassan kezdett megbomlani. A halállal szembeni familiaritás ugyan teljesen nem tűnt el, de az emberek ettől az időszaktól kezdve kezdtek távolságot tartani a halállal szemben. Műfajok szintjén különösen nincsenek változások,¹ a halálról való diskurzus nem csitult el, erre a korra is rendkívül gazdag halálirodalom jellemző, a *macabre*-műfajok a bírálatok ellenére sem tűntek el, bár a bennük megjelenő halálrepresentációk szintjén tapasztalható volt némi apró változás, az eszkatologikus témák pedig talán még intenzívebben kerültek elő. Jean Delumeau az eszkatologikus diskurzus előtérbe kerülését a 16. században különösen észlelhető általános európai pesszimizmussal magyarázza, de ennek hátterében más okok is elképzelhetők.²

Bár a műfajok nem változtak, hatásuk és megítélésük jelentős átalakuláson ment keresztül. Az *ars moriendi* például nagyon népszerű volt a 16. században is, de a halál órájának kitüntetettsége, amelyet ez a műfaj közvetített vagy propagált a középkorban, ebben a korban (részben a reformáció hatására) kemény kétségek és bírálatok alá került. Az a hiedelem, hogy a jó halál

Nagy Emese Ingrid (1997) – doktorandusz, Hungarológiai Doktori Iskola, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, nagyemeseingrid@yahoo.com

¹ Philippe Ariès: *The Hour of Our Death. The Classic History of Western Attitudes Toward Death Over the Last One Thousand Years*. Vintage Books, New York 2008. 384.

² Jean Delumeau: *Păcatul și frica. Culpabilitatea în Occident (secolele XIII–XIV)*. Polirom, Jászvásár 1997. 114.

előre elküldi a jelzéseit, ebben a korban már rég kihalófélben volt, ezzel szemben a halál órájának bizonytalansága egyre meghatározóbb, és egyfajta feszélyezettségérzést, bizonytalanságot keltett.³ Ezt a kialakult bizonytalanságérzést a koldulórendek prédikációikban saját céljaikra használták fel. Az *ars moriendik* szélesebb körben való elterjedése a nyomtatási technikáknak köszönhetően az előbb említett tényezőkkel együtt felerősítette az emberekben a halálfélelmet az utolsó órának és a haldoklás kínjainak ecsetelése által, amely már-már elviselhetetlenné változott, hogy a korabeli gondolkodók, mint például Erasmus szerint igazi katasztrófává avatta a halált.⁴ Delumeau szerint a halál órájának félelmetes és mindent eldöntő volta vezethetett el ahhoz, hogy az emberek eljussanak a 16. századtól kezdve arra a gondolatra, hogy a halálra egy egész életet kell készülni.⁵

Jellemző volt a korban az a mentalitás főleg az egyháziak részéről, hogy az emberek alapvetően nagyon keveset gondolnak a halálra, nem elmélkednek róla és a megtérésüket is nagyon későre halasztják. Bellarmino megütözköve számol be arról, hogy az emberek mennyit és milyen gondosan foglalkoznak a világi dolgaikkal, és ehhez képest milyen keveset az üdvösségükkel. Megtérésüket arra a korra halasztják, mikor már gyengék lesznek, és nem lesznek tudatuknál. Szerinte az emberek most már az öregkort sem tekintik figyelmeztető jelnek, ez mostanra már önmagában nem lesz elég ahhoz, hogy az ember a halálról kezdjen el elmélkedni és megtérjen.⁶

A klérus válaszreakciója erre előreláthatóan az volt, hogy ők egyre többet próbáltak beszélni a halálról, és olyan devóciós gyakorlatokat terjesztettek, amelyek a halálról való elmélkedést rendszeres gyakorlattá tették. Emellett, ahogy már említettük, nagyon elterjedté vált a négy végső dologról való beszéd, rengeteg, ezzel kapcsolatos szöveg látott napvilágot. Ennek a háttérben viszont több összetettebb ok húzódott meg. Az egyik, amit már említettem Jean Delumeau nyomán, az általános európai pesszimizmus, valamint az, hogy az emberek meg voltak győződve arról, hogy az idők végét élik, a másik ok pedig, amelyet szintén sokan említenek, hogy jelentősen megnövekedik az erőszakos bűncselekmények száma. Ehhez hozzáadódik a kivégzések nyilvánossága, valamint az igazságszolgáltatásban bekövetkező változások. Kováts István szerint a 16–17. századtól kezdve az előző századok igazságszolgáltatásához viszonyítva, kisebb törvény alóli kihágást torolnak meg halálbüntetéssel, az éghajlatváltozás (kis jégkorszak) miatti gazdasági válságok miatt is romlott a közbiztonság, és növekedett a bűncselekmények száma.⁷

Egyrészt azt látjuk, hogy főként az egyházi személyek olyan mentalitásbeli változást észlelnek az emberek részéről, amelyet ők egyfajta szekularizációs folyamatként érzékelnek, amely azt eredményezi, hogy az emberek nem gondolnak annyit a halálra. Ellenben, ha a halálra való gondolás már nem mindennapi, a vele való viszony már nem familiáris, akkor egy idő után a halál gondolata ijesztővé is válhat, amely még inkább megmagyarázná a haláltól való elidegenedést. Ha ezt a vonalat követjük, akkor a vallásos diskurzus, a halálról való elmélkedés propagálása, a négy végső dologról szóló prédikációk és meditációs kötetek elterjesztése inkább a halál újrafamiliarizálásának tekinthető, mintsem a halál fenyegető instrumentalizálásának.

³ Philippe Ariès: *i. m.* 385.

⁴ Jean Delumeau: *i. m.* 72.

⁵ *Uo.* 73.

⁶ Philippe Ariès: *i. m.* 386.

⁷ Kováts István: *Középkori és 16–18. századi vesztőhelyek régészete Európában és Magyarországon*. Archaeologiai Értesítő CXLII(2017). 168.

Másrészt tapasztalható lesz egyfajta moderációs törekvés is a halál bemutatásával kapcsolatban, amely a középkori *ars moriendi* mint követendő meghalási rituálét, valamint a *macabre*-művészet intenzív reprezentációkkal operáló képvilágának elutasítását vonja maga után. Az *ars moriendi* kritikájával kapcsolatban lassan elterjedt az a gondolat, hogy a meghalás egy természetes folyamat, nem kell dramatizálni.⁸ Különösen protestáns részről tapasztalható a *macabre*-ábrázolások vehemens elutasítása. A reformátorok nevetséges karikatúráknak tartották a középkori halálreprezentációkat, élesen bírálták azok legitimitását és rémületkeltését.⁹

A halál és a haldoklás moderálása is a halálfélelem és a halállal szembeni eltávolodás ellen irányult, bár az kérdéses, hogy ez mennyire tudott hatékony lenni. A halál emberekhez való közelítését, az ember és halál közti familiáris kapcsolat visszanyerését főként protestáns részről egy másfajta rezignáltság kilátásba helyezésével próbálták elérni. Egy új gondolat volt felerősödésben, amely a halált csak azért tudta elfogadottá vagy esetenként kívánatosná tenni (legtöbbször betegség esetén), mert a földi szenvedések végeként prezentálta.¹⁰ Ez viszont már egy másfajta rezignáltság, beletörődés, amely jóval kevesebb vigaszt nyújt.¹¹ Emellett pedig, ha tudattalanul is, de szintén hozzájárulhat a halálfélelem növekedéséhez.

A halál órájának és a haldoklás jelentőségének lefokozása (most már kevésbé hisznek abban, hogy az utolsó órában eltörölhető az ember minden rossz cselekedete annak függvényében, hogy utat enged a kísértéseknek vagy nem) azt a gondolatot erősítette fel a korabeli emberekben, hogy a halálra való felkészülésnek az egész életünket be kell árnyékolnia, a halálra egy egész életen át kell készülni.¹² Ezért lesz még nagyobb az összefüggés a jó élet és a jó halál között; megerősödik az a hit, hogy az erényes élet jó halált, az erkölcstelen, kicsapongó élet pedig rossz halált eredményez.¹³ A halál és a meghalás művészete, az *ars moriendi* kiegészült a jól, erényesen megélt élet művészetével, az *ars vivendivel*.¹⁴ A 16–17. századi egyházi szövegekben már nem azon lesz a hangsúly, már nem az lesz a cél, hogy megtanítsák a haldoklókat a meghalás művészetére, hogy felkészítsék őket a halálra, hanem az, hogy az élőket megtanítsák a halálról való elmélkedésre.¹⁵

A halálkép megváltozása a jó halál koncepciójára is hatással volt. Az eddig rettegett hirtelen, hosszú haldoklás nélküli halált, a *mors improvisát* vagy *mors repentinát* már nem tartották kifejezetten rossz halálnak, hiszen hamar megszabadította őket a földi bajjuktól.¹⁶

A 16–17. században megnyilvánuló halállal szembeni attitűdváltozással kapcsolatban Ariès árnyaltan fogalmaz, nem tartja számottevőnek a létrejött változásokat. Szerinte a reneszánsztól

⁸ Philippe Ariès: *i. m.* 386.

⁹ *Uo.* 387.

¹⁰ *Uo.* 388.

¹¹ Itt meg kell jegyeznünk, hogy ezt arra a hiedelemre, attitűdre vonatkoztatjuk, amelyik a halált az élet kontinuitásából kiragadva nem átmenetként, egy új élet kezdeteként fogja fel, hanem bukásként, kudarcként. Ezt az elgondolást Ariès alapján a közmentálisra vonatkoztatjuk, amelyre az egyház is hatást kívánt gyakorolni. Nem állítjuk azt, hogy az egyház nem vallotta és tanította továbbra is a halál utáni élet tanát.

¹² Philippe Ariès: *i. m.* 388.

¹³ Albrecht Classen: *Death and the Culture of Death. Universal Cultural-Historical Observations, with an Emphasis on the Middle Ages. = Death in the Middle Ages and Early Modern Times. The Material and Spiritual Conditions of the Culture of Death.* Szerk. Uő. De Gruyter, Berlin/Boston 2016, 23.

¹⁴ Philippe Ariès: *i. m.* 389.

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ *Uo.* 399.

kezdve észlelhető volt ugyan egyfajta feszélyezettségérzés, tartózkodás a halállal kapcsolatban, ami előtte nem nagyon volt, vagy ha volt is, ilyen tisztán csak mostantól fejeződött ki. „Egy tapintatos eltávolodás volt, amely nem jutott el a szándékos tagadásig, a halál figyelmen kívül hagyásáig vagy a közönyig, a halállal szembeni familiaritás és az ehhez kapcsolódó hagyomány, a hozzá kötődő tapasztalatok még túl erősek voltak ahhoz.”¹⁷ Ariès ezekhez a változásokhoz köti a *macabre*-művészetben megjelenő halálrepresentációk változásait. Szerinte a halállal szembeni távolságtartás mutatkozik meg abban is, hogy a *transi*-ábrázolást a *macabre*-művészetben felváltja a csontváz ábrázolása, amely kevésbé félelmetes, de egyben kevésbé emberi ábrázolás is; amely egy idő után teljesen elveszíti emberi formáját, csak a koponya marad meg belőle a halál absztrakt szimbólumává alakulva.¹⁸

A halálrepresentációk mögött egy jelentős mentalitásbeli változás kezdete lappangott. Az eddig oly ismerős, szelíd halál képe fokozatosan egyre titokzatosabbá, erőszakosabbá, felkavaróvá és vaddá változott.¹⁹

A halállal szembeni attitűd megváltozásának tettenérése és hatásai Lépes Bálint fordításköteteiben

Lépes Bálint (1570–1632) veszprémi, nyitrai, majd győri püspököt tartják a barokk szép-próza első magyarországi képviselőjének.²⁰ Bán Imre szerint ő a seicento modor első magyarországi képviselője is.²¹ Fő műve a 17. században különösen nagy népszerűségnek örvendő témát, a négy végső dolgot megszólaltató kétkötetes fordítás, melynek első tórusa *Az halandó és ítéletre menendő teljes emberi nemzetnek fényes tüköre* címet viseli. Ezt a könyvet Prágában, Sessius Pál nyomdász által 1616-ban adta ki. A fordítás második kötetét, a *Pokoltól rettentő és mennyei boldogságra édesgető tükör* címűt egy évvel később, 1617-ben jelentette meg ugyanott. A dolgozatban a fordításnak csak az első kötetével kívánunk foglalkozni, ennek a kötetnek a halálképre, halálrepresentációira és azoknak szövegbeli felhasználására fogunk fókuszálni.

Lépes nagyszabású alkotása halálmentalitások szempontjából különösen érdekes szövegnek ígérkezik, már csak abból kiindulva is, hogy hármass fordítás. Az eredeti szövegek szerzője Gabriele d’Inchino olasz Ágoston-rendi prédikátor, akinek a sok kiadást megért prédikációskötetét Anton Duleken karthauzi szerzetes fordította latinra, amelyre Lépes Bálint a kötet előljáró levelében írottak szerint 1612-ben talált rá, és akkor született meg benne az az elhatározás, hogy magyarra fordítja. Bitskey István szerint ez a fordítói tevékenység 1612 nyarára és 1616 tavaszára datálható.²²

¹⁷ Philippe Ariès: *i. m.* 404. („It was a discreet separation that did not go so far as a deliberate denial, neglect, or indifference; the familiar attitudes toward death and all the traditions and experiences they involved were still too powerful for that.” – fordítás tőlem, N. E. I.)

¹⁸ *Uo.* 424.

¹⁹ *Uo.* 774.

²⁰ Szilágyi Mariann: *Az apokalipszis megjelenése és katolikus hagyományai régi irodalmunkban*. Árkádia (internetes folyóirat) 2011.04.18. (http://arkadia.pte.hu/magyar/cikkek/szilagy_i_apokalipszis)

²¹ Bán Imre: *A magyar barokk próza változatai* = Uő: *Eszmék és stílusok*. Akadémiai Kiadó, Budapest 1976. 203–215.

²² Bitskey István: *Lépes Bálint és az olasz „Seicento” stílus*. = Uő: *Eszmék, művek, hagyományok*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen 1996, 150.

A fordítás sosem pusztán szolgai munkát, az eredeti szöveg töredelmes, minél pontosabb visszaadását jelenti, hanem mindig átdolgozást, kulturális adaptálást is feltételez. Ez a szöveg pedig, mivel hármassal fordítás, három kultúra jelentésrétegeit is magán viseli, éppen ezért átfogóbb képet tud nyújtani a kor mentalitásáról. Ehhez hozzáadódik az is, hogy ez a szöveg nemcsak különböző kultúrák lenyomatait viseli magán, hanem – ahogy majd részletezni is fogjuk – több század kulturális örökségét is magán hordozza, főleg halálreprezentációk szintjén. Ilyen szempontból igazi vándorszövegnek tekinthető.

Már említettem, hogy témájában mennyire igazodik a 17. században oly népszerű eszkatologikus diskurzushoz a klérus részéről, és hogy emögött milyen mentalitásbeli változás áll. Egy olyan korban, ahol az egyháziak úgy érzékelik, hogy híveik kezdenek egyre inkább eltávolodni a haláltól, nem gondolnak az üdvösségükre, nem készülnek a halálra, egyre fontosabbnak gondolják a halálról való gyakori elmélkedés elterjesztését, a *memento mori* gondolatának propagálását. Ebben a vállalkozásban pedig óriási teret kap a koldulórendek (lásd: Inchino) azon stratégiája is, hogy az egyébként nem feltétlenül iszonyatosnak vagy félelmetesnek értelmezett halálreprezentációkat feltöltse „üdvösséges értelemmel”, hogy esetenként a velük való ijesztegetést is felhasználják prédikációikban, kegyességi műveikben.²³ Talán itt lesznek a legszebb példák arra, hogy ha szükségesnek érzik, a megtérés érdekében valóban instrumentalizálják a halált. Ezért fordul elő az, hogy a négy végső dolgról szóló művekben is inkább a félelmetes, az elretentő képeket helyezik előtérbe: „A barokk korban később is jellemzővé válik, hogy a végső dolgok közül e negyedikről egyáltalán nem, vagy csak kevésbé részletes leírást adnak a szerzők, és inkább az elretentő kinszenvedés képeit helyezik előtérbe. Talán a rossztól való félelemnek a bemutatása inkább tűnik észszerűbbnek a »memento mori« és a »vanitas« jelmondatú barokk korban, mint a jó utáni vágyódásé”.²⁴

Lépes Bálint könyveiről a szakirodalom sokáig egyöntetűen elmélkedéskötetként beszélt,²⁵ de ezzel kapcsolatban akadtak más vélemények is. Laczházi Gyula már úgy ír róla mint prédikációskötetről.²⁶ Államvizsga-dolgozatomban²⁷ én sem tekintettem egyértelműen prédikációskötetnek, hiszen a könyv műfaja szerintem jóval sokrétűbb, rengeteg tényező bonyolítja ennek meghatározását. Beszédes lehet Lépes részéről maga a címadás gesztusa is műfajiság szempontjából, amelyről tudomásom szerint a szakirodalom nem igazán értekezik, tudniillik az, hogy „fényes tükör”-nek nevezi a kötetét, és már az első oldalakon a halálról való elmélkedésre hívja fel a figyelmet, arra mutat, hogy bár nagyon erős prédikációs kiszólásai vannak, érződik, hogy elmélkedéskötetként próbálja „eladni” a művét. A tükör elnevezés a címben azért is érdekes, mert sem a latin (*Conciones de quatuor hominis novissimis*²⁸), sem az eredeti olasz (*Prediche Sopra I Quattro Novissimi*²⁹) szövegben nem jelenik meg.

Azzal, hogy a négy végső dolgról szóló, alapvetően prédikációs kötetből fordított könyvet vagy fényes tükröt (amely ráadásul az egész emberi nemzeté) elmélkedéskötetként prezentálja,

²³ Philippe Ariès: *i. m.* 180.

²⁴ Szilágyi Mariann: *i. m.*

²⁵ Klaniczay Tibor: *Reneszánsz és barokk*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1961. 381.

²⁶ Laczházi Gyula: *Vanitas és memento mori. = A magyar irodalom története I. A kezdetektől 1800-ig*. Főszerk. Szegedy-Maszák Mihály. Gondolat, Bp. 2007. 309.

²⁷ *Lépes Bálint halálról és ítéletről szóló elmélkedésköteteinek újraértelmezése*. Államvizsga-dolgozat, 2019.

²⁸ Anton Dulcken: *Conciones de quatuor hominis novissimis*. Köln 1609.

²⁹ Gabriello Inchino: *Prediche Sopra I Quattro Novissimi*. Velence 1601.

még inkább bevonja magát abba az általános egyházi törekvésbe, hogy megtanítsa a haláltól eltávolodott híveket a halálról való elmélkedésre, és ezáltal minél előbbi és minél teljesebb megtérésre indítsa őket. Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy Lépes Bálint magas rangú püspökként nemcsak a katolikus hívek megtérésének, hanem az ellenreformációnak is szolgálatában állt. Ellenreformatori tevékenységének nyomai ebben a kötetében is fellelhetők.

Lépes a négy végső dolgról szóló beszédet, elmélkedéskötetet magyarországi viszonylatban hiánycikknek gondolja, ezért is vállalkozik a lefordítására elmondása szerint. Bár meglehetősen szerénykedő modorban ír róla, indoklása tartalmazhat egy rejtett utalást is. Lépes valószínűleg tudja, hogy a keresztény Európában a négy végső dolgról való beszéd ekkorra már nagyon elterjedt gyakorlat, és elgondolása szerint Magyarország sem maradhat le tőlük. A rejtett utalás mögött ott bujkál az írói, fordítói hiúság, a magyar nemzetnek minden bizonnal egy ilyen kitűnő püspök kancellárra volt szüksége, aki pótolni tudja ezt a hiányt: „Holott azért ilyen nagy ereje, haszna és foganatossága legyen az utolsó dolgok felől való gyakori elmélkedésnek, gondolkodtam sokszor róla, mely dicséretesen cselekednék valaki e mostani eszeveszett üdőben, midőn az vétekben való nagy szabadság miatt inkább minden rendek annyira megundokították az ő útokat, hogy szintén most telik be egyszer Krisztus Urunknak amaz mondása: Abundabit iniquitas ⁊ charitas multorum az embereknek juttatná, és fejekben rágná ez különben nem lehető dolgoknak valóságos emlékezetét”.³⁰ Lépes művét a hívek lelki gyarapodására szánja: „Ugyan nagy kárnak is aléottam volna lenni, ha ez a fényes tükör az mi nemzetségünkől elrejtett volna, melyből minden keresztény megértheti, mit kölessék neki cselekedni, hogy az pokolnak kínját elkerülhesse, és az mennyei boldogságnak javához hozzájuthasson... Mint egy valami gazdag tárház gyanánt lehet nálunk ez az könyvecske, úgymint kiben nagy temérdek kincs vagyon: lölküknek lölki jókkal való bevelkedésére helyezhetve”.³¹

A kötet mottójául *memento mori*-felfogást megragadó idézetet választ Sirák fia könyvéből: „In omnibus operibus tuis memorare novissima tua, et in aeternum non peccabis”.³² A könyv másfél évszázaddal későbbi kiadásában ennek a mondatnak a fordítása így áll: „Minden cselekedeteidben megemlékezzél utolsó dolgaidról, és örökké nem vétkezel”.³³

Rögtön utána a halálról való elmélkedés hasznosságára hívja fel a figyelmet, amely aztán végig hangsúlyos marad a műben. Mivel egyházi szöveg, ezért halálkoncepcióját a halál túlvilági meghatározottsága fogja jellemezni, de ezen belül a halállal kapcsolatos attitűd a műben nem lesz teljesen egyértelmű.

A könyv elején a túlvilági életről írva, leszögezi nyugtatásként, hogy nincs minden hívőnek oka félni a halál után következő dolgoktól. Az elején sokkal nagyobb hangsúly fektetődik arra, hogy milyen a mennyei boldogság, és arra, hogy a híveknek mit kell tenni érte. A mennyei paradicsom elérésére pedig a legbiztosabb módszer a szerző szerint a négy végső dolgról való szüntelen emlékezés: „Semmi jobban meg nem utáltathatja velünk az undokságos büntételnek gonosz szokását, semmi úgy erkölcsünknek és életünknek megjobbítására nem vezetülhet bennünket, mint végső dolgainknak, az Halálnak, Ítéletnek, Jutalomnak és Büntetésnek szüntelen emlékezete”.³⁴

³⁰ Lépes Bálint: *Az halandó és ítéletre menendő teljes emberi nemzetnek fényes tüköre*. Prága 1616. RMK I. 0469. 7.

³¹ *Uo.*

³² *Uo.* 1.

³³ Lépes Bálint: *Az halandó és ítéletre menendő teljes emberi nemzetnek fényes tüköre*, Eger 1771. 3.

³⁴ *Uo.* 1.

A négy végső dolgon való elmélkedés hasznosságának bizonyítására felhasználja a retorika összes eszközt. Például retorikai kérdések hosszú sorával fejtegeti azt, hogy ezeknek emlékeztetőben ki lehetne olyan vakmerő, hogy vétkeiket még szaporítaná merné. („Ki volna olyan vakmerő, hogy...? kezdetű kérdések) A műben ugyanúgy operál reménykeltő, mint félelemkeltő képekkel és alakzatokkal. Minden képet, exemplumot, történetet és alakzatot az érvelésnek rendel alá annak érdekében, hogy meggyőzze híveit a négy végső dologról való gyakori elmélkedés szükségességéről.

Nagyon hangsúlyosan, többször is megjelenik a megtérés későre halasztásának kétségbeejtő tapasztalata, az emberek haláltól való eltávolodása. Lépes ezt a panaszt is képekben világítja meg. A halált legtöbbször megszemélyesítve említi a műben. A bibliai részből (*lectio divina*) kiinduló elmélkedésben a halál mint győztes, mindeneken regnáló figura jelenik meg. A halálnak ilyen formában való megjelenítése is gyakori halálreprezentációnak számít, a középkori örökség része.³⁵ Ez a kép viszont már Lépes szerint sem győzi meg az élőket arról, hogy meg fognak halni, és hogy érdemes az üdvösségükkel foglalkozniuk: „Holott azért látom az embereknek ilyen nagy feledékenységeket, tapasztalom nagy vakmerő bátorságos és halálfélelme nélkül való életeteket, s magokviselését, okot adván az Evangéliom reá, kibem amaz életében virágzó ifjúnak vagyon kimúlásáról való emlékezet, az halálról szándékozom szólni”.³⁶

Lépes kötetében a megjelenített halálkép, halálkoncepció sem értelmezhető egyértelműen. Halálreprezentációkban és halálműfajokban egyaránt bővelkedő könyv ez, amely alapvetően a korra jellemző halálképet vetíti vissza, viszont helyenként találni benne olyan részeket, amelyek a középkorban népszerű műfajokat és a hozzájuk kötődő halálattitűdöt idézik fel.

Általában minden halálról szóló vagy halált tematizáló műben megjelenik a halál eredetének fejtegetése, amely azáltal, hogy megmagyarázza az emberi élet eme titokzatos fenoménjét, egyben közelebb hozza a halál gondolatát, és megpróbál ezzel kapcsolatban valamilyen megküzdési stratégiát is adni. Ezalól Lépes Bálint szövege sem kivétel, ő a halál eredetének magyarázata által, hogy a halál a bűn által jött a világba, nem Isten teremtette, szeretett volna hozzájárulni ahhoz, hogy a halált szelídebbé, kevésbé félelmetessé tegye hívei számára, hiszen ezt a magyarázatot odáig vezeti, ha a bűn volt a megrontója az emberi életnek és eredője a halálnak, akkor annak, aki Krisztus tanítása szerint megtér és többet nem vétkezik, nincs miért félnie a haláltól. A halál elfogadtatását próbálja elérni vagy megerősíteni a hívekben azzal is, hogy az ember természetes büntetésének tekintsi.³⁷

Viszont, ahogy említettem, nem mindenhol ilyen semleges vagy pozitív kicsengésű a halál bemutatása. A szöveg magába építi a középkorban főleg olasz földön elterjedt hagyományt, amely a halált fúriaként, démonként mutatja be.³⁸ Ezt nemcsak a halál külső lefestése jelzi a könyvben („Ímhol az kegyetlen és megengesztelhetetlen halál, kinek nagy magas szarvai vannak”³⁹), erre hajaznak a halál megszemélyesítései is. A halál ólalkodóként és tolvajként bemutatása a kötetben olyan, mint az ördögé, aki az ember romlására törekszik. Ezt az emberi test tönkretételével,

³⁵ Philippe Ariès: *i. m.* 152.

³⁶ Lépes Bálint: *i. m.* 11.

³⁷ *Uo.* 23.

³⁸ Horányi Ildikó: *A halál perszonális ábrázolása a középkor művészetében. = A halál, a haldoklás és a gyász kultúranropológiája.* Szerk. dr Pilling János. Semmelweis Kiadó, Bp. 2010. 44.

³⁹ Lépes Bálint: *i. m.* 24.

földbeni megrohasztásával kapcsolatban is kiemeli. A halál ezt azért csinálja, hogy rontsa meg az embert, ha már a lelkét nem is tudja elvenni.⁴⁰

A halál kegyetlensége, annak hangsúlyozása, hogy senkit sem kímél, sem időset, sem fiatal, a halálban való egyenlőséget helyezi előtérbe, valamint azt is, hogy az üdvösséget nem érdemes halogatni. Ehhez hozzáadódik még a halál fegyvereinek hosszas, barokkos lendületű felsorolása, amely arról próbálja meggyőzni az olvasókat (vagy a hallgatóságot), hogy mindenféle halálnemre fel kell készülni.⁴¹ Erre való bizonyításként Lépes fontosnak tartja felsorolni a nagy történelmi személyek, filozófusok, híres poéták és egyéb neves emberek halálnemeit. A halálnemek felsorolása után említi meg, hogy a halál nem küld követet elénk, ezzel felhívja a figyelmet a halál órájának kiszámíthatatlanságára.

A halál órájának a könyv nem tulajdonít különösen kitüntetett szerepet, egyértelműen azt próbálja elhiteni olvasóival, hogy a halálra egy egész életen át készülni kell, a halálról folyamatosan kell elmélkedni. Ennek ellenére egyes részeknél fellelhető benne a késő középkori *ars moriendik* világa is. A meghalásról szóló részben a folyamat leírása és az arra vonatkozó utasítások, az utolsó kísértések prezentálása minden bizonnyal egy valószínűsíthetően késő középkori *ars moriendi*-szöveg beépítése a kegyességi műbe. Ez a jelenség nem egyedi abban a korban. Deák Zsuzsanna az *ars moriendi*-kiadványok európai viszonylatáról így ír: „(...) a haldoklás rítusát szervesen kiegészítő német, francia és olasz nyelvterületen nagy számban előforduló *Ars moriendi* kiadványoknak csupán nagyon kisszámú korabeli, kéziratos magyar fordításával találkozunk. Ráadásul a nyugati, latin nyelvű és több nyelvre is lefordított példáktól eltérően ezek a szövegek csupán kiragadott részletek: nem önálló, nyomtatott kiadványokban jelennek meg, hanem több eltérő szöveggel összekötve (Érsekújvári Kódex), esetleg egy halálról szóló elmélkedés részeként (Szekelyudvarhelyi kódex). (...) Ebben a megközelítésben a jó halálra való felkészülés, egyáltalán a jó halálról való gondolkodás késő középkori mintáit nemcsak a haldoklás eseményéhez kapcsolódó *Ars moriendi* kiadványokban, de más, a «hétköznapi» vallásossághoz tartozó szövegekben, képekben és az ezeket egybeszervező vallásos (lelki)gyakorlatokban (elmélkedés, ima) is tetten érhetjük”.⁴² Amint látjuk, Lépes Bálint *ars moriendije* is hasonlóképpen foglalódik bele egy ilyen grandiózus prédikációs, elmélkedéskötetbe.

Ebben a részben hangsúlyozza a halál órájának félelmetes voltát, a haldokló drámai harcát érdekes módon úgy prezentálja, mint a test és lélek iszonyú küzdelmét.⁴³ („Meghalni nem egyéb, hanem nagy gyötirelem, belső rettenetes harc, a léleknek és a testnek való ütközete, minden rettenetes dolgoknak való iszonyúsága.”⁴⁴) Az *avaritia* kísértése⁴⁵ külön hangsúlyt kap, ez is megerősítheti azt a feltevést, hogy a belefűzött *ars moriendi*-szöveg késő középkori.

A vége azonban ennek a rövid *ars moriendi*-átdolgozásnak nem azzal zárul, hogy a haldokló kiállja a próbákat, és bizton remélheti az üdvösséget, ahogy az *ars moriendi*-kiadványok szoktak

⁴⁰ *Uo.* 54.

⁴¹ *Uo.* 26.

⁴² Deák Zsuzsanna: *Temptatio dyaboli de impatientia. Szenvetés és türelem koncepciói a késő középkori jó halálban. = A halálbiztos halál. Tanulmányok az elmúlás és a halál kultúrájáról.* Szerk. Diósi Dávid. Szent István Társulat–Verbum, Budapest–Kolozsvár, 2011. 94.

⁴³ Lépes Bálint: *i. m.* 83.

⁴⁴ Lépes Bálint: *i. m.* 83–84.

⁴⁵ Philippe Ariès: *i. m.* 171.

végződni.⁴⁶ Ez a leírás az élet utáni életet körülvevő bizonytalanságot erősíti meg: „Meghalni nem egyéb, hanem ez világból, az emberi társaságból kiköltözni és járatlan, tudatlan utakra indulni, kiken soha azelőtt nem voltál, nem tudni, micsoda társaságba jutsz, ki legyen vezéred, az ördögök-e vagy az angyalok, minémű szállásra érsz estére, örökké való tűzre-e vagy idő szerént valóra avagy az mennyei Paradicsomban...”.⁴⁷ Ebben is érezhetünk egy apró elmozdulást a középkori attitűdhöz viszonyítva.

Elmozdulás tapasztalható a jó halál megítélésével kapcsolatban, amelyről az egész kötetben nem alakul ki egy egységes kép. Nagyon sokat beszél a hirtelen halálról is, de azzal kapcsolatban nincsenek letisztult magyarázatai, amelyekből következtetni tudnánk arra, hogy ő valójában mit is tart jó halálnak. Bár a mű nagy arányban építi magába a középkori műfajokat, és néhány megjegyzés erejéig megidéz néhány, a középkorban nagyon népszerű hiedelmet (például azt, hogy akik váratlanul, hirtelen halállal halnak meg, azok biztosan gonosz életet viseltek), mégsem állíthatjuk, hogy a jó halálról való vélekedését ez határozná meg. Az alábbi részletek ezt próbálják láttatni.

Egyik elmélkedésében azt írja, hogy a gonosz ember hamar meghal, méghozzá hirtelenséggel.⁴⁸ Ebben visszatükröződni látszik az a hit, hogy a rossz halál a gonosz élet következménye. De néhány bekezdéssel később már azt írja, hogy a halál késlekedése nem válik az embernek a hasznára, a hirtelen halál pedig nem förtelmes dolog, sőt akár előnyös is lehet a hívek számára.⁴⁹ Itt már érezzük azt az attitűdöt, amelyet Erasmus és Bellarmino, valamint a reformátorok közül is sokan képviseltek, miszerint a hirtelen halál (*mors improvisa*) nem rossz halál, nem kell azt rettegni. Lépes Bálint is ehhez az attitűdhöz áll közelebb: többször írja azt, hogy a halálon azért nem kell bánkódní, sőt örülni kell neki, mert ez a földi harc, a kísértésekkel való küzdelem, a földi nyomorúság véget érését jelenti, az előtte való haldoklási idő rövidsége, a halál hirtelensége pedig nem sokat számít. Többször megjelenik az a gondolat, hogy a bűnös élet rossz halált eredményez (bár nem ad arra egységes magyarázatot, hogy mi tekinthető rossz halálnak, erre vonatkozóan igen szerteágazó utalásokat tesz), de emellett az is, hogy a jó élet nem biztos, hogy jó halált hoz.⁵⁰ Ebben a félelmet vagy legalábbis nyugtalanságot keltő gondolatban megint az a hit tükröződik vissza utalásszinten, hogy a halál órájának félelmetes megpróbáltatásai, valamint az utolsó kísértések még rávehetik az addig erkölcsös életű embert, hogy jó, érényes élete ellenére bűnben haljon meg, hogy higgyen a kétségbeesés kísértésének, vagy épp az *avaritia* kísértése csalja törbe, hogy a földhöz való ragaszkodása miatt pokolra jusson.

Gondolatmenetét további magyarázatokkal folytatja. Az egész könyv nagyon erőteljesen érvelő jellegű, minden ennek rendelődik alá. Lépes célja, hogy meggyőzze hallgatóságát és olvasói körét arról, hogy bár elmondása szerint az emberek nem hiszik, vagy legalábbis nem úgy viselik magukat, mintha hinnék, de mégis mind meg fognak halni. Érveléséhez minden elérhető eszközt felhasznál, és felkészül a lehetséges ellenérvekre is, amelyekre szintén választ ad. A szöveg mögött néha fel-felsejlik a nyitrai püspök alakja, aki híveinek mindenben szolgálatára akar lenni, főleg az olyan részekben, amelyekben az elhunyt hozzátartozók haláláról beszél. Ezekben a részekben személyesebb lesz a hangvétel, és vigaszt keltőbb képeket

⁴⁶ Deák Zsuzsanna: *i. m.* 100.

⁴⁷ Lépes Bálint: *i. m.* 84.

⁴⁸ *Uo.* 51.

⁴⁹ *Uo.* 53.

⁵⁰ *Uo.* 54.

találunk. A szöveg mögött megjelenik az a szándék is, hogy nemcsak a lehetséges ellenérvekre kell választ adni, hanem a hívek minden életet meghatározó kérdésére is. Ilyen részlet például az az elmélkedésrész, mikor azt próbálja fejtegetni, hogy a jámborokat miért veszi ki Isten akár már ifjúságukban a világból. A püspöknek ugyanis választ kell adnia arra a valószínűleg még élő hitre, amely nem minden esetben látszik beigazolódni: hogy az erényes, jámbor élet minden esetben jó halált eredményez (itt is használja a jó halál kifejezést, de továbbra sem tisztázza, hogy pontosan mit ért ezalatt).⁵¹ Ennek ellenére hatásos eszközökkel arra buzdítja a híveket, hogy viseljenek jó életet, ha jó halállal akarnak meghalni.⁵² Amint láthatjuk, ezt a hitet szeretné propagálni.

Még bonyolultabbá teszi a jó halálról való elgondolásának tettenérését a következő idézet: „Az hértelen és véletlen haláltól, ments meg Uram minket, mert az hértelen halál, jó lehet, de az véletlen halál, nem lehet soha jó”.⁵³ Magyarázata erre vonatkozóan kissé nehezen értelmezhető, hiszen a továbbiakban fejtegetéseiből az tűnik ki, hogy csak az a jó halál, amelyik ájtatosságban és készülletben talál. Ez pedig nagyon hasonlít a középkori jó halál koncepciójára. Erre pedig a következőkben is ráerősít: „Istenes életnek jó halál a vége, gonosz életnek viszont pokolhalál”.⁵⁴ Az istenfélők hirtelen haláláról a továbbiakban azt mondja, hogy ez is csak azért lehet jó, mert okítja vagy legalábbis megijeszti a bűnösöket. Szent Ágostont idézve pedig tovább próbálja erősíteni a jó élet és jó halál szoros összefüggését: „Nem halhat meg gonoszul az, aki Isten szerént jámborul él”.⁵⁵

Halálrepresentációk szintjén talán a legrészletesebben kidolgozott, a legtöbb magyarázattal ellátott a csontváz ábrázolása. A csontváz halálrepresentációként való gyakori felhasználása a szövegben nem meglepő. Egyrészt azért, mert az eredeti szöveg olasz földről származik, ott meg a csontváz mint halálábrázolás a középkorban is sokkal elterjedtebb volt, mint a *transi*,⁵⁶ másrészt meg azért, mert a 16–17. századra már inkább ez volt az elterjedtebb halálábrázolási forma.⁵⁷ Lépes ezt a halálrepresentációt használja fel elmélkedésében arra, hogy a híveket megtérésre buzdítsa. „Ő, bölcs képiróknak jeles mesterségek, elég éktelen ábrázat ugyan, de titkos dolgokkal bévelkedik.”⁵⁸ Az érzékszervek, nem, rang és kor nélküli csontváz bemutatása, aki sarlót tart a kezében, és senkit nem kímélve, vakon megy előre, hogy pusztítsa az embereket egy olyan ekphrasziszként (vagy inkább hüpotüposzisz) jelenik meg az elmélkedésben, amely a halál hirtelenségére és kegyetlenségére való utalással a *halál diadala*-típusú középkori műfajt idézi meg. Ez a fajta ábrázolás elég gyakran jelenik meg a műben, mindig olyan kontextusban, amely elborzasztja az olvasót. A hozzá fűződő magyarázattal a szerző viszont közelebb szeretné hozni ezt a representációt, hogy hívei okulhassanak belőle. Bár a kötetben a csontváz mint halálrepresentáció gyakrabban fordul elő, a *transi* is megjelenik. A bomlásrepresentációkat

⁵¹ *Uo.* 185.

⁵² *Uo.* 206.

⁵³ *Uo.* 234-235.

⁵⁴ *Uo.*

⁵⁵ *Uo.* 236.

⁵⁶ A már bomlásnak indult holttest ábrázolásait kell érteni alatta.

⁵⁷ Horányi Ildikó: *A halál személyes ábrázolása a középkor művészetében. = A halál, a haldoklás és a gyász kultúranropológiája.* szerk. dr Pilling János. Semmelweis Kiadó, Bp. 2010. 44.

⁵⁸ Lépes Bálint: *i. m.* 35-36.

is előszeretettel részletezi, és hosszan kesereg rajtuk.⁵⁹ Ezeket arra használja fel, hogy a halál kegyetlenségét hangsúlyozza, ehhez a leíráshoz pedig minden érzékszervet bevon. Ez az eljárás rokoníthatóvá teszi a Szent Ignác-féle meditációs gyakorlathoz. Ezekben az ábrázolásokban viszont megjelenik az a reneszánsz után népszerű képzettársítás, miszerint az emberi test oszlása az ember kudarcaként fogható fel.

A föld alatti férgek és a test bomlásának világa csak a könyv második részében, az ítéletről szóló részben, a feltámadással kapcsolatban egészül ki azzal a magyarázattal, hogy ez egy szükséges feltámadás előtti állapot, amely nem árt az embernek. Bár nem marad ilyen ijesztő, mondhatni megszelídítetlen állapotban a könyv folyamán, a vigasztaló magyarázat késleltetése is jelentésszerű lehet.

Lépes Bálint halálbemutatása nem merül ki csupán ezekben a halálreprezentációkban. A szövegben a halál mint öregedő ember is megjelenik (ez lesz aztán a bűnös Föld jelképe is az ítéletről szóló részben), aki nemcsak az öregség, hanem a különböző betegségek kínzó és undorító jegyeit is magán viseli. Ez az ábrázolás szintén nagyon kedvelt halálreprezentáció a kor hasonló témájú alkotásaiban.⁶⁰ Korszerű, a barokkra különösen jellemző alakzat a halálkatalógusok beépítése a szövegbe. Lépes könyvének halálról szóló részében is található halálkatalógusokat, amelyekbe fordítóként magyar történelmi személyeket is beiktat, mintegy a latin szöveget kiegészítve.⁶¹ A korban szinten közismert gondolat, a halál az életben koncepció is hangsúlyosan jelenik meg.⁶² Ugyanúgy a halál álmoként való prezentálása is, amely szövegbeli funkcióját tekintve a halál hívekkel való elfogadtatását, a halállal való megbékélést szolgálja.⁶³

A szöveg további érdekessége, hogy számos halálműfajt is magába olvaszt. Az eddig említetteken kívül találunk benne átdolgozott *danse macabre*-okat,⁶⁴ a középkorban oly népszerű halállegendákat,⁶⁵ ember és halál párbeszédét is.

A kötet halállal szembeni attitűdje, bár magán viseli a középkori örökség hatását, megjeleníti a korabeli ember halállal szembeni kissé megváltozott viszonyát, a haláltól való eltávolodást, elidegenedésének kezdetét. A könyv halálbemutatásának végkicsengése rendeltetéséből adódóan az, hogy az embereket megtérésre buzdítsa. Ehhez pedig a halálról való beszédet, a halálról való meditációt használja fel, és által kívánja újrafamiliarizálni a halált, a hívekbe azt a hitet táplálva, hogy a halál Krisztussal és az őt követővel szemben teljesen fegyvertelen, végig hangsúlyozva azt, hogy egyedül az élet megjobbítása tompíthatja a halálfélelmet.

A könyv ilyen szempontból is egy valódi tükör, egy igazi *speculum mortis*, nemcsak a kora újkori hívek számára, hanem a közép- és kora újkorral foglalkozó irodalmárok számára is, akik ennek a korszaknak a halálképét és halálműfajait szeretnék kutatni.

⁵⁹ Uo. 54.

⁶⁰ Martin Wangsgaard Jürgensen: *Spacing Death – Facing Death: Conceptualizing the Encounter With Death During The Early Modern Period. =Preparing for Death, Remembering the Dead.* Szerk. Herman J. Selderhuis. Refo500 Academic Studies 2015. 127.

⁶¹ Lépes Bálint: *i. m.* 69–72, 76–80.

⁶² Uo. 90–91.

⁶³ Uo. 166.

⁶⁴ Uo. 43–44.

⁶⁵ Horányi Ildikó: *i. m.* 41.

The Eschatological Works of Bálint Lépes. The Use and Significance of Death Representations in the Service of Conversion

Keywords: attitudes towards death, death representations, eschatology, clerical discourse.

This paper aims to present the subtle changes in the attitude towards death and its impacts on literature in the 16th and 17th centuries. It discusses the contributing factors to this change and their impact on the way death is presented and talked about, especially in the clerical discourse of the era. The first book of bishop Bálint Lépes that thematizes death and the Last Judgement is the perfect embodiment of all the conventional genres regarding death from the medieval era until the early modern period. Therefore, it can be considered worthy of an in-depth analysis. This paper tries to complete that task. It provides a profound study of the use and meanings of death representations reflecting the change in the attitude towards death.

Sándor Katalin

Transznacionális elmozdulások Valeska Grisebach *Western* (2017) című filmjében

Nemzetközi filmes koprodukciókat vizsgálva kézenfekvőnek tűnik, hogy ezeket transznacionálisaként írjuk le, hiszen a (ország)határokon átívelő gyártási folyamatok, a technikai stáb és a színészek „vándorlása,” az intézmények együttműködése, a forgalmazás, a fesztiválrészvételek és a bemutatás kontextusai a transznacionalizmus fogalmi keretében értelmezhetők. Mindez viszont a filmek jelentős részére érvényes, így a transznacionális film kategóriájába több film fér bele, mint amennyi kimarad, maga a terminus pedig üres, specifikumot nem hordozó jelölővé válik. Robert Burgoyne emiatt majdhogynem tautologikusnak tartja a transznacionális film elnevezést; számára a transznacionális inkább egy elméleti megközelítésben produktív kritikai terminus, mintsem bizonyos filmek korpuszának körülhatárolására alkalmas kritérium.¹

Will Higbee és Song Hwee Lim a transznacionális filmművészet egyik alapvető kritikai megközelítésében szintén arra hívják fel a figyelmet, hogy a „transznacionális film” fogalmát, „alkalmanként egyszerűen a nemzetközi koprodukciónak vagy a világ különböző részeiről érkező műszaki személyzet és alkotók közti együttműködés jelzésére használják, ezen transznacionális együttműködések lehetséges esztétikai, politikai vagy gazdasági hatásaival kapcsolatos valós megfontolások nélkül”.² A filmtudományban a kritikai transznacionalizmus mint megközelítési mód tehát nem csupán a határokon átívelő produkciós, bemutatási és forgalmazási gyakorlatok vizsgálatára korlátozódik. Ezekkel összefüggésben olyan kutatási kérdésekre fókuszál, amelyekben esztétikai, műfaji, történeti, médiatechnológiai és politikai, gazdasági szempontok is érvényesülhetnek és keresztezhetik egymást. Deborah Shaw és Armida De La Garza a *Transnational Cinemas* című folyóirat 2010-es induló lapszámában áttekintik a transznacionális film főbb kutatási irányait, érdemes ezekből néhányat felsorolni: „új technológiák és változó fogyasztási minták; transznacionális filmelméletek; migráció, utazás és a határátlépés egyéb formái; száműzött és diaszpórikus filmkészítés (házajuk elhagyására kényszerült alkotók); film és nyelv; a szerzők és a sztárság kérdései; kulturális csere; a többségi társadalom filmjei, valamint az etnikai kisebbségek filmes specifikumai; kulturális politika; a transznacionalizmus etikája; történelmi transznacionális gyakorlatok; a helyi, a nemzeti és a globális közötti kapcsolatok; transznacionális

Sándor Katalin (1976) – film- és irodalomkutató, PhD, egyetemi adjunktus, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, katalin.sandor@ubbcluj.ro

Jelen tanulmány megírását a PN-III-P4-PCE-2021-1297 kódszámú, UEFISCDI által támogatott kutatási program tette lehetővé. (Affektív intermedialitás. Mozgóképek a médiumok, érzékek és valóság között.)

¹ Robert Burgoyne hozzászólását a transznacionális filmről szóló kritikai „kereszttal-beszélgetéshez” lásd itt: Iain Robert Smith–Austin Fisher: *Transnational Cinemas: A Critical Roundtable*. *Frames Cinema Journal* 2016. 9. szám <http://framescinemajournal.com/article/transnational-cinemas-a-critical-roundtable/> Letöltés dátuma: 2022. június 9.

² Will Higbee–Song Hwee Lim: *A transznacionális filmművészet fogalma. Kritikai transznacionalizmus a filmtudományban*. *Metropolis* 2017. 4. szám. 11.

és posztkoloniális politika”.³ Ebből az átfogó felsorolásból is látszik, hogy a transznacionális perspektíva nem a nemzeti filmkultúrák kérdéskörének lecserélését jelenti, hanem arra mutat rá, hogy ezek eleve transzkulturális, regionális és transznacionális viszonyhálókból léteznek.⁴

A jelen tanulmányban vizsgált film, Valeska Grisebach 2017-es *Westernje* olyan koprodukció, amelyet több szempontból is érdemes a transznacionális film elméleti-fogalmi keretében megközelíteni. A határátlépés és a határokon átívelő praxisok különféle formái a *Western* narratíváját és gyártási struktúráját is hangsúlyosan alakítják. A filmben németországi építőmunkások érkeznek egy görög határhoz közeli bulgáriai falu környékére, hogy vízi erőművet építsenek. A munkálatok elkezdődése után elfogy az építőanyag egy része, és a vízellátásban is problémák adódnak, ami a falu lakosságával való konfliktushoz vezet. Az erőmű építése leáll, a várakozás üres idejében a német munkások a faluval és bolgár lakóival ismerkednek. A filmet, amelyet a bulgáriai Petrelik faluban és környékén forgattak amatőr színészekkel, a berlini Komplizen Film független produkciós cég mellett a bulgáriai Chouchkov Brothers, az ausztriai COOP 99 és a svájci KNM jegyzi.

A transznacionális jelleg nemcsak a *Western* narratívájában és produkciós gyakorlatában, hanem a rendező szakmai pályájában és együttműködéseiben is kitapintható. Filmjeit a berlini iskola⁵ esztétikájához és (társadalom)szemléletéhez kapcsolják, ugyanakkor gyakran „átjáró rendezőként”⁶ utalnak rá, akinek rendezői pályája az új osztrák filmhez is kötődik, tehát nem írható le egyetlen nemzeti filmkultúra keretein belül. *Western* című filmjének egyik producere a szintén a berlini iskolához köthető Maren Ade (a Komplizen Film egyik társalapítója), akinek számos nemzetközi díjat nyert 2016-os *Toni Erdmann* című filmje hasonló (nyugatról keletre tartó) irányt jár be, mint a 2017-es *Western*, és ugyancsak egyfajta transznacionális kísérletként, elmozdulásként értelmezhető. A film a neoliberális vállalati közegben tanácsadóként Romániában dolgozó németországi főszereplő, Ines Conradi és az utána utazó apja kapcsolatának alakulását követi a román fővárosban és részben vidéken, rámutatva – többek között – a lokális viszonyok és a globális gazdasági és kulturális trendek kereszteződésére.

A film a műfajiság szempontjából is indokoltá teheti a transznacionális szempontú megközelítést. Ebből a perspektívából az lehet érdeklélő, hogy a globálisan közlekedő (populáris)

³ 2019-től a folyóiratot *Transnational Screens* címmel adták ki. A magyar fordítás alapja: *Bevezető a „Transznacionális film” összeállítás elé*. Metropolis 2017. 4. szám. 6.

⁴ Higbee és Lim szerint a kritikai transznacionalizmus a filmkészítési gyakorlatokban „mindig figyelembe veszi a politikával és a hatalommal kapcsolatos kérdéseket”, és „vizsgálja a nemzeti és a transznacionális közötti feszültségeket és párbeszédet ahelyett, hogy egyszerűen figyelmen kívül hagyná az egyiket a másik kedvéért”. Higbee–Lim: *i. m.* 20.

⁵ A berlini iskola elnevezéssel kortárs német rendezők egy csoportjára utalnak, Christian Petzold, Thomas Arslan, Angela Schanelec, Christoph Hochhäusler, Ulrich Köhler, Benjamin Heisenberg, Maren Ade és Valeska Grisebach filmes munkásságára. Marco Abel, aki átfogó monográfiát írt a berlini iskoláról, egyfajta ellenmoziként (*counter-cinema*) tárgyalja ezen filmeket, amelyek sajátos realizmusa attól válik politikaivá, hogy nem a filmben jól felismerhető politikai üzenetet, tézist közvetít, hanem – ranciére-i értelemben – a képek és a hangok sajátos használata által elvégzi, performálja az „érzékkelhető újrafelosztását”. Marco Abel: *The Counter-Cinema of the Berlin School*. Rochester, NY, Camden House 2013. 1–24.

⁶ Robert Dassanowsky: *Counter-cinematic Reflections and Non/National Strategies: New Austrian Film and the Berlin School*. = *The Berlin School and Its Global Contexts. A Transnational Art Cinema*. Szerk. Marco Abel–Jaimey Fisher. Detroit, Wayne State University Press 2018. 84. A brémai születésű Grisebach (1968) berlini és müncheni filozófiai és germanisztikai tanulmányai után a Bécsi Filmakadémián tanult olyan neves osztrák rendezők mellett, mint Michael Haneke vagy Ulrich Seidl, és itt ismerkedett meg az új osztrák film képviselőivel is (köztük Barbara Alberttel és Jessica Hausnerrel). Dassanowsky: *i. m.* 78.

műfaji minták és narratív formátumok (mint a western) miként lokalizálódnak és adaptálódnak egy adott térség (film)kultúrájához és társadalmi viszonyaihoz, miként válnak érzékennyé lokális problémákra, ezeket hogyan helyezik el transznacionális vagy globális trendekhez képest. Grisebach filmje a szűkszavú címmel a western mint műfajt idézi meg és egyben reflektáltta teszi, eltávolítja. Egy interjúban maga a rendező a western olyan maszkulin műfajnak tekinti, amely társadalmi problémákról is szól, így annak a kérdésnek a felvetésére és reflexiójára is alkalmas, hogy a „némettség” (*Deutschsein*) bizonyos formái miként fejeződnek ki az „erő és felsőbbrendűség valamiféle diffúz érzésében”.⁷ A filmben megjelennek a (neo)western ismerős műfaji mintái és rekvizitumai (határvidék, koloniális gesztusok, természeti forrásokért való versengés, magányos hős, a helybeliek között talált barát, félig vadon élő ló, fegyver stb.), ezek viszont átértelmeződnek és beágyazódnak a mindennapiság hangsúlytalan, előreláthatatlan történéseibe.

A globális kapitalizmussal összefüggő tömeges munkamigráció Európában leginkább Kelet-Európából Nyugat-Európa felé történik, és jelentős gazdasági, társadalmi, demográfiai, kulturális átrendeződésekkel jár együtt. A *Western*ben megfordul ez az irány: Nora Gortcheva szerint a film ezáltal lebontja a „feltételezeten civilizált Nyugat” és az ún. „Vadkelet” közötti hierarchiákat, illetve a kelet-európai vendégmunkásokkal kapcsolatos (rasszizáló, etnicizáló) képzeteket, amelyek Bulgária és Románia 2007-es uniós csatlakozása után jelentek meg hangsúlyosabban a németországi médiában és a (politikai) közbeszédben.⁸ A munkaerő migrációjának irányát megfordítva Grisebach filmje a német munkásokat helyezi átmenetileg ismeretlen nyelvi és kulturális közegbe, ahol nemcsak egy másik kultúrával, hanem saját idegenségükkel is szembe-sülhetnek. Találkozásukat a bolgár helybeliekkel kelet-európai rurális közegben, a hétköznapi materialitására beágyazottan mutatja meg árnyalt módon: a mindennapi élet folyását, ismerős, ismétlődő és mégis kiismerhetetlen történéseit viszi színre.⁹

A nyugat–kelet irányú elmozdulás a film diegetikus világában koloniális gesztusokat idéző viselkedésformák reflexiójára, illetve ezekkel összefüggésben a neoliberalizmus implicit kritikájára is lehetőséget teremt. A német építőmunkások közül néhányan érkezésük után kitézik a falutól távolabb eső szállásukra nemzeti zászlójukat: a film a határvidék (koloniális) elfoglalásának ezt a (westernekből is ismerős) toposzát reflektált módon idézi, rámutatva a gesztusnak a lokális viszonyokat ignoráló, sértő jellegére. Egyik német munkás kritikai éllel rákérdez, hogy a zászló kitévésekor figyelembe veszik-e a helyieket, a válasz viszont a nyugatról érkező infrastruktúra-fejlesztés civilizatórikus logikájába illeszkedik: figyelembe veszik a helyieket, hiszen éppen vízi erőművet építenek nekik a peremvidéken, ahová bolondnak (*verrückt*) kell lenni, hogy egyáltalán eljöjjenek. A zászlót ellopják, de Vincent, a maszkulinitását és kulturális felsőbbrendűség-tudatát rendre sikertelenül színre vivő német csoportvezető később visszaszerzi. Félig baráti módon megbirkózik érte egy bolgár férfival a folyóban, ám ez nem valamiféle győzelmi narratíva mozzanataként jelenik meg a filmben, hanem mindössze egy szabadtéri, falusi

⁷ Gespräch mit Valeska Grisebach. <http://www.western-der-film.de/interview.php> (a film hivatalos honlapja) Letöltés dátuma: 2022. június 9.

⁸ A Kelet-Európából érkező munkások alakját gyakran úgy konstruálják meg, mint akik az otthoni szegénységből a német jóléti rendszerbe vándorolnak be (olykor centrista politikusok nyilatkozataiban is). Nora Gortcheva: *Reflexive Unmapping: The „Wild East” in Valeska Grisebach’s Western*. *Colloquia Germanica*, 2020. 1. szám. 75–80.

⁹ Marco Abel Grisebach filmjei kapcsán szintén kiemeli a mindennapiság iránti érzékeny figyelmet és a társadalmi valósággal kapcsolatos tézisszerű üzenetek hiányát. Abel: *i. m.* 230–231.

zenés multság egyik epizódjaként (amelyben a csoportvezető ázottan és észrevétlenül tűnik el a tömegben). Ugyanez a csoportvezető a falu vízszükségletét ignorálva önkényesen elzárja az egyetlen vízvezetékét saját munkájuk érdekében, és ezt az őt kérdőre vonó falubelieknek az infrastruktúra-fejlesztéssel mint egyfajta civilizatórikus „segítséggel” legitimálja úgy, hogy a lokális sajátosságokat, a helyi közösség érdekeit figyelmen kívül hagyja vagy akadálnak tekintti. Ez esetben éppen a németek tolmácsa a közvetítő, ő figyelmeztet saját csoportvezetőjének hatalomérvényesítő, hierarchizáló pozíciójára. („Segítünk, de nem erővel.”)¹⁰

A német építőipari munkások közül egyesek a bolgár faluban az elmaradt peremvidék, a „másik” Európa kulturális kliséit ismétlik („Ezek a falvak olyanok, mint az időutazás. Mint visszamenni az időben.”), mások látens birodalmi fantáziákat idéznek, a második világháborúra utalva. („Visszajöttünk! Csak hetven évbe telt.”) Néhányan viszont, főként a főszereplő Meinhard, nem leereszkedő érdeklődéssel közelednek a helyiekhez, így a német munkások között nemcsak egyfajta kulturális felsőbbrendűség-tudatra és nacionalizmusra látunk példát, hanem a közvetítés kísérletére is. A filmben a bolgár közösség tagjainak a nyugat-európai munkásokkal szembeni attitűdje ugyanilyen heterogén: a vendégszeretettől a távolságtartásig, bizalmatlanságig terjedhet, és hasonlóképpen kulturális sztereotípiák vagy éppen ezek tesztelése alakíthatja (lásd például „a német emberek csak dolgoznak” ironikus felidézését). Bár jelen esetben a német munkások számítanak átmenetileg idegennek egy kelet-európai faluban, a bolgár faluközösség számos tagjának szintén van külföldi, ám a németekétől valószínűleg jelentősen különböző vendégmunkás-tapasztalata:¹¹ egy fiatal férfi és a németül folyékonyan beszélő fiatal nő, Vyara, akiért Vincent és Meinhard rivalizál, valószínűleg éppen Németországból tért haza, mások a faluhoz közeli Görögországban dolgoznak, néhányuk gyerekei pedig nyugatabbra emigráltak. Vagyis a határ menti bolgár falu lokális jellegét, demográfiai és kulturális arculatát ugyancsak ábrázolják a (munka)migráció transznacionális folyamatai. Ugyanakkor a két mikroközösség befelé sem homogén, belső, helyi feszültségek alakítják. A természeti források (víz, kő) megtartása vagy megszerzése (mint a westernekből is ismerős toposz és mint a neoliberális jelen valósága) nemcsak a német infrastruktúraépítőkkel szemben generál konfliktust és érdekversenyt együttműködés helyett, hanem a bolgár közösségen belül is, a helyi „kisvállalkozók” között.

A film mind a német, mind a bolgár férfiközösséget heterogénként, bizonyos tagjait pedig ellentmondásos karakterként látta – plurálisként mutatva meg a maskulinitás megnyilvánulásait a dominancia különféle formáitól a barátságkötés intimitásáig. Erődemonstrációra és militarista kódok szerint színre vitt maskulinitásra a bolgár férfiközösségben is látunk példát: egy helyi kisvállalkozó és kísérője a lokális (erő)viszonyok ismeretének magabiztosságával katonai uniformisszerű öltözetben, fegyverrel érkezik a német munkások szálláshelyére üzleti ajánlatot tenni. A film összetett, plurális maskulinitásképzeteket hoz létre: az erőszak és versengés, illetve a reflektált módon színre vitt, koloniális gesztusokat idéző viselkedésmódok mellett számol a maskulinitás nem kizárólag hegemon változataival is (pl. barátság, szolidaritás, kooperáció, vendégszeretet), amelyek sokszor hibrid maskulinitásformákban érvényesülnek.¹² Így a film

¹⁰ A folyóban fürdőző nőt ugyancsak Vincent erőszakos, az egyik nőt kifejezetten zaklató fellépése készíti távozásra.

¹¹ Lásd fentebb Gortcheva megállapítását a kelet-európai vendégmunkás alakjának etnicizált, rasszizált másként való megkonstruálásáról.

¹² A kortárs maskulinitáskutatásokban éppen a maskulinitás történetileg változó, plurális jellegének, a hegemon mellett az ellenhegemon, illetve hibrid maskulinitásformáknak a kritikai reflexiója válik hangsúlyossá. Lásd például

nem ad teret a maskulin erőszak etnicizálásának vagy a „mi” és az „ők” antagonisztikus értelmezésének. Nem egyszerűen megfordítja a kelet-európai vendégmunkással kapcsolatos etnicizáló előítéleteket vagy a németiséggel kapcsolatos prekoncepciókat, hanem magát a hierarchizáló és egyneműsítő szembeállítását lehetetleníti el.

A hétköznapi élet közegében létrejövő német–bolgár találkozások egyik folyton visszatérő résztvevője a film főszereplője, a német Meinhard, aki mind saját közösségében, mind a bolgár falu lakói között valahol a nem teljesen idegen, de nem is teljesen odatartozó köztességében marad. A film elején még részt vesz a német zászló kitűzésében, de később nem azonosul, mi több: ellenzi az ehhez hasonló hatalomdemonstrációt, így a német munkások között hamar kívülállóvá válik. Mindkét közösségben vannak, akik megkérdőjelezik vagy (erőszakkal) elbizonytalanítják a két világ közötti közlekedését.

Meinhard helybeliekkel való találkozásainak közege a közös nyelv hiánya folytán gyakran valamilyen (lokális jellegű) közösen végzett tevékenység, munka és ennek érzelmi-materiális valósága: kőkerítés építése szabálytalan kövekből, vékony faágak gyűjtése a tüzrakáshoz, dohányfüzés, a már megszáradt levelek szétmorzsolása, megszagolása. A nyelvi és kulturális különbségek ilyenkor nem eltűnnek, hanem helyet adnak a nyelv hiányában is közössé tehető figyelemnek és tapasztalatnak, a véletlen affektív történéseknek, a testek és a tárgyak közötti rezonanciának, az érzékelés kiterjesztésének a szaglás, a tapintás, a lassú szemlélődés felé.

A hétköznapi praxisok azonban nemcsak a közeledésnek, a másik szubjektumként való felismerésének lehetőségét teremtik meg, hanem konfliktusok, félreértések közegévé is válhatnak. A kártyajáték nyelvek fölötti kódrendszere válhatna egyfajta közös nyelvvé a különböző etnikumok között, viszont a kártyázás folyamatában mégsem jön létre találkozás vagy játékközösség, hiszen a pénzben játszott póker inkább a gazdasági egyenlőtlenségeket és az ezek iránti kulturális érzékenység hiányát hozza felszínre. Amikor elnyeri egy bolgár férfi pénzét, és az megpróbálja visszakérni a nehéz anyagi helyzetére hivatkozva, Meinhard (jogosnak vélt nyereségét nagyrészt megtartva és a férfit elzavarva) nem érti, hogy ugyanannak a pénzösszegnek az értéke az egyenlőtlen gazdasági viszonyok folytán lokálisan változik.

A *Western*ben Meinhard elmozduló identitását egy nehezen megfogható hiánytapasztalat, illetve egy folytonos deterritorializáció alakítja. A migrációval, határátlépéssel, diaszporikus tapasztalattal foglalkozó transznacionális filmek gyakran vizik színre a szubjektum helynélküliségét vagy valamilyen hiánytapasztalatot, amely az otthon és az identitás fogalmának diszlokációjával és folytonos újraértelmeződésével jár együtt. Elizabeth Ezra és Terry Rowden szerint „számos olyan filmben, amelyet termékenyen lehet megközelíteni transznacionális perspektívából, az otthonnal/hazával való azonosulást egyfajta krízisként tapasztalják meg és ábrázolják”, a határátlépés és a mobilitás pedig jelentős érzelmi konfliktust generálhat. Így a transznacionális film narratív dinamikáját egyfajta „veszteségérzet” is alakítja.¹³ Meinhard territoriális jegyekkel befoghatatlan identitása összefügg az otthon (normatív) képzetének elmozdulásával, illetve az ezen képzetekkel való azonosulás válságával. Arra a kérdésre, hogy van-e honvágya, csak újabb kérdéssel tud válaszolni: „mi az, hogy honvágy”? Amikor

Hadas Miklós: *Taming the Volcano: Theoretical Foundations*. Erdélyi Társadalom/Transylvanian Society XVII(2019). 1. szám. 97–111.

¹³ Elizabeth Ezra–Terry Rowden: *General Introduction: What is Transnational Cinema? = Transnational Cinema: The Film Reader*. Szerk. Elizabeth Ezra–Terry Rowden, London, Routledge 2006. 7–8.

Venetával, a bolgár nővel dohányt fűznek egy visszafogottan intim jelenetben, a faluban eladó házak felől érdeklődik, hozzáfűzve, hogy őt nincs, ami otthon tartaná. Így maga az otthon (fogalma) deterritorializálódik: mibenléte, holléte elveszíti egyértelműségét, megfoghatóságát. Meinhardot a határ menti bolgár faluban hol tréfásan, hol komolyan idegenlégiósnak nevezik, utalva egyrészt a testi gesztusokkal és rövid, töredékes mondatokkal „elbeszélte” múltjára (miszerint légiósként járt Afganisztánban, Afrikában), de jelenlegi idegenségére is: egy olyan transznacionális identitásjegyet írnak rá, amely folytonos áthelyeződést/áthelyezettséget, máshollétet, végső soron helynéküliséget jelöl, másrészt viszont egyfajta militarista kódok szerint értelmezhető maskulinitást is.

A *Western* egyik érdeme, hogy a transznacionális folyamatokra (pl. a munkaerő migrációjára) való rámutatás nem jár együtt a lokálisnak a terepvesztésével. A film a bolgár faluban, de különösen a német Meinhard és a bolgár Adrian (egy helyi kisvállalkozó) barátságában az idegennel szembeni vendégszeretnek egy lokálisan és rurálisan beágyazott, akcentusos formáját mutatja meg. Ebből a szempontból a *Western* némiképp párhuzamba állítható Marian Crișan *Morgen* című filmjével, amelyben a határ menti Szalonta környékén élő Nelu a törökországi menekültet, Behrant fogadja saját házába. A papírok nélkül menekülő Behran politikai láthatatlansága, teljes kiszolgáltatottsága, egyszerre törvényen belüli és kívüli kivételes helyzete nyilván nem mérhető össze Meinhard, a németországi építőmunkás politikai-társadalmi helyzetével. A hasonlóság inkább a befogadó fél vendégszeretetének milyenségében érzékelhető. Crișan filmjéről írt tanulmányukban Pârvolescu és Nițu a szalontai Nelu vendégszeretét nem a kozmopolitizmus egyetemes diskurzusa felől vélik megragadhatónak, hiszen ezt főként nyugati, urbánus, középosztálybeli értékközösségek alakítják, és így nem feltétlenül érzékeny lokális társadalmi-etnikai-kulturális sajátosságokra.¹⁴ A vendégszeretet – főként határvidékeken – inkább egyfajta „etikai eszköztár,” amely „eligazít a megfelelőbb és emberibb viszonyulások között olyan helyzetekben, amikor az egyéni aktort/cselekvőt nem regionálisként, nemzetiként vagy globálisként képzelik el, hanem elsősorban szomszédként”.¹⁵ Ilyenkor nem annyira a befogadó fél szemléletmódjában történik valamiféle elmozdulás, változás, hanem inkább „a látogatót territorializálják, adoptálják a helyi kultúrába, és ismerik el ezáltal szomszédként”.¹⁶ A vendégszeretnek ez az eszköztára pedig esetenként együtt létezhet, „ko-habitálhat” ennek ellentmondó, az idegennel, a másikkal szembeni elutasító vagy kirekesztő magatartásformákkal is.

Meinhardot, a saját csoportjában kívülálló, a bolgár közösséghez közeledő német munkást befogadó Adrian és családja a vendégszeretnek ezt a lokálisan beágyazott, akcentusos, az idegent szomszédként „adoptáló” formáját gyakorolja. A két férfi találkozásának nem a közös nyelv a kitüntetett médiuma. A többnyelvű töredékeket (*liberta, sorry*) tartalmazó rövid, elliptikus bolgár és német mondatokkal együtt a tudatosan használt vagy váratlanul felszakadó testi gesztusok, a „preszubjektív affektusok”¹⁷ által válik részlegesen megoszthatóvá a két férfi hiány- és veszteségtapasztalata. Adrian a külföldre emigrált gyerekei hiányát, Meinhard a bátyja

¹⁴ Constantin Pârvolescu–Ciprian Nițu: *Challenging Communities of Values. The Peripheral Cosmopolitanism of Marian Crișan's Morgen*. *Illuminace* 2014. 2. szám. 106.

¹⁵ *Uo.*

¹⁶ *Uo.*

¹⁷ Ennek Marco Abel szerint Grisebach *Mein Stern* (2001) című filmjében is lényeges szerepe van a szereplők közötti viszonyok alakulásában. Abel: *i. m.* 233–235.

elvesztését mondja el, és e közössé tett tapasztalatban apaként, testvérként válnak felismerhetővé egymás számára.¹⁸

Az egyik utolsó jelenetben, miután egy falubeli rátámad, Adrian békítő odafordulással kérdezi Meinhardtól: „Mit keresel te itt?” Kérdése inkább a másik idegenségét, dezorientációját tudomásul vevő, de nem feloldó megállapítás. A kamerahasználatra és a vágásra is hasonló ambiguitás jellemző, azaz a helyhez kötöttség, a térbeli pozíció eldönthetlensége, rögzíthetlensége. (Adrian megszólalásakor nem őt látjuk, hanem Meinhard homályban levő alakját, majd a következő beállítás a néző számára teljesen váratlan irányból és szögből mutatja az újra megszólaló Adriant.) A film vége narratív értelemben felfüggesztett, lezáratlan: a feszült incidens után a mulató falubeliekhez visszatérő Meinhardt követi a kamera hátulról, majd közöttük táncolva mutatja szekond plánban, több szögből. Az utolsó jelenetben az albán–macedón mulatók zenére mosolytalanul táncoló német építőmunkás alakjában a *Western* olyan szubjektumot mutat meg, akit a folytonos diszlokáció és helynélküliség tapasztalata alakít.

A transznacionális szemléletmód Grisebach filmjének produkciós folyamatában, narratívájában, többnyelvűségében, akcentusos jellegében és műfaji mintáiban is érvényesül. A munkamigráció kelet–nyugat irányát megfordítva a film a német munkásokat helyezi idegenként egy határ menti bolgár falu nyelvi-kulturális közegébe, ám azt is jelzi, hogy átmeneti ottlétük és lokális megítélésük nem mérhető össze a kelet-európai vendégmunkások tapasztalatával. A hétköznapi élet közegében létrejövő német–bolgár találkozásoknak és konfliktusoknak, a vendégszeretethez és a feszültségnek, illetve a lokalitás és a helynélküliség tapasztalatának a filmes színre vitele nem rendelődik alá valamilyen tézisszerű vagy a feszültségeket feloldó üzenetnek, hanem megőrzi a mindennapiság sajátos ambiguitását, előre láthatatlanságát. A *Western* éppen a mindennapi történetek ambiguitására érzékeny (mikro)perspektíva által mozdítja ki azokat a politikailag terhelt, egyneműsítő hierarchiaképzeteket és sztereotípiákat, amelyekben Kelet-Európa mint „másik” állítódik szembe Nyugat-Európával. A fentiek alapján úgy gondolom, hogy a *transznacionális film* esetében a *transz-* előtag nem csupán a filmek produkciós, intézményes struktúrájában vagy narratívájában és többnyelvű poétikájában érvényesülő határátlépésekre utalhat, hanem egyfajta *transz*formatív, kimozdító potenciálra is. Arra, hogy miközben a film viszonyokban létező, önmagukban sem homogén nyelveket, etnikumokat, (film)kulturákat, intézményeket kapcsol össze, átrendezheti az ezekkel kapcsolatos fogalmainkat, és lehetőséget teremthet a nemzeti, a lokális, a regionális és a globális közötti viszonyok újragondolására.

Transnational Displacements in Valeska Grisebach's Film, *Western* (2017)

Keywords: transnational film, coproduction, *Western*, Valeska Grisebach, Berlin School

The paper focuses on the transnational aspects of Valeska Grisebach's 2017 film, *Western* that are relevant not only in the production process and the institutional structure of the film but also in its narrative and generic patterns. Reversing the East–West direction of the transnational labour migration, the film places German construction workers as foreigners in

¹⁸ A baráti intimitás e jelenetében nincs premier plán, a kamera szorosan a szereplők válla mögül filmez, beállítás-ellenbeállításal komponált dialógust látunk. A kamera így a jelenet intimitásának realitásához, a szereplők közötti térbeli távolsághoz igazodik.

a small Bulgarian village displaying (mainly through the figure of the German protagonist) the experience of dislocation and placelessness. The paper examines the way in which the film stages quotidian encounters and conflicts between the German and the Bulgarian community and displaces hierarchical and homogenizing concepts that juxtapose Western Europe with Eastern Europe as its “other.” Grisebach’s *Western* connects languages, ethnicities and (film)cultures that are not homogenous themselves and creates a “contact zone” for rethinking the notion of the national, the local, the regional and the global. In this way, the film foregrounds the transformative potential inherent to transnational perspectives.

SZEMLE

Egyházzal való gondolkodás a reformáció idején

'Church' at the Time of the Reformation. Invisible Community, Visible Parish, Confession, Building...?, szerk. Anna Vind–Herman J. Selderhuis, Refo500, Academic Studies 72., Vandenhoeck & Ruprecht Verlage Kiadó, Göttingen, 2021. 480 old. (Egyház a reformáció idején. Láthatatlan közösség, látható egyházközség, hitvallás, egyházépítés...?)

Az Anna Vind és Herman J. Selderhuis által szerkesztett tanulmánykötet a hatodik éves RefoRC nemzetközi konferencia eredménye, amelyet 2016. május 26. és 28-a között tartottak Koppenhágában. A kötetet megelőző kutatásban olyan kutatók is közreműködtek, mint Christopher B. Brown (Boston), Günter Frank (Bretten), Barbara Mahlmann-Bauer (Bern), Tarald Rasmussen (Oslo), Violet Soen (Leuven), Tóth Zsombor (Budapest), Günter Wassilowsky (Frankfurt), Siegfried Westphal (Osnabrück).

A konferenciakötet egy rövid előszóval indít, amelyet a könyv szerkesztői, Anna Vind és Herman J. Selderhuis írtak. Az előszóban a szerkesztőpáros összefoglalja a konferencia kutatási témáját, valamint azokat a kérdéseket, amelyekre a tanulmánykötet választ próbál adni. A kötet arra tesz kísérletet, hogy részletes és egységes képet nyújtson a 16. század egyházáról. Interdiszciplináris megközelítésben teológiai, filozófiai és művészettörténeti kérdések együttes figyelembevételével próbál választ adni kitűzött kérdéseire. Ezen kérdések közé tartozik például, hogy mit gondoltak a reformátorok, illetve a reformáció hívei a szent, apostoli és katolikus egyház lényegéről, eredetéről? Mit tekintettek a korabeli emberek az egyház céljának, feladatának és küldetésének? Mit gondoltak az egyház láthatóságáról? Láthatják-e az emberek az igaz egyházat vagy sem? Milyen formában létezik az egyház? Egyetlen láthatatlan dimenzióban vagy

két különböző formában lelhető fel a földi és az eljövendő transzcendentális világban ez az egyház?

A szerkesztők az előszóban fontosnak tartják megjegyezni azt is, hogy az egyház fogalma elválaszthatatlanul kapcsolódik a bűn, a hit, a megigazulás, a megszentelődés és az üdvösség teológiai fogalmaihoz, éppen ezért az egyház tanulmányozása magában foglalja a szentségek természetére és céljára, a papság szerepére, valamint a mise vagy az istentisztelet liturgiájára vonatkozó kérdésekre való reflektálást is. Mindemellett fontosnak tartják az egyház szerepének a kutatását, meghatározását a 16. századi társadalmakban. Idetartozik az uralkodó politikai hatalmaknak az egyházra gyakorolt hatása, ennek jelentősége az oktatásra és a társadalom kohéziójára nézve, valamint a szökésben levő vándorhívók kulturális jelentősége Európa határain belül és azokon keresztül. (9.)

A könyv 25 tanulmányt tartalmaz, 3 német és 22 angol nyelvűt. A tanulmányok négy fejezetbe rendeződnek. Az első fejezet címe azonos a kötet címével: *'Egyház' a reformáció idején ('Church' at the Time of the Reformation)*. Ebben a fejezetben a tanulmányok egy általánosabb képet próbálnak felvázolni a 16. század egyháztudósainak egyházzal való gondolkodásáról, ennek alapjairól, alakulásáról, valamint a politikai hatalmak egyházstruktúrájára való hatásáról. Ehhez olyan szerzők munkásságából használnak fel forrásokat, mint Rotterdami Erasmus, Luther Márton vagy Zwingli Ulrich.

Nagy Emese Ingrid (1997) - doktorandusz, Hungarológiai Doktori Iskola, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, nagyemeseingrid@yahoo.com

Dorothea Wenderbourg tanulmányában Luther Márton egyházfelfogását kísérli meg megragadni. Értekezésében felvezet néhány fontos kérdést, amely erőteljesen jelen volt a 16. század teológusainak egyházfelfogásában. Ezen kérdések egyike az egyház láthatósága. Van-e az egyháznak külön testi és külön lelki értelemben vett létezése? Hogyan közelíthető meg az egyház fogalma? Mennyiben közösség és mennyiben intézmény? Mi biztosítja az egyházban levő tagságot? Hogyan strukturálódjon az egyház intézményes értelemben? Szükség van-e papokra? Miről ismerszik meg az igaz egyház? A tanulmánykötet érdeme, hogy ezek a kérdések a későbbi tanulmányokban is megjelennek, és különböző források és szempontok alapján tovább árnyalódnak.

Dorothea Wenderbourg Luther Márton egyházzól szóló gondolatait tárgyalja és gyűjti egybe a reformátor különböző írásaiból. Luther ekkléziáról való gondolkodásában, ahogy egész teológiájában is, kitüntetett szerepet kap a Szentírás, számára az egyház az Isten igéjében hívők közössége. Írásaiban ugyanakkor fellelhető az egyháznak a szentek társaságaként való definiálása is. Külön tárgyalja az egyházat mint *communio absconditát*, illetve mint *communio externát*, és ezek különbségeit. A különbségek hangsúlyozása mellett azonban kiemeli azt is, hogy a külső és a rejtett (a lelki, spirituális) egyház ugyanazon jelenség két dimenziója. (42.) Az egyházhoz való tartozás feltételének elsősorban a keresztséget tekinti. Részben ebből vezeti le azt a gondolatot, és egyben szintén problematikus teológiai kérdést, amely az üdvözülés lehetőségeit vitatja. Szerinte nincs üdvözülés az egyházon kívül, hiszen az Isten igéjét is az egyházon keresztül lehet hallgatni. Az Ige elsődlegessége Luther egyházfelfogására olyannyira jelentős hatással bírt, hogy Luther nem is anyaszentegyházról beszél, szerinte az egyház, mivel az Igéből született, nem lehet „anya”, csak az Ige „lánya”. (42.) Ebből vezeti le a papságra, a szentségek kiszolgáltatására, valamint az igaz egyházra vonatkozó meggyőződéseinek alapjait is. Szerinte a papságra a szentségek kiszolgáltatása végett van szükség, amely akkor is megvalósul, ha a szentségeket bűnös papok szolgáltatják ki. Probléma a reformátor szerint akkor áll fenn, ha a szentségek kiszolgáltatása nem a Szentírással

megegyező módon történik. Ugyanis ha ez egyházi gyakorlattá és doktrínává válik, akkor az már a hamis egyházhhoz (*ecclesia falsa*) tartozik, nem pedig az igaz egyház (*ecclesia vera*) része. (47.) Mindebből látható, hogy Luther ekkléziológiája Ige- és közösségcentrikus, az egyháznak mint intézménynek nála nincs különösebb jelentősége. Az ő egyházzról való gondolkodása fundamentális módon határozta meg a többi 16. századi reformátor egyháznézeteit, a szerző szerint olyan mértékben, hogy az a mai protestáns egyházak gondolkodására is erős hatást gyakorol.

Jon Balserek kérdésfelvető tanulmánya egyháztörténeti szempontból világít rá arra, hogy az egyházatyák írásainak tekintélye és hatása hogyan határozta meg a későbbi egyházzól és az eretnekekről való gondolkodást. Írásában összeveti Zwingli már akkor is erős kritikában részesült egyháznézeteit a Szent Ágoston egyháznézeteivel. Konklúziójában megállapítja, hogy ezek teljes mértékben szembe mentek az ókori egyházatyá által vallottakkal.

Szintén kiemelkedő fontosságú tanulmány Charlotte Methuen írása, amely angliai és skóciai viszonylatban közelíti meg az egyház témáját. Írásának szempontjai inkább az egyházstruktúrára vonatkoznak, illetve az egyház és a politikai hatalom viszonyára. Konklúziójában arra világít rá, hogy a két ország egyházzai közötti szerveződésszerű különbségek már a reformáció előtt jelen voltak.

Florian Wöller is a reformáció előtti időkhöz nyúl vissza. Egyháztörténeti szempontot érvényesít tanulmányában, a *corpus* és a *communio* jelentéseit, jelentéshasználatait mutatja be a késő középkor során. Tanulmányában azt vizsgálja, hogy mennyiben értelmezik spirituálisan és mennyiben konkrétan a *corpust* és a *communiót* mint Krisztus testét, illetve az egyházat a késő középkori egyházzól való gondolkodásban. A konklúzióban további kutatás szükségességét jelzi annak érdekében, hogy a késő középkori egyházz teológia és a reformáció egyházz teológiája közötti hidat fel lehessen építeni, amely szerinte sokkal szilárdabb és megtartóbb, mint ahogyan eddig hittük. (118.)

Színesíti a kérdésfelvetésekre adott válaszok palettáját Violet Soen tanulmánya, amely holland

viszonylatban közelíti meg a kötet által bemutatott problematikát. Szociálpolitikai szempontokat figyelembe véve követi végig a holland arisztokrácia vallási identitásának alakulását, változását, illetve egyházpártolását.

A következő fejezet az *Egyház és művészet* (*Church and Art*) címet viseli. Ebben a részben az egyház és a különböző művészetek egymásra hatását tárgyalják a tanulmányok.

Ilyen például Sibylla Goegebuer értekezése, melynek tárgya, hogy a reformáció és az ellenreformáció idején hogyan hatott egymásra a kórházvezetés, a művészet, az építészet, az orvosi ellátás, a változó ellátási eljárások és a szeretet elvének kiszélesedett fogalma. Tanulmányában részletesen elemzi az idősebb Jacob van Oostnak tulajdonított, a brugge-i apácák által rendelt festményt (*The Madonna with Two Saints and Two Hospital Sisters with Patron Saints*), amely a korabeli egyházi szolgálat és művészetpártolás, illetve keresztény identitás-tudat sokatmondó reprezentációja is lehet. A további tanulmányok az egyház és a művészet viszonyát zenetörténeti és ikonográfiai szempontból vizsgálják.

A tanulmánykötet következő egysége az *Egyház és ekkleziológia* (*Church and Ecclesiology*) névvel bír. Ebben a részben a tanulmányok továbbértesítik a 16. század egyházi szolgálatáról szóló diskurzusát. Elemzés alá vetik a korban létező egyháztípusokat, a katolikus és a protestáns ekkleziológia ütközési pontjait, beszámolnak a reformátorok egyházstruktúráról alkotott nézeteiről, Luther pneumatológiához való viszonyáról, a hugenották és a francia reformáció vallási pluralizmussal való próbálkozásáról, Luther krisztocentrikus és Bellarmino szentségi ekkleziológiájáról. Több tanulmány is tárgyalja a vallási ökumenizmus kevés kilátással rendelkező 16. századi lehetőségeit.

Gábor Csilla tanulmánya Pázmány Péter és Pécsvárad Péter egyháztani hitvitáit elemezve nyújt betekintést a különböző felekezetek egyházfelfogásába. Rámutat arra, hogy bár a vitázó feleknek sikerült egy egységes, koherens intellektuális struktúrát felállítaniuk a maguk rendszerében, ezen struktúrák nem tudtak kapcsolódni egymáshoz. Ennek az oka főként az volt, hogy néhány tételben végképp nem tudtak kiegyezni. Ilyen volt például az üdvözülés

kérdése, a jó cselekedetek szerepe az üdvösségre nézve, a tisztítótűz léte vagy nemléte, valamint a szentek tiszteletének teológiai alapjai. (275.)

Az utolsó fejezet az *Egyház és egység* (*Church and Unity*) címet kapta. Ebben a fejezetben a vallási tolerancia és az ökumenizmus lehetőségei nagyobb szerepet kapnak. Olyan témák kerülnek benne feldolgozásra, mint a katolikusok és az ultraquisták egyesülési próbálkozásai, az ún. cseh „prereformáció”, Zwingli egyház és állam viszonyáról alkotott nézetei, egy erdélyi prédikációskötetnek a vallásos gyülekezet egységesítésében bevállalt szerepe, a vallási tolerancia hirdetése, a diverzitás jelenléte mind a látható, mind a láthatatlan egyházon belül, valamint néhány érdekes módszertani megfontolás Kálvin egyházfelfogására vonatkozóan, teológiai, filozófiai és historiografikus megközelítésben.

A fentebb vázolt tanulmányok tematikus sokszínűségéből, módszertani diverzitásából, érdekes részletekre kiterjedő figyelméből látszik, hogy a tanulmánykötet nem csak arra tesz kísérletet, hogy feltárja a 16. század egyházi szolgálatáról való gondolkodását, hanem problematizálja az ezt meghatározó tényezőket és ezek egymásra tett hatásait is. Célja továbbá, hogy egy hitelesebb és egységesebb képet adjon az egyházi szolgálatról alkotott nézetek alapjairól, hogy ezeket történetiségükben is áttekinthesse, valamint hogy megmutassa a korban egymással párhuzamosan létező egyházmodellek jelenlétét és azok sokszínűségét. A kötet nagy előnye, hogy megközelítésmódja mindvégig interdiszciplináris marad, a meghatározott kutatási témákat több szempontból és több forrás alapján is vizsgálják az egybegyűjtött tanulmányok. A kötet jól struktúrált, a tanulmányok fejezetekbe rendezése indokolt szempontok alapján történt, a kötet elrendezése kiváló és tudatos szerkesztői munkára utal. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy a kötet olvasóját nagyban segítené egy összefoglaló tanulmány, amely röviden összegzi a konferencia-előadások anyagából összeállított kötet kutatási eredményeit, tekintve, hogy a konferencia felhívásában megfogalmazott kérdésekre egészen kidolgozott és árnyalt válaszok születtek.

Nagy Emese Ingrid

Az a „nyelvi kosztüm”, ami a kortárs finn szerzői színházat fordítva öltözteti

Jankó Szép Yvette, Színház fordított tájban. Kortárs finn szerzői színház a fordító szemszögéből. Erdélyi Tudományos Füzetek (299), Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2021. 192 old.

A közelmúltban a kolozsvári Erdélyi Múzeum-Egyesületnél megjelent a *Színház fordított tájban* címet viselő kötet, amely Jankó Szép Yvette tollának és szakmai jártasságának köszönhető. A kötet az *Erdélyi Tudományos Füzetek* sorozat 299. kötete. A könyv olyan kortárs finn színházi alkotók műveinek fordításával és fordíthatóságával foglalkozik, akik a finn kultúra nagyszínpadán megjelenő új szerzőtípusokhoz tartoznak.

A munka leginkább azokhoz szól, akik érdeklődést mutatnak a kortárs finn színház iránt. De haszonnal forgathatják azok is a kötetet, akik a fordításelmélet történetéről szeretnének többet megtudni vagy éppen együtt gondolkodni a szerzővel. Jankó Szép Yvette a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem Bölcsészkarán finn művelődéstörténetet, finn irodalmat és fordítást oktat. A szerző személye tehát már önmagában garancia a magas nyelvi színvonalra, az aktuális és még nem tárgyalt téma szakszerű megközelítésére és a megfelelően pozicionált, kritikus szemmel történő fordításelméleti praxis bemutatására.

A munkát a szerző hiányérzete és elégedetlensége eredményezte a magyar oldalról történő kortárs finn színház befogadását illetően. Egy olyan könyv született, ami a finn szerzői színház egy másik kultúrába való átültetésének kontextusát vizsgálja – természetesen fordításon keresztül. A szerzőt a kortárs finn színházi alkotók műveivel kapcsolatos kérdések foglalkoztatják, illetve azok fordítása/fordíthatósága és nemzetközi porondon való láthatósága. A szerző rögtön az elején leszögezi, hogy nem elég a vizsgált kortárs szerzők írott szövegeivel foglalkozni, hogy ezekre a kérdésekre választ kapjon. Az előadások vizsgálata elengedhetetlen, és a meglévő fordítászsövegek felől (is) ajánlatos megközelíteni a problémát: „a finn szerzői színház

egy másik kultúrába való átvétele és átültetése sokrétűbb kérdéseket vet fel, mint az előadástól független, írásban rögzített drámaszövegek átültetése”. (21.)

A szerző az elméleti keret kialakítása során a Finnországban íródott finn és angol szakirodalmat vizsgálja meg tüzetesen, különös figyelmet fordítva Sirkku Aaltonen drámafordítás-tematikájú köteteire és tanulmányaira. Az olvasó Jankó könyvét lapozva többször is bele fog botlani Aaltonen nevébe, ugyanis az ő nevéhez köthető az európai kontextusban elhelyezkedő finn színházról és drámáról való elméleti és gyakorlati gondolkodás, ami Jankó számára megfelelő elméleti kiindulópontként szolgált. E könyvnek a recenzálásával csak megerősíteni tudom, hogy ez a könyv nem egyszerűen hiánypótló, hanem annál sokkal több: minden finn kultúrát, színházat és/vagy fordításelméletet kedvelő, ezek iránt érdeklődő olvasónak a polcán ott a helye.

A könyv egyik legnagyobb erénye a hitelesség, ugyanis a szerző állításait tömérdek szakirodalmi anyaggal és dokumentációval támasztja alá, ami a tudományos megalapozottságon túl egy olyan szakembert tükröz, aki rajong a szakmájáért, és megszállottsággal képes kutatni mindazt, ami kapcsolódik a kortárs finn szerzői színház berkeihez. Jankó Szép Yvette témaválasztásával és kezdeményezésével – mely szorosan érinti a finn színház által kanonizált *auteur*ök színházcsinálásának átültetését a magyar kultúrába – nélkülözhetetlen könyv jelent meg mindazon fordításelmélettel és finn színháztudománnyal foglalkozó kutatók számára, akik Laura Ruohonen, Leea Klemola vagy éppenséggel Kristian Smeds, polgárpukkasztó egzotikumok, munkásságát kutatják. Az olvasónak nem kell aggódnia az *auteur*-fogalom-használat miatt, ugyanis a kötetben helyet kap egy olyan alfejezet, amely megmagyarázza,

Mitruly Árpád (1997) – doktorandusz, Hungarológiai Doktori Iskola, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, arpadmitruly@gmail.com

hogy kit is nevezhetünk színházi *auteur*nek. Ezek mindazon színházi alkotók,

akik több mint egyet töltenek be a szerzőséggel gyanúsítható, a mai színházi szakmában és szakmai képzésben különválasztott funkciók (rendező, író, dramaturg, színész) közül. Ezenkívül a sajátos, azonosítható szerzői kézjegy lenne az auteurség kritériuma, melyet az alkotó művein következetesen rajtahagy. (107.)

A továbbiakban pedig azt vizsgálja a szerző, hogy az említett *auteur*ök színházi gondolkodása milyen mértékű változásokat, lehetséges színházi fordítási lehetőségeket és újfajta gondolkodást eredményezett.

A magyar oldalon mindig volt reprezentatív befogadója olyan finn „exportcikkeknek”, mint a *Kalevala* vagy a *Szinuhe*. Jankó ellenben éppen a magyar befogadó kultúra szempontjából fellépő érdektelenségre világít rá a könyvében tárgyalt fordításszövegekkel kapcsolatban. A szerzőnek köszönhetően betekintést nyerünk a színház- és drámatudomány történetébe is.

A könyv felépítéséről röviden

A könyv négy fejezetből áll, amelyből a *Bevezetés* tartalmazza a hipotéziseket, illetve egy szerzői, fordítói és színházi kontextusba való elhelyezést. Ezután következik a *Színházi fordításról való gondolkodás fordulatairól* című fejezet alá sorolt színházelméleti és -fordítási, illetve drámafordítás-tudományi fogalomrendszerek bemutatása. Majd a *Színházi szerzőség európai és finn kontextusban* fejezet jelzi Jankó jártasságát a kortárs finn szerzői színház szövegeiben és azok fordításában. A *Kortárs finn színházi szerzők „nagy generációja”* pedig betekintést nyújt a három kiemelt *auteur* (Ruohonen, Klemola és Smeds) színházába és szövegeinek fordíthatóságába. Végül pedig az *Összegzésben* a szerző szerényen kijelenti, hogy „e kötet egy hosszú és szerteágazó gondolkodási folyamat szükségszerűen leegyszerűsített dokumentuma”. A szerző által „leegyszerűsítettnek” vélt kötet úgy beszél a finn színházi kultúráról, színházról és drámáról, illetve az

ott születő szövegekről és fordításaikról mint egyedi jelenségek által indukált vizsgálódás interkulturálisan kimagasló színházi produkcióiról.

Fontos megjegyeznem, hogy a szóban forgó könyv fogódzokat ad a színházi *auteur*-jelenség megközelítésére, lefordíthatóságára és annak interpretáló rekonstruálására. Jankó Szép Yvette rengeteg példán keresztül szemlélteti a színházi és drámafordítást, olyan új szempontokat vonva be a vizsgálódásba, amelyek nem csupán maguk mögött hagyják a drámafordítás-irodalmat, hanem új drámafordító-generáció megeremtését, illetve a színpadra alkalmazható alkotások interlingvális átültetését is sürgetik.

A szerző a példák elemzésében a fordítói stratégiákra is felhívja a figyelmet, amelyek fontos alappillérei mindazon szöveggondozási elveknek, melyek a szöveg gördülékenységének fokozását, szaggatottságának mérséklését és egyértelműsítését szolgálják. A szerző rávilágít arra, hogy legtöbbször a fordítások valamit „elvesznek” a forrásszövegtől, legyen az a színházi szituáció, a nyelvi komikum vagy az egyes szereplők „nyelvi jelmezének” elszíntelenítése, lásd:

Forrásszöveg	Célnyelv
PIANO: (<i>laskee ruokakasan Arijoutsin eteen</i>) Älä ikään enää syttä verensokeria omista heikkouksistas.	PIANO (<i>letesz elé egy rakás ennivalót</i>): Többet ne gyere nekem a vércukroddal!
ARIJOUTSI: Selevä. (Klemola 2005:15)	ARIJOUTSI: Igenis. (Klemola 2009: 113)

Jankó az idézett példában Leea Klemola *Kokkola* című szövegéből ragad ki egy párbeszédet, amelyben Piano Larsson megszólalása elhomályosodik a fordítási tömörítés során. Piano beszédstílusa próféta-szerűséget kölcsönöz a beszélőnek, amely rendre a fordítás áldozatául esik. A forrásszövegben megjelenő, esetenként közhelyesen és erőltetetten megfogalmazott kijelentések a célnyelvben idiomatikus, bohózati elemekkel telített kontextusba ágyazódnak. A szereplők viselkedésmintázatainak alátámasztása olykor elvész a fordítás során, illetve a – jelen esetben klemolai – dramaturgia elszűrül. Jankó megmutatja,

hogy már a cím figyelemre méltó fordítói döntéshozatalt igényel. A finn–magyar nyelvpáros egymással való kulturális megfeleltetése bizonyára kihívást jelent minden fordítónak. Ami a nyelvváltozatok fordítási problémáját illeti, a szerző felhívja a figyelmet, hogy a *Kokkola* esetében „nem egyszerűen tájnyelvről, nem akármilyen vidéki finnről van ugyanis szó, hanem egy erős identitású régió élő és invenciózusan használható, játszható helyi idiomájáról”. (88.) Érti ezalatt azt a szövegdimenziótól függő nyelvi átültetést, amely kompromisszumok árán fordítható csupán. Viszont felmerül a kérdés, hogy érdemes-e ezeket a kortárs finn szerzői szövegeket egy olyan kultúrába átültetni, amely kötelező módon akkulturáló jelleggel telített szöveget eredményez? A kötetben sokkal inkább egy interkulturális közvetítésről van szó, nem pedig egy interlingvális szövegtranszlációról. Természetesen Jankó Szép Yvette részletesen kitér mindkét műveletre, hangsúlyozva a kirajzolódó szerzőségmintázatot, a fellépő texto- és scenocentrizmust, melyek közötti vita mai napig él: a színpadközpontúságot képviselő rendező–szerző szembeállása a szövegközpontú író–szerzővel. Az utóbbi szerint a színházi reprezentáció csak másodlagos a dramatikusszöveghez képest, egy esztétikai plusz a szöveg láthatósága és hallhatósága érdekében. A színpadközpontúság pedig egy befejezetlen textusként tekint a drámai szövegre, amely csakis a színpadon és reprezentációjában tökéletesíthető. Ebből a szemszögből (is) megközelíthető Jankó színháziszerzőség-felfogása.

A kortárs finn szerzői színház felé vezető út talán egyik legfontosabb állomása a három *auteur* részletes tárgyalása. Mika Myllyaho, a Finn Nemzeti Színház igazgatója egy vele készült interjúban elmondja, hogy:

Szeretném összegyűjteni itt, a Nemzeti Színházban azokat a színházi alkotókat, akik jelenleg erősek, mint Leea Klemola, Kristian Smeds, Pirkko Saisio és Laura Ruohonen. Úgy gondolom, hogy ebben az ütöképes csapatban annyi az életerő, hogy a finn színház egészére pozitív hatást gyakorolnak majd: mindenki számára érezhető lesz, hogy a csúcson vannak. (121.)

A már sokszor emlegetett trió sokarcú művészeknek számít, azaz író–rendezőkként vannak elkönyvelve. Ruohonen egyértelműen író, ő saját magát rendezi, Klemola színészi adottságokkal van felruházva, Smeds pedig dominánsan rendező. Ami a közös bennük az az, hogy alkotásaikban a különlegest, a furcsát, a kellemetlent, a nővumot keresik és igénylik. Laura Ruohonen „anyai, termékeny, szülői” szerzői színházat hozott létre. Az ő drámáját illetően a fordítónak nem árt dramaturgiai tanácsadóként is követnie a szöveg színpadig vezető útját – állítja Jankó. Leea Klemola Turkka-féle színházat csinál magának, tükrözve Turkka patriarchális színház- és drámodelljét: tabukat nem ismerő, magának mindent megengedő, autoritatív színházfelfogásról van szó. Klemola bohém színészi életvitelével megegyezően a színháza is *klemolás*, szándékosan párosítja az amatőrizmust a profizmussal, illetve előszeretettel gyakorolja a shakespeare-i nemi szerepek meghökkenítő felcserélését. És természetesen itt van Kristian Smeds, aki nem elégszik meg a „populáritást hajszoló, megélhetési művészetprostitúcióval”, elérve ezzel azt, hogy az „új Turkkának” nevezzék.

Egyértelműen nem térhetek ki mindenre, amit a szerző fontosnak tart a kortárs finn szerzői színházzal kapcsolatosan. Mégis fontosnak tartom – fordításeleméletet, színház- és drámatudományt kutatók számára – hangsúlyozni az említett színházváltozatok Jankó-féle megközelítését. A drámafördítés szempontjából az egyes színházfelfogások más-más elveket követelnek meg, és ezeknek a színházi reterritoralizációknak és stratégiáknak összekötő pontja a fordításban keresendő.

Összegzésében megállapítja, hogy sokkal hasznosabb lenne az „előadásban gondolkodó színházi fordításkonceptiót és az élő, azonnali, jelen lévő fordítást többre értékelni”. Jankó Szép Yvette tükrében a jövő színháza egy olyan hely, amelyben „a drámafördítő, a színházi tolmács és a feliratfordító szerepkörén túl a (fordító)dramaturg és a rendezőasszisztens munkaköre is a színházi fordítói ernyőfogalom alá tartozik”. (169.) Hangsúlyozza annak fontosságát, hogy a mára már

önálló tudományterületté fejlődött színházi és drámafordítás-tudomány rendelkezzen magyar nyelvre fordított szakirodalommal is. Nem mellesleg, a kötetben tárgyalt színházcsinálók szövegeit tanulmányozva, Jankó egyre inkább arra összpontosított, hogy a drámai szövegekről született fordítások színháziságáról való gondolkodást hogyan lehetne kimenekíteni a szövegközpontúság láncolatából. Ezeket nagy mértékben befolyásolta a kortárs finn színházcsinálók stratégiáinak feltérképezése,

ugyanis nem létezik azonos munkamódszer és szövegkezelés két rendező-szerző között.

Végezetül teljes meggyőződéssel állíthatom, hogy Jankó Szép Yvette könyve nélkülözhetetlen munka lesz a színházstudománnyal és fordításelmélettel foglalkozó kutatók számára. Köszönet a szerzőnek és köszönet a kiadónak mindezért!

Mitruly Árpád

Hatalomról és művészetről

Ungvári Zrínyi Ildikó–Kricsfalusi Beatrix (szerk.) Test – hatalom – intézmény: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben. Bukarest-Marosvásárhely, Eikon Kiadó–UartPress Kiadó, 2021. 336 old.

2021-ben a bukaresti Eikon Kiadó és a marosvásárhelyi UartPress Kiadó közreműködése révén jelent meg a *Test - hatalom - intézmény: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben* című tanulmánykötet. A színházstudományi kérdéseket érintő munka Ungvári Zrínyi Ildikó, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem professzora, és Kricsfalusi Beatrix, a Debreceni Egyetem adjunktusa szerkesztése eredményeképpen jött létre. A kötet tizenkét, erdélyi és magyarországi színházkutató által írt tanulmányt foglal magában.

A kötet elsősorban azoknak szól, akik valamely módon kötődnek az erdélyi magyar színház történet területéhez, vagy érdeklődnek iránta. Ugyanakkor a tanulmányok enyhén anekdotikus jellege, melyet főként a bennük található beszámolók és interjúrészletek biztosítanak, felkelthetik a figyelmét egy szélesebb olvasói rétegnek is.

Mivel kisebb-nagyobb mértékben az összes értekezés érinti a címben feltüntetett három témakört (test, hatalom, intézmény), a kötet tizenkét tanulmányai nem tömörülnek tematikus csoportokba. Ennek ellenére mindenik tanulmány esetében a három kulcsszó egyike vitathatatlanul fontosabb szerepet tölt be.

Már a kötetet felvezető *Előszóban* a szerkesztők körülírják a munkamenetet és a szándékot, mely e könyvet életre hívta: „a 20. századi erdélyi magyar színház intézményes szerkezetének változásait, hatalom és művészet viszonyát, illetve azt, hogy ebben az intézményes keretben hogyan történik a test színházi *gondozása*”. (7.) A három tárgykörrel párhuzamosan megjelenik az örökség problematikája is, megkérdőjelezve az erdélyi magyar színházi struktúrák mivoltát, pontosabban azt, hogy „miféle hatalmi, erkölcsi, esztétikai (és színésznevelési) rendszerek írják elő a színház működését, a nyilvánosságban való részvételét”. (7.)

A három kulcsszót zavartalanul kiegészíthetnénk három újabb fogalommal is, amelyek szimbiotikus kapcsolatban állnak a már említettekkel. Ezek: a nevelés, a hierarchia és a már említett örökség. A nevelés kérdésköre leginkább a már intézményesített színésznevelésre világít rá, az egyetemi közegben és a színházban egyaránt. Ehhez kapcsolódik a hierarchia is, ugyanis a nevelés mindig egy mentorfigurához köthető, legyen az tanár vagy rendező vagy az állami hatalom képviselője. A fogalomháló középpontjában ugyanakkor az *örökség* áll, mert mindenik út oda

Molnár Attila (1993) – doktorandusz, Hungarológiai Doktori Iskola, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, attila.molnar@ubbcluj.ro

vezet: az örökség az, amely meghatározza egy közösség (az erdélyi magyar színház) történetét, hiszen a hatalmi hierarchikus rendszerek a színészi munka mellett a közönség (és közösség) színházi nevelését is rögzítik.

A tanulmánykötet szerkezete viszont mégis tartalmaz egyfajta iránytűt a vizsgálódásokhoz, mégpedig egy hozzávetőleges kronologikusság fedezhető fel a második világháború utáni kulturális intézmények megalapításától napjainkig. A kötet első tanulmánya maga Ungvári Zrínyi Ildikó munkája, melynek címe *A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai 1945 után. Finomodó hatalmi struktúrák az intézményben és a testben*, és a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház megalapításáról számol be, mely 1946. március 10-én valósult meg Székely Színház néven. Ezt követi Kricsfalusi Beatrix tanulmánya, melyben Brecht és Sztanyiszlavszkij színésznevelési módszereinek használatával ismerteti az olvasót. Adorján Beáta a *metoo*-mozgalmat megidéző frappáns írása a 60-as évek meghatározó erdélyi színésznőinek (Orosz Lujza, Kőszegi Margit, Szabó Duci, Tanai Bella, Vítályos Ildikó, Farkas Ibolya) interjúit vizsgálja, amelyekből fény derül a szakmai módszernek álcázott, általuk elszenvedett erőszakra. Bessenyei Gedő István az 1953-ban Nagybányán alakult és 1956-ban Szatmárnémetibe költözött romániai magyar társulat történetéről ad számot. Lázok János az erdélyi, 1945 utáni táncoktatás főbb mozzanatait vizsgálja fel, Éghy Ghyssa táncművészi és oktatói pályáját állítva a kutatkozás középpontjába. Novák Katalin tanulmánya a (marosvásárhelyi) bábszínházról egy hármass vizsgálatot mutat be a test – hatalom – intézmény szempontjai

mentén. Imre Zoltán egy „baráti látogatás” történetét írja le, pontosabban a marosvásárhelyi Állami Székely Színház 1958-as budapesti vendégjátékáról tudósít. Novák Csaba Zoltán a Ceaușescu-rendszer kultúr- és színházpolitikájának a két, egymástól igencsak eltérő korszaka szemléletmodelljeit ismerteti. Adorján Panna tanulmánya is a Ceaușescu-korszakot veszi vizsgálat alá, mégpedig a műkedvelői színjátszás és a kollektív alkotás mintázatainak a kialakulásáról informál. Szabó Attila a rendszerváltás körüli magyar színházi központok eltérő színházesztetikai és hagyományrendszeri különbségeit vizsgálja két, Eugène Ionesco *A kopasz énekesnő*-reprezentáció által, azaz Kapás Dezső 1986-os vígszínház-/pesti színházbeli és Tompa Gábor kolozsvári, 1992-es rendezését. A kötet utolsó két tanulmánya már a rendszerváltás utáni időszakra fókuszál: Sz. Gál Boglárka három kétnyelvű (román–magyar) előadást elemez, nevezetesen a *99,6%* (2018, Reactor, Kolozsvár), *20/20* (2010, Yorick Stúdió, Marosvásárhely) és a *Double Bind* (2014, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház) darabokat, melyek kollektív alkotói módszerek által jöttek létre. A kötetet Varga Anikó tanulmánya zárja, mely a kolozsvári (magyar) színházi intézményes modellekkel foglalkozik, főként a 2010-es évek körül megalakult független színházi-művészeti intézmények (Váróterem Projekt, Ecsetgyár, Reactor) kapcsán.

Mindent egybevetve, a hármass, test – hatalom – intézmény szempont alapján az intézményesített erdélyi magyar színház érdekfeszítő történetének közel 80 éve ismerhető meg a tanulmánykötet segítségével.

Molnár Attila

A láthatóság mögött

Guld Ádám: Sztárok, celebek, influencerek. A médiában megszerezhető ismertség és hírnév természete. EME, Kvár, 2021. 390 old.

Guld Ádám médiakutatónak, kommunikációs szakembernek, egyetemi oktatónak immár ez a második kötete, mely az Erdélyi Múzeum-Egyesület

kiadásában megjelenik. 2018-ban publikálta ugyanis Kolozsváron *Az emo* címűt. Tavaly pedig a média- és kommunikációtudományi könyvsorozat 13.

Berecki Szende (1987) – doktorandusz, Hungarológiai Doktori Iskola, Babeș–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, berecki_szende@yahoo.com

darabjaként az itt bemutatandó könyvet. A sorozatot Györgyjakab Izabella, Keszeg Anna és Maksa Gyula szerkeszti.

A tanulmánykötet online felületek konkrét adatait dolgozza fel, felméréseket mutat be, elemez, összehasonlít, fókuszcsoportos interjúkat közöl. Három egymáshoz szorosan fűződő, egymásra alapozó témát bont ki egy kötetben belül, történeti folyamatosságban. Közérthető nyelvezettel dolgozik, ami a szakmán kívüli olvasók számára is hozzáférhetővé teszi a szövegeket, az ábrák, táblázatok mellett a képekkel való szemléltetés is ezt szolgálja. A könyv hívogató voltát elsősorban a színes borító adja, amelyen az ismétlődő fototechnikát használva, filmkockákban, egymás mellett elhelyezve láthatjuk Madonna ugyanazon fotóját különböző hajszínekkel, vagyis más-más identitásformákkal, egy fennhájózó pózban. A könyv kötése, méretei nem szokványosak, de a sorozatra jellemző, hogy egy kisebb és szélesebb könyvformátumra esik a választás, a betűforma megváltozik, a szöveg és a kép belakja a felületet. A könyvet a sorozatban megjelenés a média, újságírás és kommunikáció szakterület körébe helyezi, így elsősorban egy olyan közeget szólít meg, amely otthonos ebben a világban, másrészt közvetlensége révén nyitásként is értelmezhető a be nem avatottak számára. Nyelvezete is közérthető, friss, így igyekszik betekintést nyújtani a kulisszák mögé. Az ott feltáruló világ egy másféle, belső rálátást enged a címbe jelölt szerepekre. Ugyanakkor tudatosítja az olvasóban azt, ami ha eddig nem is volt teljesen ismeretlen, de valahogy biztosan elsiklott fölötté. A kötet éppen az elmélyülésre invitál. Az eredmény pedig akár egy tudatosabb médiahasználat lehet.

„Azoknak a híres embereknek, példaképeknek, ismeretlen ismerősöknek ajánlom ezt a kötetet, akik sokszor segítenek abban, hogy elhiggyük, meg tudjuk csinálni” – olvashatjuk az ajánlást, amely előrevetíti a sztárság mai értelemben vett mindennapiságát, másrészt pedig a teherbírás, teljesítmény motivációs erejeként válik mérvadóvá.

A bevezető tanulmány a folytonosan halhatatlanságra vágyó ember nézőpontját villantja fel, aki örökérvényű ikonná, idollá szeretne válni, elismertségre

vágyik, hírnévre, gazdagságra, ragyogásra, és ennek egyik legelérhetőbb, legdivatosabb módja a sztárság. A mai értelemben használt hírességek leírásához olyan fogalmak társulnak, mint sztárséf, sztárfodrász, sztárügyvéd, sztárfeleség, sztárbaba. A társadalom megerősíti a sztárság fogalmát, visszaigazolja azt, azzal, hogy elfogadja és használja ezeket. Sőt az utóbbi évtizedekben elkezdődött úgy mond domesztikálni azáltal, hogy közelebb hozza a mindennapi emberekhez, azt hirdelve, hogy szinte bárkiből csillag válhat negyedórára. A régen elvárt tehetség, kiemelkedő teljesítmény, szupranaturális erő, ami a hőskéket jellemezte, mára degradálódni látszik. Az elsődleges cél a szórakoztatás, a nyilvánosság, a médiafogyasztók kegyei, az anyagi haszon, a tartalom-előállítás, a márka, a reklám, a manipuláció, amelyek összességében a média elbulvárosodásához vezettek.

Az első fejezet a sztárok világát mutatja be történeti keretbe helyezve azt, a mozi hőskorától (1902–1929) a személyfogyasztás időszakáig (2001-től napjainkig). A sztárság fogalmának változásai, képlékenysége jól megragadható a Madonna-jelenség kapcsán, amely egyedivé nőtte ki magát az évek során a popkultúrában, a posztmodern média fogalmával keveredve. Madonna ikonja jól tükrözi a mai értelemben vett sztársággá válás folyamatát, ami mögött egy folytonos megújulás húzódik, ami a sikeresség kulcsává válik, a média-, szépség- és zeneipar marketingstratégiájának részeként. A hitelesség és eredetiség kérdése a háttérbe szorul, a profit válik a fő mozgatórugóvá. A jelenség napjainkra olyan méreteket öltött, hogy maguk a sztárok válnak eladható produktummá. A médiának, a közönségnek való megfelelés vágya az egyén, az egyéni teljes levetkőzését igényli, hiszen olyan médiastandardok állítódhatnak fel, mint a tökéletes posztmodern test, vagyis egy modell követése, egyformaságra törekvés egy ideál jegyében. Itt a sajátosnak, egyéni döntésnek helye nincs. Madonna teste nem öregszik, haja nem őszül, nincsenek ráncai, így nemcsak örök fiatalságban él, hanem normává válik, és divatot diktál. A fejezet a továbbiakban a posztmodern identitás jellemzőit vizsgálja a posztmodern korban, amely ugyancsak változást mutat az előző időszakhoz

képeket, különböző társadalmi, politikai, gazdasági okok hatására. Míg a modern korszak az egyéniségre, az individuumra, a tömegtől való elkülönülésre törekszik úgy, hogy valami sajátosat alkot, addig a posztmodern lebontja, elmosza a magas- és populáris kultúra közötti határvonalat. Felszínesség váltja fel a mélységet. Ebben a kontextusban a posztmodern személyiség szétesik, erőtlenné, töredezetté válik, s ennek következtében könnyen befolyásolhatóvá, irányíthatóvá is. A média-, a marketing- és a reklámpiar ezt az identitásgyengésséget ragadja meg és használja fel, amikor azt a hatást kelti, hogy a ki- és milétünk változtható, kényünk-kedvünk, a divat szerint. Csak annyi kell hozzá, hogy más ruhát veszünk, más szerepet játszunk, vagy más színűre festjük a hajunkat. A fejezet a továbbiakban identitás- és fantáziajátékokat, szexuális és vallási tabuk ledöntését, a hatalom kérdését és a nemi szerepeket vizsgálja Madonna három videójában (*Justify My Love*, *Erotica*, *Human Nature*), mint marketingfogásokat a profitszerzés céljából.

A második fejezet a celebek világát tárja az olvasó elé, mint a sztárság következő állomását, formáját a 20. század második felétől, amihez szorosan kötődik a médiatechnológia átalakulása. A celebek minden médiafelületen megtalálhatók, láthatóságuk által válnak híressé, közismertté, nem kiemelkedő tehetségük miatt. A celebek életmódja, magánélete, karrierje mindenki által követhető. Személyiségük vonzó mágnesként működhet, funkciójuk a szórakoztatásnál többre hivatott, csoportot képeznek, egyesek példaképpé válnak, láthatóvá teszik bizonyos normarendszerek működését, vagy éppen saját normákat alkotnak, kifejtik véleményüket a magatartásformákról, arról, hogy mi elfogadott egy társadalomban, vagy mi nem. A fejezet a továbbiakban a tabloid média, vagyis a bulvármédia működésére, típusaira, a médiabotrányokra, a tabloidnyilvánosság jellemzőire, a közönségre fókuszál, majd a magyar celebvilág egyik legismertebb szereplőjét, Kelemen Anna ismertté válását mutatja be. A celebnő 2005-ben jelenik meg először a média oldalán az Év Playmate-je versenyen, ahol a második helyezést éri el. Személyisége, humora, szókimondása

a bulvármédia állandó szereplőjévé teszi, amihez nem kis mértékben járult hozzá a sajtó, a televízió, a rádió, a felnőttfilmes múlt, a róla íródott könyvek, az online média, a Facebook, Instagram, YouTube és Twitter. A celebnő botrányos, kalandos élete folyamatosan fenntartja az érdeklődést, a közönség mindig reagál valahogyan. Őszinte szókimondása, véleménye, polgárpukkasztó megjegyzései, a tabudöntőgetései révén közelinek, emberinek érezhetik a rajongók. A fejezet egy fikciós biográfia rekonstrukciójára is vállalkozik Kelemen Anna életéről, a Blikk, a Borsonline, valamint a Velvet online bulvárlapokat vizsgálva. A bulvármédia az érzelmeket és az ösztönöket célozza meg, sajátos módon keveri a fikció és a valóság jelenségeit, egyeseket felnagyít, másokat ignorál, így válik Kelemen Anna története egy folytatásos szappanoperához hasonlóvá, amelyet folyamatosan adagolnak a nézőknek.

A harmadik, legterjedelmesebb fejezet az influencers világát tárja elénk, mint a 21. századi hírességek kategóriáját, ami a társadalmi változások, kulturális tényezők és technológiai előrehaladás függvényében állandó változásban van. Az új média hősei a hétköznapi hírességek, online véleményvezérek, influencers. A három megnevezés ugyanazt a terminust jelöli más-más nézőpontokból, a hétköznapi hírességekre, a hétköznapi sztárjaira vonatkoznak, fiatalokra, akik saját otthonukban készítenek videókat mindennapi témákról: főzés, testápolás, testedzés, egészséges életmód, öltözködés. Az influencers mások döntéshozatalára képesek hatni, nagyságukat, hatalmukat a követők száma határozza meg. (A megainfluencer például egymilliónál több követővel rendelkezik). A fejezet az új médiasztárok tulajdonságait elemzi, a közönségkutatással foglalkozik, majd magyar YouTubereket szólaltat meg az online közönségről, az ismertség természetéről. A videók tematikája, stílusa, nyelvezete, a kommentekre adott válaszok, a tartalom-előállítás kapcsolatban meghallgatott vélemények, az aktív beszélgetés nagyban hozzájárulnak a YouTuberek sikerességéhez. Az üzenetek mögött sokszor nevelési szándék lappang. Az étkezéshow-k képezik a leglátogatottabb videókat. A mukbang videók az

együtt étkezés pszichológiai hátterében húzódo társas funkciókon keresztül teremtenek paraszociális kapcsolatot az influencer és a fogyasztó között, ami összefüggésbe hozható az elmagányosodással és a társaság keresésével. Itt a hangsúly az ételek elkészítéséről az ételek elfogyasztására kerül, pontosabban az eközben történő beszélgetésre terelődik. A beszélgetés, hétköznapi csevegés a család jelenlétének illúzióját kelti a nézőben, egy olyan fantáziavilágot hozva létre, amely a valóságban nem létezik. Az influencerek sok esetben a pszichológus szerepét töltik be, a közönséggel feltartott kapcsolat érdekében, ahol tanácsadóvá válhatnak, vagy személyes problémák megoldásait körvonalazhatják, így egy többfunkciós szerepkört tudhat magáénak ez a fajta sztárság. A fejezet a továbbiakban az influencerek kommunikációs szerepét tárgyalja a turizmusban, befolyásukat a turisztikai desztináció kiválasztásában, hatalmukat a marketing területén.

Az utolsó fejezet a médiában megszerezhető ismertség jelenével és jövőjével foglalkozik, ahol a hírességek egyre inkább kulturális referenciapontokként kezdenek el viselkedni. Az elidegenedés az emberi kapcsolatok kiüresedésével jár, így az egyén képzelt kapcsolatokba menekül. A képzelt kapcsolatok révén értékelődnek fel a sztárok, válnak legközelebbi ismerősökké, barátokká, példaképekké, az intim kapcsolat érzetét keltve a Z generációs fiatalok körében. A sztárság jövője kapcsán a kiterjesztett valóság és a virtuális valóság kategóriákat használja

a szerző. A kiterjesztett valóság egy kijelzőn keresztül sugárzott, körülöttünk levő valóság, melyet egy program által generált elem egészít ki, vagy egy alkalmazás virtuális képe. A virtuális valóság viszont a valóságot helyettesítő új digitális környezet. A hologramok azt a hatást keltik, mint a valóságos tárgyak – csak nincs tömegük, és fényből állnak.

A kötet a média láthatósága mögötti világba enged betekintést, a kulisszák mögött rejlő pénzgyár működésébe, ahol a hatalom, a testiség, a tabuk eltörlése kiemelt szerepet játszanak. Az eladhatóság, az áruba bocsátás, a produktum, a reklám folyamatosan visszatérő elemek. A média eszközei már nem csak befolyásolni akarják a mindenhol előforduló képek, reklámok, mozgóképek által azt, hogy mit vásároljunk, mit nézzünk, mit csináljunk szabadidőnkben. Ez már rég nem elég. Normarendszereket alkotnak, úgy állítva be ezeket, mintha standardok lennének, megmondják, hogyan öltözzünk, mit együnk, hogyan nézzünk ki, mit gondoljunk egy-egy témával kapcsolatban, milyen trendeket kövessünk, miben higgyünk vagy kételkedjünk, mi az, ami jó nekünk vagy nem. A média olyan, a valósághoz hasonlító helyzeteket képes létrehozni, amelyek elhitetik a nézővel, hogy valóban nem egyedül eszik, ha a videón is esznek, hogy valóban van, aki meghallgatja őket, miközben ez egy abszolút fikcióvilág, amelyben elvesztődnek a társas kapcsolatok. Hiszen ez is a cél: megragadni és megőrizni a nézőt.

Berecki Szende

Szövet(ség)ek hálózata és hídépítő dialógusok Tapodi Zsuzsa köszöntőkötetében

Zsuzsa könyve: tanulmányok Tapodi Zsuzsa születésnapjára. Szerk. Lajos Katalin, Pieldner Judit. Erdélyi Múzeum- Egyesület. Kolozsvár, 2021. 348 old.

A tanulmánykötet Tapodi Zsuzsát köszönti születésnapja alkalmából. A szerkesztők, Lajos Katalin és Pieldner Judit a *festschrift* műfajának jegyében alkották meg alkalmi kötetüket, azzal a szándékkal, hogy lehetőséget teremtsenek a tanítványok, kollégák

és kutatótársak számára, hogy kifejezhessék tiszteletüket az ünnepelt iránt.

A szerkesztők célja egy meglepetés-ünnepikötet összeállítása volt, mely végül egy sajátos köteté állt össze, hiszen a megszólított szerzők több témakörben

Hajdó (Khell) Noémi (1977) – doktorandusz, Hungarológiai Doktori Iskola, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, noemi@octogoninvest.ro

irodalomtudományi, nyelvészeti, néprajzi és fordítástudományi tanulmányok füzérért alkották meg. A szövegek és a szerzők között maga az ünnepelet jelenti a kapcsolatot.

Ez a tiszteletadás hűen tükrözi Tapodi Zsuzsa munkásságát, hiszen felfed egy rejtett hálózatot: a szerzők között találunk kollégákat, elődöket és tanítványokat. Ez utóbbiak jelenléte talán a legnagyobb megtiszteltetést és örömet jelenti egy tanító számára, hiszen ők képviselik a jövő kutatógenerációját. Ők azok, akiknek Tapodi Zsuzsa az érdeklődését irányíthatta, gondolkodását befolyásolhatta, s az ő hatására indultak el pályájukon, mélyültek el kutatási témáikban. A kötetben egymásra talál a szakmaiság és a generációk láncolatát kirajzoló emberi kapcsolatok.

A kötet címe közvetlenségre utal az ünnepelet megszólítása által, de az olvasóban lehetséges, hogy felsejlik egy bibliai asszociáció is a *Judit könyv*ével kapcsolatosan. A *Zsuzsa könyve* játékos rákacsintás Bezeredy Amália *Flóri könyve*re is, mely a magyar gyermekirodalom alapját képezi, s melynek 1840-es Előszavában a kiadó, Heckenast Gusztáv a következőket írja: „Ezen gyermek-könyvecske egy nemeslelkű hölgy munkálatainak köszöni eredetét, ki a kisdéd nevelés és oktatás ügyét körében előmozdítani fáradhatatlan iparkodott.”

Az alcím *Tanulmányok Tapodi Zsuzsa születésnapjára* a kötet alkalmi jellegét hangsúlyozza.

A megjelenő tanulmányokban az ünnepelet közvetlen és közvetett hatása is felismerhető. Az irodalomtudományi fejezet témaköreiben és kutatási irányjaiban mérhető le Tapodi Zsuzsa hatása, melyben kiemelkedő témakör az imagológia. Ehhez a területhez kapcsolódik a csíkszeredai Humántudományok Tanszék tevékenysége, ahol Tapodi Zsuzsa számos konferenciát szervezett, és több kötet megjelenését is lehetővé tette. Így nem csoda, hogy a 2021 áprilisában megjelent Korunk folyóirat tanulmányai az imagológiai megközelítéseket, kutatásokat Tapodi Zsuzsa nevéhez kapcsolják.

Kutatói munkásságához köthető kovása még a tanulmánykötetnek az intertextuális, interdiszciplináris, interkulturális jelleg. Nemcsak a szövegek és

szerzők dialógusa valósul meg a kötetben, hanem régiók, kultúrák, korok, nemzetek, tudományok párbeszéde is.

A kötet harmincnégy szerző tanulmányát, esszéjét, kritikáját tartalmazza, melyeket két nagy fejezet alá soroltak be a szerkesztők. Az első fejezetben az irodalomtudományhoz köthető tanulmányokat négy további alcsoportra bontják, míg a második nagy fejezet szerzői a nyelvészeti-, fordítás- és néprajztudomány területén mutatnak be új témákat, megközelítéseket. Az ünnepi kötetet egy Tabula Gratulatoria nyitja meg, mely tartalmazza azok névsorát, akik Tapodi Zsuzsát köszöntik. Ezt a felsorolást két köszöntő követi.

Suba Réka köszöntőszövege az ünnepelet hídepítő szerepét emeli ki, hiszen munkásságával segítette a kultúrák közötti kölcsönös közeledést. A hídepítő szerep további jelentést kap, a brassói és csíkszeredai humán tudomány karok munkaközösségének megszervezésében és az intézmények szervezeti felépítésében vállalt megvalósítása által.

Nagy Imola Katalin méltatásában kiemeli Tapodi Zsuzsa írásait, szerkesztett köteteit és az általa szervezett konferenciákat, melyeknek meghatározó szerepet tulajdonít az imagológia meghonosításában, s ezáltal az ünnepelet hozzájárult ahhoz is, hogy létrejöjjön Erdély egyik legfontosabb imagológiai kutatási iskolája. A jól felvértezett humán értelmiségiek képzésében vállalt szerep és példamutatás e méltatásban is hangsúlyos. A szerző úgy gondolja, hogy Tapodi Zsuzsa azáltal vált a transzszilvanista irodalom legszakavatottabb kutatójává, hogy mert kényesebb témákhoz nyúlni, tabukat dekonstruálni vitatott alkotások vagy támadott szerzők kutatása révén.

A tanulmánykötet első fejezete az irodalomtudományi szövegeket négy alfejezetbe sorolja.

Az első alfejezet, az *Imagológiai közelítések* a szövegeket Tapodi Zsuzsa imagológiai munkásságához, kutatási területéhez kapcsolja.

Ajtony Zsuzsa egy svéd figura, *Fredrik Backman* regényének hősné, *Ovén* keresztül imagológiai szempontból veti fel kérdéseit az önmagunkhoz és a Másikhoz fűződő viszonyok kapcsán. Az önmagunk és a Másik megismerése, felismerése, a

kialakított kép állandóan változik, s ezek felülírják sztereotipikus gondolkodásunkat, kialakított előítéleteinket. Az imagológia tudományterülete interdiszciplináris jellegű, s a tanulmány e területen jár körbe olyan fogalmakat, mint a sztereotípiák működése és nyelvi reprezentációja, az önkép és a Másikról kialakított kép és attitűd kialakulása és változása.

Bányai Éva *Papp Sándor Zsigmond Gyűlölet* című regényét vizsgálja, mely magán viseli Bodor Ádám hatását más kortárs, erdélyi szerzőkkel együtt, mint például Tompa Andrea, Vida Gábor, Dragomán György. E tanulmány kulcsszavai a transzkulturalitás, a hibriditás jegyei, a másság/idegenség.

Toldi Éva *Terézia Mora Szerelmes ufók* novelláskötetének különböző kulturális háttérű szereplőin keresztül közelíti meg a kulturális transzfer és a transzlingvális tapasztalat aspektusait. A Thomka Beátától kölcsönzött „hozott anyag” terminus arra vonatkozik, hogy a 21. századi migrációs folyamatokban hogyan működnek a kibocsátó és befogadó kultúrák közötti mozgások, feszültségek, traumák azokhoz kapcsolódóan, akik hazát, kultúrát váltanak. Az újdíéki szerző jelenléte e kötetben lehetővé teszi a különböző régiók dialógusát is, mely Tapodi Zsuzsa kultúrák közötti közeledést elősegítő munkásságához is szorosan kapcsolódik.

A tanulmánykötet következő része *Történetírás, toposz, kultusz* alcímet viseli, s az ide besorolt írások irodalomtörténetibb jellegűek, és általuk a párbeszédnek is nagyobb szerep jut, hiszen nemcsak a szerzők közt valósul ez meg, hanem az irodalmi művek, szövegek között is.

Ez az alfejezet szerkesztési szempontból kronológiai sorrendet is követ a 18–19. századi szövegek kapcsán született tanulmányok esetében.

Az 1736-ban Wittenbergben kiadott, magyar nyelvű *Újszövetség Torkos András* evangélikus lelkész fordítása, melyhez fia, *Torkos József* írt előszót, amelyben a hun–szkíta–magyar rokonságelméletnek próbálta a magyar kereszténység eredetét megfeleltetni. Pap Levente ezen előszót vizsgálva a 17. század végén teret hódító elmélet 18. századi továbbélésére, recepciójára igyekszik reflektálni.

Mihály Vilma-Irén és Vlaicu Lajos szerzőpáros *E. T. A. Hoffman Az ördög bájitala és Oscar Wilde Dorian Gray arcképe* című regénye kapcsán hasonlítja össze a Doppelgänger-hálók aspektusait és működését. A hasonmáspárok között több hasonlóság is jelen van, hiszen E.T.A. Hoffman műve hatott Oscar Wilde írására. A szövegek egymásra hatása, a kettőség, a hasonmáspárok több szinten is jelen vannak: a tanulmányt jegyző szerzőpáros mester és tanítványa viszonyt feltételez, s ez a kettőség az említett művek szintjén a szereplők viszonyában is felbukkan, emellett az egyik szöveg a másik szövegnek *mestere*, a német szerző pedig ilyen értelemben tanára lesz Oscar Wilde-nak.

A következő tanulmányban *Kristály Anasztázia két Petőfi-életrajzot* vizsgál, melynek szerzői Margócsy István, illetve Kerényi Ferenc. Kerényi biográfiájában a hagyományos életrajzok stílusát követi, míg Margócsy a recepcióra és a kultuszra is hangsúlyt fektet. A szerző e két életrajz bemutatásával reflektál az irodalmi kutatási módszerekre és szerepekre, s a szövegek kapcsán különböző attitűdöket azonosít a két szerző esetében.

A harmadik alfejezet címe az ünnepelt egy könyvére reflektál, melynek *Szövegek szövete* a címe, s ugyanakkor arra a szemléletmódra is rávilágít, hogy a szövegek soha nem önmagukban olvashatóak, hanem kapcsolathálóban léteznek, mintegy titkos szövetséget alkotva.

Vallasek Júlia három olyan regényt mutat be, melyek a két világháború között születtek. Tamási Áron *Czímeresek*, Ignác Rózsa *Anyanyelve magyar* és Lesznai Anna *Kezdetben volt a kert* művében a veszteség fájdalma, a trauma metaforikus megjelenített tereként funkcionál a kastély, az iskola és a kert, így ezek nem csupán a történet központi helyszínei, díszletei, hanem az otthon elvesztésének, keresésének és teremtésének a szimbolikus helyszíneivé is válnak.

Balázs Imre József Radnóti Miklós féltéstvérről, *Erdélyi Ágnesről és az ő kapcsolathálójáról* ír. Erdélyi Ágnes az 1930-as években jelentős szerepet töltött be a romániai magyar kultúrában, mint a Brassói Lapok és a Korunk társszerzője, de korai halála miatt gyűjteményes kiadásban művei csak

2020-ban jelentek meg. A szerző interkulturális és kapcsolattörténeti megközelítés módszereivel vizsgálja meg az írónőnek a két világháború közötti időszak erdélyi magyar irodalomban elfoglalt helyét, s ezzel szervesen kapcsolódik az ünnepelt szemléletmódjához, munkásságához.

Farkas Aliz írása az interdiszciplinaritás szempontjából kapcsolható Tapodi Zsuzsa munkásságához. A szerző *Szerb Antal Utas és holdvilág* című művében kutatja a freudi álomelmélet emberi pszichével kapcsolatos nézeteit. Vizsgálatában a kulturális antropológia és archeológia szempontjait is érvényesíti, ezzel is hangsúlyozva tanulmányának interdiszciplináris jellegét. Sipos Erika is ezt az interdiszciplinaritást járja körül *Freud, Kosztolányi és Heidegger* kapcsán. Arra világít rá, hogy hogyan kerülhet dialogikus viszonyba a poétika, filozófia és pszichoanalízis.

Hóza Éva a *Csáth-szövegek továbbszöhető szöveve* tanulmányát is Tapodi Zsuzsa *Szövegek szöveve* könyve ihlette. A szerző Csáth-kutatásának következtetései kimondják, hogy az író művészetéről, tudományról és oktatásról vallott nézetei interdiszciplináris, transzdiszciplináris és intermediális távlatokat nyitnak. Ugyanakkor tovább is szövi az ihlető kötetben megjelent szövegeket, utalásokat, s ezáltal megvalósul a vajdasági és magyarországi kutatások találkozás, a recepció dialógusa is.

Pupp Réka *Márai Sándor Casanovájának* elemzése az irodalom és nyelvészet szempontrendszerét is használja. A Márai-szövegek retorikája szövegnyelvészeti elemzésének középpontjában a szabad függő beszéd mint kifejezési forma áll, a belső monológira irányul, ahol a távolságot tartani igyekvő elbeszélői hangon átüt a szereplői hang.

Az irodalomtudomány témaköréhez tartozó utolsó rész a *Megszólalások a kortárs irodalomban* címet viseli.

Az első tanulmány, a Tomonicska Ingridé a *román irodalom kétezres nemzedékének kiáltványait* mutatja be, és körüljárja a nemzedék fogalmát, kérdését is. Ez az írás szervesen illeszkedik a román–magyar kultúrák közeledésének elősegítéséhez, ahhoz a hídépítő munkához, melyet Tapodi Zsuzsa kifejtett.

Bíró Annamária *Láng Zsolt Bolyai* című regényét tárgyalja, melyről megállapítja, hogy a párhuzamosságok regénye, hiszen a két sorsot bemutató mű igazából két alkotónak, egy 19. században élt matematikus és a 21. század író értelmiségi szerepköreinek sztereotípiáit járja körül.

Bence Erika *Závada Pál Hajó a ködben* című regényét elemzi, melyben a világháború és holokauszt magyarországi következményeit egy családtörténetben jeleníti meg. A vizsgálatot kettős szempontú elemzés jellemzi: egyrészt a történeti szempontú hitelesség, történeti elemeknek való megfeleltetés módszere, másrészt a szépirodalmi művek, a városi legendák, szóbeszédetek eszközeit használja.

Az otthonosság és idegenség köztes tereit kutatja Pieldner Judit *Tompa Andrea Haza* című regényében, melyet a szerző bevallása szerint maga az ünnepelt ajánlott a figyelmébe.

Az irodalmi tanulmányok Tapodi Zsuzsa közvetlen hatását bizonyítják, míg a kötet második nagy fejezetében helyet kapó nyelvészeti, néprajzi és fordítástudományi írások a közvetett hatását. Ezek a tanulmányok nem köthetők az ünnepelt kutatási területeihez, ebben az esetben az emberi és szakmai kapcsolatháló, a szerzők jelentik a kapcsolatot a szövegek között, így általuk a tudományok közötti párbeszéd is megvalósul.

A szövegek közötti kapcsolódási pontok lehetővé teszik a tanulmányok alfejezetekbe való besorolását. Az első részben levő kutatások a *nyelvtanítás és fordítás témaköreit* vizsgálják.

Tankó Enikő a *magyar ajkú ötödikesek alternatív románnyelv- és irodalomtankönyveit* elemzi, kiemelve a könyvek erősségeit és gyengeségeit, s arra próbál meg válaszolni, hogy mennyire felelnek meg a tanulók életkori sajátosságainak, s valóban alkalmasak-e a kommunikációs képesség fejlesztésére ezek az eszközök. Nagy Tünde frazeológiai megközelítésű tanulmányában a *kollokációk tanításának* szükségességéről értekezik.

A fordítástudományi írások közül Ajtay-Horváth Magda *Krúdy Gyula Boldogult úrfikoromban* angolra nyelvre lefordított regényét elemzi a fordító, John Bártki által alkalmazott módszerek vizsgálatával.

Imre Attila *politikai drámasorozatok feliratozásának* nyelvészeti, fordítási és gazdasági szempontú megközelítésével a fordítási kihívások sokféleségére és nehézségeire világít rá.

A második alfejezet *frazeológiai, névtani és helytörténeti* szövegeket tartalmaz. Lajos Katalin *Balázs Lajos Amikor az ember nincs es ezen világon. Paraszti nemi kultúra és nemi erkölcs Csíkszentdomokoson* című könyvének adatközlői szövegeit a frazeológiai eszköztárával elemzi, hangsúlyt fektetve a kinegrammák, frazeológiai egységek és a paraszti nemi élet és nemi erkölcs résztemáinak összefüggéseire. Zopus András a *17. századi csíkszentsimoni családnevek* jelentését, eredetét, írásmódját és sokszínűségét tárja fel, további lehetőséget biztosítva a névanyag kontrasztív vizsgálatára. Zsigmond Győző tanulmánya a névtani, néprajzi és helytörténeti vizsgálatokat egészíti ki a *dálnoki, tordaszentmihályi és aranyospolyáni népi helynévmagyarázatok* elemzésével, csoportosításával.

A következő alfejezet a *román nyelvű tanulmányokat* tartalmazza, mely az *Identitate, alteritate, transfer lingvistic si cultural* címet viseli. A két-nyelvűség, többnyelvűség mindig fontos volt Tapodi Zsuzsa számára, hiszen évek óta ő maga is publikál román és angol nyelven.

Irodalomtörténeti és nyelvészeti tanulmányok is helyet kaptak ebben a részben. Elena Dumitru *Bodor Ádám és Corin Braga regényeiben* vizsgálja az identitás és alteritás kapcsolatát. Gál Szilvia *Eginald Schlattner Mănușile roșii és Nicolae Streinhardt Jurnalul fericiții* műveit elemzi és hasonlítja össze, megvizsgálva azt, hogy a kommunista rendszerben milyen szerepe és túlélési technikái voltak az egyéneknek. Molnár Stefánia-Mária a *Cseres Tibor regénye alapján készült Cold Days* filmet elemzi az egyéni

és kollektív felelősség, a traumatikus emlékek a jelent is meghatározó szerepe perspektívájából. Pál Enikő fordítástudományi tanulmánya azt vizsgálja, hogy hogyan hatott Csokonai görögéből magyarra való fordítása a Koncz Jósi által fordított román szövegre, melyben a Békák és egerek harcát mutatja be Homérosz *Batrochomyomachia* című művéből. Valentin Trifescu filozófiai jellegű tanulmánnyal köszönti Tapodi Zsuzsát, Gabriela Chefneux pedig a román és vegyes tulajdonú cégek intézményi kommunikációját pragmatikai szempontokból mutatja be.

A kötet zárófejezete öt esszét tartalmaz, melyeket Bíró Béla, Egyed Emese, Thomka Beáta, Bandi Irén és Albu-Balogh Andrea írt Tapodi Zsuzsa tiszteletére.

A kötetben megjelenő tanulmányok egy része témájában kapcsolódik az ünnepelt kutatási területeihez, mások az oktató- és szervezőmunkájához köthetőek, de legtöbbüket az a kapcsolatháló keltette életre mely az ünnepelt és a szerzők között létezik. Ezen szövetség kapcsolathálózatában dialógust folytatnak egymással a szerzők, szövegek, korok, kultúrák, nyelvek, tudományterületek, műfajok, kutatási módszerek, mesterek és tanítványok. A sok téma, terület, a különböző perspektívából történő megközelítések bizonyítják azt, hogy milyen sokféleképpen lehet a tudományt művelni.

Összegzésül írásomat a bevezetésben említett idézet továbbszövéseivel zárom, megszólítva egy másik szöveget, kort, mely a leghűbben összefoglalja a Zsuzsa könyve tanulmánykötet lényegét és kapcsolódásait: *ezen könyvecske egy nemeslelkű hölgy munkálatainak köszöni eredetét, ki a különböző tudományterületek párbeszédét és oktatás ügyét körében előmozdítani fáradhatatlan iparkodott.*

Hajdó (Khell) Noémi

Contents

Anikó Polgár: Translocal and Mythical Spaces in the Poetry of Anna Hajnal	1
Krisztina Kovács: Variations of the Border in Sándor Hunyady's Prose.....	12
Enikő Molnár-Bodrogi: Nature Symbols in The Poems of Lajos Áprily and Bengt Pohjanen	22
Renáta Balázs: Identifying the Contextual Differences of Transnational Approaches in Hungarian and Finnish Literature	38
Anikó Novák: Escape as a Life Programme in the Latest Works of Iván Sándor	57
Tamás Hunor Kecskés: Identity, Trauma, Time – The Narrative Perspective in Imre Kertész's <i>Fatelessness</i>	66
Imola Bán: Anecdotal Narration and Metafiction in the Novel of Cserna-Szabó András.....	80
Éva Noémi Blázovics: Meeting the Stranger from a Child's Point of View.....	96
Melinda Szmotku: The 16 th -17 th Century Reception of the Legend of St. Agnes of Rome in Hungary	107
Emese Ingrid Nagy: The Eschatological Works of Bálint Lépes. The Use and Significance of Death Representations in the Service of Conversion	121
Katalin Sándor: Transnational Displacements in Valeska Grisebach's Film, <i>Western</i> (2017).....	133

Reviews

Emese Ingrid Nagy: Thinking about the Church in the Age of the Reformation	141
Árpád Mitruly: The "Linguistic Costume" that Dresses Up the Finnish Author Theatre Inside Out	144
Attila Molnár: On Power and Art.....	147
Szende Bereczki: Behind Visibility	148
Noémi Hajdó Khell: Networks of Alliances and Overarching Dialogues in Zsuzsa Tapodi's Festschrift	151

Cuprins

Anikó Polgár: Spațiile mitice și translocale în opera lui Anna Hajnal	1
Krisztina Kovács: Variații ale graniței în proza lui Sándor Hunyady	12
Enikő Molnár-Bodrogi: Simboluri ale naturii în poeziile lui Lajos Áprily și Bengt Pohjanen.....	22
Renáta Balázs: Identificarea diferențelor contextuale ale abordărilor transnaționale în literatura maghiară și finlandeză	38
Anikó Novák: Evadarea ca program de viață în ultimele romane ale lui Iván Sándor.....	57
Tamás Hunor Kecskés: Identitate, traumă, timp – perspectiva narativă în romanul <i>Fără destin</i> de Imre Kertész	66
Imola Bán: Anecdoticism și metaficțiune în romanul lui András Cserna-Szabó.....	80
Éva Noémi Blázovics: Întâlnirea cu străinul din perspectiva copilului.....	96
Melinda Szmuktu: Recepția legendei Sfântei Agneza în Ungaria secolelor XVI-XVII.....	107
Emese Ingrid Nagy: Reinterpretarea volumelor devoționale despre moarte și Judecata de Apoi în opera lui Bálint Lépes. Reprezentări ale morții și semnificația lor privind schimbarea atitudinii față de moarte în epoca modernă timpurie	121
Katalin Sándor: Dislocări transnaționale în filmul <i>Western</i> (2017) de Valeska Grisebach.....	133

Recenzii

Emese Ingrid Nagy: Concepte despre biserică în epoca Reformei.....	141
Árpád Mitruly: „Costumul lingvistic” care îmbracă invers teatrul de autor din Finlanda.....	144
Attila Molnár: Despre putere și artă.....	147
Szende Bereczki: În spatele vizibilității.....	148
Noémi Hajdó Khell: Țesătura alianțelor și dialoguri creatoare de punți în volumul festiv al lui Zsuzsa Tapodi	151

Tartalom

Polgár Anikó: Az otthon és a távoli égövek. Transzlokális és mitikus terek Hajnal Anna költészetében	1
Kovács Krisztina: A határ variációi Hunyady Sándor prózájában.....	12
Molnár-Bodrogi Enikő: Természeti szimbólumok Áprily Lajos és Bengt Pohjanen verseiben.....	22
Balázs Renáta: A transznacionális megközelítések kontextuális különbségei a finn és a magyar irodalomban.....	38
Novák Anikó: A menekülés mint életprogram Sándor Iván újabb műveiben.....	57
Kecskés Tamás Hunor: Identitás, trauma, idő – az elbeszélői perspektíva Kertész Imre <i>Sorstalanság</i> című regényében.....	66
Bán Imola: „Ha törpékről van szó, én nem ismerek tréfát.” Anekdotikusság és metafikció Cserna-Szabó András: <i>Az abbé a fejével játszik</i> című regényében	80
Blázovics Éva Noémi: Az idegennel való találkozás gyermeki perspektívából. Dragomán György <i>Alagút</i> és Lázár Ervin <i>A tolvaj</i> című műveinek komparatív elemzése	96
Szmutku Melinda: Szent Ágnes legendájának magyarországi recepciója a 16–17. században.....	107
Nagy Emese Ingrid: Lépes Bálint haláltükre. Halálreprezentációk feltöltése a megtérés szolgálatában	121
Sándor Katalin: Transznacionális elmozdulások Valeska Grisebach <i>Western</i> (2017) című filmjében.....	133

Szemle

Nagy Emese Ingrid: Egyházzól való gondolkodás a reformáció idején	141
Mitruy Árpád: Az a „nyelvi kosztüm”, ami a kortárs finn szerzői színházat fordítva öltözteti	144
Molnár Attila: Hatalomról és művészetről.....	147
Bereczki Szende: A láthatóság mögött.....	148
Hajdó Khell Noémi: Szövet(ség)ek hálózata és hídépítő dialógusok Tapodi Zsuzsa köszöntőkötetében.....	151

ISSN 1453-0961



9 771453 096100