

Hungarológiai Közlemények

A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA 2022/2



Hungarológiai
Közlemények

Hungarološka
saopštenja

Papers of
Hungarian Studies

Folyóiratunk nemzetközi
adatbázisokban:

Indeksirano u:

Indexed by:



Támogatóink:

Štampanje ovog broja pomogli su:

The issue was supported by:



Министарство просвете,
науке и технолошког развоја



MEGVALÓSULT
A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL



MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG



BETHLEN GÁBOR
Alap

ETO: 821.511.141+811.511.141

ISSN 0350 2430 (Print)
ISSN 2406-3266 (Online)

Hungarológiai Közlemények

AZ ÚJVIDÉKI BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
MAGYAR NYELV ÉS IRODALOM TANSZÉKÉNEK
FOLYÓIRATA

2022. LIII. évf. 2. sz. ÚJ FOLYAM XXIII. évf. 2. sz.

ÚJVIDÉK
2022/2

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
Az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének lektorált tudományos folyóirata

Megjelenik évente négyszer

Fő- és felelős szerkesztő: Toldi Éva tanszékvezető
(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, eva.toldi@ff.uns.ac.rs)

A kiadásért felel: Ivana Živančević-Sekeruš dékán
(Bölcsészettudományi Kar, Újvidéki Egyetem, Szerbia)

Szerkesztőbizottság

Berszán István

(Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Magyar Irodalomtudományi Intézet,
Kolozsvár, Románia, iberszan@yahoo.com)

Csernicskó István

(II. Rákóczi Ferenc Kárpátaljai Magyar Főiskola, Hodinka Antal Nyelvi Kutatóintézet, Beregszász,
Ukrajna, csistvan@kmf.uz.ua)

Gintli Tibor

(Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Modern Magyar Irodalomtörténeti
Tanszék, Budapest, Magyarország, gintli.tibor@btk.elte.hu)

Nemes Péter

(Indiana Egyetem, Globális és Nemzetközi Tanulmányok Kar, Nemzetközi Tanulmányok Tanszék,
Bloomington, USA, pnemes@indiana.edu)

Tuomo Lahdelma

(Jyväskyläi Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Művészeti és Kultúratudományi Intézet, Jyväskylä
Finnország, tuomo.v.k.lahdelma@jyu.fi)

Thomka Beáta

(Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, Irodalomtudományi
Doktori Iskola, Pécs, Magyarország, thomka.beata@pte.hu)

Andrić Edit

(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, andrice@sbb.rs)

Utasi Csilla

(Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék, Szerbia, csilla.utasi@gmail.com)

A kéziratokat a főszerkesztő (eva.toldi@ff.uns.ac.rs) vagy a szerkesztőség
(hungar@ff.uns.ac.rs) elektronikus postacímére várjuk.

UNIVERZITET U NOVOM SADU

Hungarološka saopštenja

FILOZOFSKI FAKULTET
GODIŠTE LIII-2/XXIII-2



NOVI SAD
2022/2

HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA

Recenzirani naučni časopis Odseka za hungarologiju Filozofskog fakulteta
Univerziteta u Novom Sadu

Izlazi kvartalno

Glavni i odgovorni urednik: Eva Toldi, šef odseka

(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Odsek za hungarologiju, Srbija,
eva.toldi@ff.uns.ac.rs)

Za izdavača: Ivana Živančević-Sekeruš, dekanica

(Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, Srbija)

Uređivački odbor

Ištvan Bersan

(Univerzitet Babeš–Bolyai, Filozofski fakultet, Institut za mađarski jezik, Cluj-Napoca, Rumunija,
iberszan@yahoo.com)

Ištvan Černičko

(Transkarpatska mađarska viša škola „Ferenc Rakoci II”, Lingvistički istraživački centar „Antal Hodinka”,
Beregovo, Ukrajna, csistvan@kmf.uz.ua)

Tibor Gintli

(Univerzitet ELTE, Filozofski fakultet, Odsek za modernu književnu istoriju, Budimpešta, Mađarska,
gintli.tibor@btk.elte.hu)

Peter Nemeš

(Univerzitet Indiana, Fakultet za globalne i međunarodne studije, Odsek za međunarodne studije,
Blumington, SAD, pnemes@indiana.edu)

Tuomo Lahdelma

(Univerzitet Jiveskile, Filozofski fakultet, Odsek za umetnost i kulturne studije, Jiveskile, Finska,
tuomo.v.k.lahdelma@jyu.fi)

Beata Tomka

(Univerzitet u Pečuju, Filozofski fakultet, Odsek za modernu istoriju i teoriju književnosti,
Doktorski program za književne studije, Pečuj, Mađarska, thomka.beata@pte.hu)

Edit Andrić

(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija,
andrice@sbb.rs)

Čila Utaši

(Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Katedra za mađarski jezik i književnost, Srbija,
csilla.utasi@gmail.com)

Rukopise slati na adresu glavnog urednika (eva.toldi@ff.uns.ac.rs) ili redakcije
(hungar@ff.uns.ac.rs).

UNIVERSITY OF NOVI SAD

Papers of Hungarian Studies

OF THE FACULTY OF PHILOSOPHY
VOLUME LIII-2/XXIII-2



NOVI SAD
2022/2

PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy

Peer-reviewed Academic Journal of the Department of Hungarian Studies

A quarterly publication

Editor-in-Chief: Éva Toldi, Head of Department

(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia,
eva.toldi@ff.uns.ac.rs)

Responsible Editor: Ivana Živančević-Sekeruš, Dean

(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Serbia)

Editorial Board

István Berszán

(Babeş-Bolyai University, Faculty of Letters, Department of Hungarian Literary Studies, Romania,
iberszan@yahoo.com)

István Csernicskó

(Ferenc Rákóczi II Transcarpathian Hungarian Institute, Antal Hodinka Linguistic Research Center,
Beregovo, Ukraine, csistvan@kmf.uz.ua)

Tibor Gintli

(ELTE University, Faculty of Arts, Department of Modern Hungarian Literary History, Budapest,
Hungary, gintli.tibor@btk.elte.hu)

Péter Nemes

(Indiana University, School of Global and International Studies, Department of International Studies,
Bloomington, USA, pnemes@indiana.edu)

Tuomo Lahdelma

(University of Jyväskylä, Faculty of Humanities, Department of Art and Culture Studies, Jyväskylä,
Finland, tuomo.v.k.lahdelma@jyu.fi)

Beáta Thomka

(University of Pécs, Faculty of Humanities, Department of Modern Literatures and Literary Theory,
Doctoral Programme for Literary Studies, Pécs, Hungary, thomka.beata@pte.hu)

Edit Andrić

(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia, andrice@sbb.rs)

Csilla Utasi

(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Hungarian Studies, Serbia,
csilla.utasi@gmail.com)

All manuscripts should be submitted by e-mail to the Editor-in-Chief (eva.toldi@ff.uns.ac.rs)
or the Editorial Office (hungar@ff.uns.ac.rs).

TARTALOM

NÉMETH Zoltán: Az alárendelt nyelv poétikája mint a kisebbségi irodalom stratégiája	1–13
BENGI László: Kafka és Pound között (<i>A helynéküliség Kemenes Géfin László Fehérlófia című művében</i>)	14–23
FÖLDES Györgyi: Emberiségdrámák feminizált kivitelben (<i>Avantgárd nőírók Faust-drámái</i>)	24–34
CSEHY Zoltán: A „bizánci jellegű ember” (<i>Másság, nemi ambivalenciák és nem standard férfiaságmodellek Márai Sándor A Garrenek műve című regényciklusában</i>)	35–50
BALOGH Magdolna: Minoritások Tompa Andrea <i>Fejtől s lábtól: Kettő orvos Erdélyben</i> című regényében	51–66
MIKOLA Gyöngyi: A Keveredés viharos Völgye (<i>Az identitás metamorfózisai Guzel Jahina regényeiben</i>)	67–77
LADÁNYI István: Kisebbségi regény nyelv Tolnai Ottó <i>Gogol halála és Virág utca 3</i> című regényeiben	78–90
TOLDI Éva: Transzkulturális tapasztalat és transzlingvális formaalkotás Oto Horvat regényeiben	91–102

CONTENTS

NÉMETH, Zoltán: The poetics of the subordinate language as a strategy of minority literature	1–13
BENGI, László: Between Kafka and Pound (<i>The variants of homelessness in László Kemenes Géfin's Fehérlófia [Son of the White Mare]</i>)	14–23
FÖLDES, Györgyi: Feminised humanity dramas (<i>Faust's versions by avant-garde women writers</i>)	24–34
CSEHY, Zoltán: The “byzantine man” (<i>Otherness, gender ambivalences, and non-standard models of masculinity in Sándor Marai's novel cycle A Garrenek műve [The Garrens' Work]</i>)	35–50
BALOGH, Magdolna: Minorities in the novel <i>Fejtől s lábtól: Kettő orvos Erdélyben [Head to Feet. Two Doctors in Transylvania]</i> .	51–66
MIKOLA, Gyöngyi: The stormy valley of mixing (<i>The metamorphoses of identity in Guzel Yakhina's novels</i>)	67–77
LADÁNYI, István: The language of minority novels in Ottó Tolnai's <i>Gogol halála [Gogol's death]</i> and <i>Virág utca 3 [3 Flower street]</i>	78–90
TOLDI, Éva: Transcultural experience and translingual form-making in Oto Horvat's novels	91–102

SADRŽAJ

Zoltan NEMET: Poetika podređenog jezika kao strategija manjinske književnosti	1–13
Laslo BENGI: Između Kafke i Paunda (<i>Odsustvo mesta u delu Fehérlófia [Ždrebe belog konja] Lasla Kemeneš Gefina</i>)	14–23
Đerđi FELDEŠ: Drama čovečanstva u feminiziranoj izvedbi (<i>Faustovske drame avangardnih spisateljica</i>)	24–34
Zoltan ČEHI: „Čovek vizantijskog karaktera“ (<i>Različitost, polna ambivalencija i nestandardni modeli muževnosti u ciklusu romana Šandora Maraija pod naslovom A Garrenek műve [Delo Garenovih]</i>)	35–50
Magdolna BALOG: Minoritet u romanu Andree Tompe (<i>Fejtől s lábtól: Kettő orvos Erdélyben</i>)	51–66
Đendi MIKOLA: Olujna dolina izmešanosti (<i>Metamorfoze identiteta u romanima Guzelj Jahine</i>)	67–77
Ištvan LADANJI: Jezik manjinskog romana u delima Ota Tolnaija pod nazivom <i>Gogol halála [Gogoljeva smrt]</i> i <i>Virág utca 3 [Ulica cveća broj 3]</i>	78–90
Eva TOLDI: Transkulturalno iskustvo i stvaranje translingvalne forme u romanima Ota Horvata	91–102

ETO: 821.511.141-027.65
811.511.141-027.65
DOI: 10.19090/hk.2022.2.1-13

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

NÉMETH Zoltán

Varsói Tudományegyetem
Magyar Tanszék
Varsó, Lengyelország
z.nemeth@uw.edu.pl

AZ ALÁRENDELTE NYELV POÉTIKÁJA MINT A KISEBBSÉGI IRODALOM STRATÉGIÁJA

The poetics of the subordinate language as a strategy
of minority literature

Poetika podređenog jezika kao strategija
manjinske književnosti

Az 1920 után kisebbségiként megjelölt irodalmak – mint a szlovákiai magyar, erdélyi magyar, jugoszláviai magyar stb. – egyik legfontosabb igényévé az önmeghatározás vált. Ebből adódóan a kisebbségiként, nemzetiségiként felfogott irodalom egészére kiterjesztve különféle koncepciók jelentették be érvényességüket. A hídszerep, a kisebbségi messianizmus, a sajátos-speciális határon túli, kisebbségi irodalom-koncepciók, vagyis az évtizedeken át tartó ideológiagyártás nyomán a homogénként elképzelt kisebbségi irodalmak koncepcióinak vitájában kevés figyelemben részesült az irodalom nyelve mint olyan poétikák lehetséges terepe, amely az alárendeltség, a transzkulturalitás, a hibriditás, a dialektus és a pluricentrikus nyelvfelfogás határfeszültségeiből teremt érvényes irodalmi nyelvet. A tanulmány nemcsak kortárs határon túli magyar irodalomba tartozó műveket említ ebből a szempontból, mint például Száz Pál *Fűje sarjad mezőknek* (2017) című phytologendáriumát, vagy a „székely nyelven” alkotó szerzőket (Sántha Attila, Muszka Sándor), hanem a felmerülő kérdéseket a kortárs magyar irodalom egészére (Parti Nagy Lajos, Borbély Szilárd) is kiterjeszti, és a posztmodern, valamint a transzkulturális irodalomfelfogások perspektíváján keresztül tárgyalja. Ebből a szempontból sajátos nyelvi agglomerációt képviselnek a bilingvális szerzők, mint Macsovszky Péter, vagyis az olyan művek, amelyeket a „nem magyar nyelven írt magyar irodalom” kategóriájába sorolhatunk. A tanulmány íve tehát a dialektustól a nyelvkeveredésen át az idegen nyelv egyedulalmáig mutat – a magyar irodalom kontextusában. *Kulcsszavak:* kisebbségi irodalom, alárendelt nyelv, hibriditás, pluricentrizmus, transzkulturalizmus

Irodalomtörténeti közhely, hogy 1918 vagy 1920 után a magyar irodalom többközpontúvá vált, amely többközpontúság a magyar irodalomtudományban és irodalomtörténeti narrációban a legváltozatosabb módokon jelentkezik. Az irodalomtörténetek számára e tény kezelésének egyik lehetséges megoldása az, amely erről a többközpontúságról, illetve a határon túli magyar irodalmak létéről nem vesz tudomást, hanem szerzői portrékra összpontosító vagy szövegimmanens, szövegcentrikus értelmezések során, kizárólag a szövegre koncentrálna említés nélkül hagyja a kontextus és a beágyazottság kérdését – mint például az akadémiai *Magyar irodalom* Gintli Tibor által írt 1890–1945-öt tárgyaló fejezete (2010, 641–852). Ez a stratégia az „egyetlen magyar nyelv – egyetlen magyar irodalom” koncepcióját követve tudatosan mond le arról, hogy az irodalmi szövegnek a nyelvi beágyazottságán túli tartományaival is foglalkozzon, éppen ezért számára határon túli vagy kisebbségi magyar irodalom nem igazán elgondolható. De tegyük szívünkre a kezünket: vajon nem tudunk-e felsorolni több tucat olyan irodalmi alkotást, amelynek értelmezéséhez az a tény, hogy a szerzője határon túli magyar, egyáltalán nem járul hozzá? Ez a nyelvcentrikus álláspont minden bizonnyal a strukturalizmus nyelvfelfogásán és megközelítésmódján alapul, annak egy sajátosan kiterjesztett változatáról van szó.

Ezzel teljesen ellentétes stratégiának látszódnak a kisebbségi vagy határon túli irodalom abszolutizálására tett kísérletek. Minden bizonnyal ennek köszönhetőek az ún. kisebbségi – szlovákiai magyar, erdélyi magyar, jugoszláviai magyar stb. – irodalomtörténetek, amelyek esetében az a reális veszély fenyeget, hogy tárgyakat teljesen leszakítják, elszakítják a magyar és világirodalom egészétől, egy szűk szövegteret és hagyományt konstruálva, kisebbségi perspektívából homogenizálva az ide sorolt műveket, feltételezve, hogy azok mindegyike részesül a kisebbségiség valamilyen szintű absztrakciójából.

A két véglet között rengeteg releváns egyéni megoldás képzelhető el, akár az olyan kisebbségi irodalomtörténet, amely folyamatos hatásviszonyt rajzol fel a magyar és a világirodalommal (H. Nagy Péter szlovákiai magyar irodalomtörténete [2007]), vagy az a magyar irodalomtörténet, amely bár korlátozottan, de többször kitér a kisebbségi irodalom eltérő centrumainak, intézményeinek, kontextusainak kérdésére (Schein Gábor 1945 utáni irodalmat tárgyaló fejezetei [2010, 853–1062] az akadémiai *Magyar irodalomtörténet*ből), vagy azok a magyar irodalomtörténetek, amelyek írói a tárgyalt szerzők kapcsán azokban az esetekben, ahol relevánsnak érzik, foglalkoznak a szerző határontúliségének kérdéseivel, bár eltérő terjedelemben, gyakran csak egy-két mondat erejéig, de a határon túli kisebbségi irodalom kontextusaira, általános felrajzolására nem

térnek ki (Kulcsár Szabó Ernő [1994], Grendel Lajos [2010] irodalomtörténete, ill. a Szegedy-Maszák-féle [2007] *A magyar irodalom története I–III.*). Sőt elképzelhetőek lennének olyan megoldások is, amelyek teljesen túlmutatnának a fentebb vázolt tengelyen – ilyenek lennének például azok a transzkulturális irodalomtörténetek, amelyek felülrírnák a nyelvi meghatározottságokat, és nem csak a magyar nyelven íródott irodalmat írják bele a magyar irodalom történetébe.

Az, hogy 1920 után határon túli magyar irodalmak jöttek létre, egyáltalán nem volt magától értetődő jelenség. Ahogy 1541 után sem jött létre Habsburg birodalombeli, török birodalombeli és erdélyi irodalom, és nem ismerünk olyan magyar irodalomtörténetet, amely ebben a hármas osztásban tárgyalná a 16. és 17. századi magyar irodalmat, úgy megvolt az esély arra is, hogy 1920 után se jöjjön létre politikai határok mentén történő felosztás. Vagy ahogy Csehy Zoltán fogalmaz a (cseh)szlovákiai magyar irodalomkoncepciók perspektívájából:

E kérdéskör sarkalatos pontja az egyetemes magyar irodalomba vetett hit és bizalom politikai kényszerhelyzetből fakadó részleges vagy teljes (és buzgó) megtagadása, melyre 1945 után a csehszlovákiai magyar irodalomkoncepciók gátlástalanul törekedtek. Szinte mindegyik koncepció nehéz kezdetről, a nulláról való kezdésről beszél. Ez azonban több szempontból is megtévesztő: részint azért, mert a magyarság egy részének belekényszerítése egy új történelmi szerepbe e koncepciók számára azonnal (pedig mennyire nem törvényszerű ez!) kulturális szeparációt is jelentett. A csehszlovákiai magyar irodalom mátrixa mint kitöltendő űr tátongott, s miközben a figyelem arra irányult, hogy hagyományt teremtsenek vagy a meglévő hagyományból szelektáljanak, a program szószólói megfeledeztek arról, hogy valójában nem teremtenek, hanem rombolnak, hiszen megfosztják a magyar irodalom egészének kulturális kiegyensúlyozottság-érzetétől mindazokat, akik kénytelenek voltak elfogadni az intézményesült elképzelést. Zárt folytonosság képzetét keltették ott, ahol a konvenció minimuma alapján összegabalyíthatónak látszottak a szálak, s ma már az egész teremtő igyekezet úgy tűnik, mint egy tehetségtelen operaénekes melodikusnak vélt ágálása a nagyok mellett. A csehszlovákiai magyar irodalom, modernebb hasonlattal élve, karaoke. Utánzása valaminek, amik lenni szeretnének, azt a látszatot keltve, hogy azonosak vagyunk ábrándjainkkal.

Nem igaz, hogy a csehszlovákiai magyar irodalom a nulláról indul, mert minden magyar írónak (kerüljön politikai kényszerűségből vagy önszántából bárhová) meg kell küzdenie a mindenkori magyar irodalom

tradíciójával, apát és anyát kell választania, akiknek eltanulja nyelvét, és akiket megtagad vagy továbbörökít. A hagyomány nem létező valóság, hanem – ahogy Eliot tartotta – kitartó intellektuális munka gyümölcse. Irodalmi hagyománytalansága csak a dilettánsnak van, aki a leszűkített térben remél helyet önmagának is (Csehy 2008, 102–103).

Csehy Zoltán láttelele nemcsak az 1945 utáni helyzetre érvényes, hanem az 1920-at követő évekre, a határon túli magyar irodalmak kialakulásának időszakára is. Az önmagukat kisebbséginek, nemzetiséginek, határon túlinak aposztrofáló irodalmak – mint a szlovákiai magyar, erdélyi magyar, jugoszláviai magyar – egyik legfontosabb igényévé a semmiből megteremtett nemzetiségi irodalom önmeghatározása vált. Ebből adódóan a kisebbségiként felfogott irodalom egészére kiterjesztve különféle koncepciók jelentették be érvényességüket. Ezek a koncepciók abban azonosak voltak, hogy a határon túli magyar irodalmak számára főként ideológiai programot fogalmaztak meg. Ilyen volt a szlovenszkói magyar irodalom számára a Fábry Zoltán-féle valóságirodalom és híd szerep, a Győry Dezső-féle kisebbségi messianizmus, ilyenek az 1945 utáni cseh-szlovákiai magyar irodalomba sorolható egyes irodalomtörténészek írásaiban megfogalmazódó sajátos-speciális határon túli, kisebbségi irodalom-koncepciók.

Az, hogy mi a kisebbségi magyar irodalom, hogy milyen meghatározások mentén értelmezhető a határon túli magyar irodalom jelensége, leggyakrabban a fentebb vázolt ideológiai retorika részeként nyert választ, illetőleg térbeli alakzatként, földrajzi szempontból értelmeződött. Ez utóbbi esetben a tájegységhez, országhoz, régióhoz való kötődés, viszony megléte vagy hiánya vált fontosá. A határon túli magyar irodalmak meghatározása éppen e két kiindulópont, koncepció felől vált mindig is képlékennyé, és engedte meg a kritikai viszonyt.

A kisebbségi irodalmak számára az évtizedeken át tartó ideológiagyártás nyomán, amely önkéntelenül is homogenizáló tendenciát jelentett, az elképzelt-körülírt kisebbségi irodalmak koncepcióinak vitájában kevesebb figyelemben részesült az irodalom nyelve, poétikája. Az a felismerés is csak az utóbbi években vált reflektálttá, hogy a kisebbségi viszony nem csak az utódállamok vonatkozásában releváns, nem csak a Magyarország határain túli magyar irodalmak kapcsolatában – a román, szlovák, szerb, horvát stb. irodalomhoz. Vincze Ferenc Orcsik Rolandra utalva hívja fel a figyelmet arra, a Deleuze–Guattari szerzőpáros kisebbségi irodalom [littérature mineure]-koncepciója felől nézve, hogy a kisebbségi irodalom „nem egy kisebbségi nyelv irodalma, hanem olyan irodalom, amelyet a kisebbség a többség nyelvén ír”, „újrendeződik a kisebbségi irodalom kérdése, és immár nem a szlovák–magyar, szerb–magyar vagy

román–magyar a kérdés, hanem a magyar–magyar viszony. Mert az úgynevezett »határon túli« irodalmak, legyen az erdélyi, vajdasági, felvidéki vagy éppen kárpátaljai, minden esetben a magyar irodalommal szemben kisebbségiek” (Vincze 2019, 53). Vincze Ferenc szerint „lényeges, hogy a viszony magyar–magyar kapcsolatot ír le, amelyben a magyar államhatáron kívülre került magyar nyelvű művek egyik pillanatról a másikra a magyar irodalom határon belüli részéhez képest kisebbségi pozícióba kerültek” (Vincze 2019, 53).

Vagyis – ha a határon túli magyar irodalmakat a kisebbségi problematika vonatkozásában kezeljük, és nem térbeli vagy ideológiai komponensek irányítása alá rendeljük, úgy hangsúlyosan poétikai tételekkel szükséges eljátszanunk. Tehát, megváltoztatva a kérdéssírt, a kérdés körülbelül így vetődik fel: hogyan tud kisebbségi nyelven írni a kisebbségi magyar író? Milyen az a nyelv és az a poétika, amely kisebbségiként képes megjelenni?

Vagy, kitekintve az irodalomelméleti térre, Gayatri Chakravorty Spivak (1987, 170) felől így hangozhatna a kérdés: hogyan és miből tud összeeskábálni egy bricolage nyelvet a kisebbségi író? A Deleuze–Guattari szerzőpáros felől pedig: milyen nyelv teszi lehetővé a kisebbségi író számára, hogy úgy írjon, mint a gödrét kaparó kutya vagy az odúját ásó patkány? Hiszen a francia szerzőpáros szerint a Kafka mint kisebbségi író számára megjelenő feladat ez:

Úgy kell írnia, mint egy gödrét kaparó kutya vagy odúját ásó patkány. Ehhez ráadásul meg kell még találnia saját alulfellett pontját, saját tájnyelvet, saját harmadik világát, saját sivatagát. Számos vita folyt már arról, mi a marginális irodalom. Továbbá arról is, mi a népi, a proletár stb. irodalom. Természetes, hogy a kritériumokat nehéz addig meghatározni, amíg nem egy objektívebb fogalom segítségével közelítünk a kérdéshez, mégpedig a kisebbségi irodalom fogalmával. A nép, a marginális stb. irodalom meghatározása csak akkor képzelhető el, ha lehetőség nyílik arra, hogy a kisebbségi gyakorlat a többség nyelvén belül jöjjön létre. Csak ezen az áron lesz az irodalom valóban kollektív kifejezéssé, csupán így válik alkalmassá arra, hogy tartalmakról szóljon, és tartalmakat hozzon (Deleuze–Guattari 2009, 38).

Ezt az állítást azzal egészíthetjük ki, hogy a nyelv nem pusztán kétosztatú, kisebbségi és többségi, hanem különféle hibrid állapotokban létezik. Ehhez a felismeréshez jól kapcsolódik a határon túli magyarok magyar nyelve, kontaktusjelenségekből felépülő nyelvhasználata. Arról a kisebbségi nyelvről van szó, amely létezését a kultúrákőzi helyzetnek, a transzkulturális állapotnak és az ebből adódó nyelvi interferenciajelenségeknek köszönheti. Ahogy a magyar irodalom

az 1918/1920 óta eltelt időszakban többközpontúvá vált, úgy a magyar nyelv is – a kisebbségi társadalmak transzkulturális helyzetéből adódóan – fokozatosan pluricentrikussá lett. Vagyis olyan, párhuzamos magyar nyelvek jöttek létre Romániában, Szlovákiában és Szerbiában, amelyek hivatalos használatban léteznek, de némiképp eltérnek a magyarországi nyelvhasználattól.

Ha a szlovákiai magyar nyelvváltozatra koncentrálunk, akkor öt olyan komponenst tudunk elkülöníteni, amely megkülönbözteti a magyarországi standardtól. Elsőként a szlovákiai magyar nyelvhasználók egyes tagjai által a magyar nyelvbe, illetve szövegbe épített szlovák kifejezéseket említhetjük (a spekacski, a treszka, a monterka, a tyepláki, a párki, a horszica, a zavadzál). Másodsorban azokat a magyar hangzású szavakat, amelyek jelen vannak a standard magyar nyelvben, de más jelentésben – ezek főként a szlovák kifejezések magyarosításai, tükörfordításai, mint a málna (üditő), kerület (megye), iskolázás (továbbképzés), brigád (idénymunka). A szlovákiai magyar nyelvhasználat harmadik elemét az archaikus kifejezések jelentik, amelyeket a magyarországi nyelvhasználók ismerik ugyan, de kevésbé használják (balkon, kaszárnya). Negyedszer a határon túli nyelvhasználók esetében a nyelvjárási elemek erőteljesebb, szélesebb társadalmi rétegekre kiterjedő, gyakoribb jelenlétét említhetjük a magyarországi nyelvhasználatához képest. Ötödször pedig azt, hogy bizonyos magyarországi kifejezések szinte teljesen hiányoznak a szlovákiai magyarok nyelvhasználatából (mint például a kezit csokolom, a vény, a menza).

Vagyis a határon túli magyarok jelentős része a standard magyarországi nyelvhasználatához képest is egy kisebbségi nyelvváltozatot használ, egy sajátos alárendelt nyelvet, amelynek önmagában megálló retorikája, stilsztikája, szabályrendszere is van. Ennek irodalomba építésére, poétikaként való felhasználására több kísérlet is történt. Jellemző módon ezek a felhasználási kísérletek nem egyetlen poétika, nyelvi réteg, illetve hatáslehetőség felől értelmezhetőek.

Az erdélyi magyar irodalomból az ún. székely nyelven írt alkotásokat említhetjük, főként Sántha Attila és Muszka Sándor műveit. A két székely író szövegeiben a kisebbségi nyelvhasználatnak leginkább a parodisztikus regisztere lép működésbe. Ez a tökéletes, önmagában kompakt nyelvhasználat minden szerzői szándék ellenére is azonban alkalmat adhat arra, hogy a nyelvjárást beszélőket nevetségessé tegye.

Béjött egyszer a tanár, olvasta a román leckét, s azt kérdezte, értitek-e gyerekek, münk meg mondtuk, hogy igen, aszongya erre a tanár, értitek a kutya faszát, met én sem értek semmit. S akkor én mind csak röhögtem, s röhögtem nagy nyeletlenül, s aszongya nekem a tanár, na Sanyika,

mondjad szag meg, milyen madár a cinege, há, mondom, hasznos madár tanárur. Erre aszongya nekem nagy böcsen, hegyes hegyes a neved, hegyes, de az agyad tompa, na hozd ki szépen az ellenőrződet s a pofádat. S akkor az a hitvány tanár nekem az egyest béírta, s még egy nagy bűdös pofot es vágott, s aszongya, azért fiam ne búsulj, mert ha orvos nem es lesz belőled, úszóbajnok még lehet, mert téged a fejed a víz alá nem fog lehúzni. Na s aztán az iskolát kijártam, s úszóbajnok nem lett belőlem, de sörívó versenyt annyit megnyertem vót, hogy azóta még a papnak es szerúszott köszönök (Muszka 2012).

Tőzsér Árpád *A kódváltás pragmatikája (Példaszöveg egy szakdolgozattól)* című versének hatásmechanizmusa Muszkától eltérően nem a paródián alapul, hanem sokkal inkább elrettentő hatású és célzatú, s mint ilyen, inkább stigmatizálja a magyar–szlovák kontaktusjelenségekből felépülő szöveg beszélőjét.

Andi én majdnem majdnem röhögtem
tisztára izé *počkajte!* Mondom
itt van a próba... *kabinka* tudod
ott próbált előttünk a *čo ked' sme na pláži*
csak hogy ez nem *pláž* öneki mindegy
tisztára *psycho* volt mindene látszott

(Tőzsér 2016, 11)

Tőzsérnek a Balázs Géza kérdéseire adott válaszaiból egyrészt a normativitás iránt érzett vonzalmára, másrészt a szülőföldje nyelvjárása iránt érzett nosztalgiájára, harmadrészt pedig a szlovákiai magyar nyelvhasználat mély ismeretére következtethetünk:

Például a kevert nyelvű beszélő nem mindig kétnyelvű. A kevésbé művelt rétegek általában még mindig egynyelvűek, csak magyarul beszélnek, s az idegen (esetünkben szlovák) nyelvből átvett kifejezésekről („tyepláky”, „malinovka” stb.) többnyire nem is sejtik, vagy legalábbis nem érdekli őket, hogy az idegen: a magyar toldalékolás, a magyar nyelvi szerkezetek, szokások szerint használják őket. A kétnyelvűeknek vagy a magyar nyelvűk gyengébb, vagy a szlovák, s a gyengébb nyelvük egyúttal kevert is. S a legkevésbé népes a magyarul is, szlovákul is a köznyelvet használók, szabatosan beszélők csoportja. Ez utóbbiak főleg főiskolát, egyetemet végzett értelmiségiek, de, sajnos, közöttük is nagy a magyar anyanyelvűket már csak konyhanyelvi szinten beszélők száma. [...]

Az ideális az volna, ha a szlovákiai magyarság egésze eljutna a kettősnyelvűség (úgy emlékszem, Lanstyák Pista így fordította a *diglosszia* kifejezést magyarra; diglosszia: két nyelvváltozat használata egy nyelven belül) állapotába, azaz otthon, regionális közösségében mindenki az ott használt, akár kevert nyelvet beszélné, de a közéletben, s főleg Magyarországon a mindenki számára érthető magyar köznyelvi formát használná. De azt hiszem, ezt az egész nyelvi közösségtől elvárni illuzórikus dolog, az értelmiségtől és a politikusoktól viszont az egyetemes magyar standardot joggal megkövetelhetjük, és meg is követeljük. [...]

Ha jól sejtem, a tájnyelv is a kettősnyelvűség kategóriájába tartozik. Csakhogy a tájnyelv használói már maguk is érzik, sőt tudják, hogy a városban, hivatalokban, szóval a közéletben ajánlatos nem tájszólásban beszélniük, mert egyébként kimosolyogják őket, esetleg meg sem értik, mit mondanak. Következésképpen Magyarországon már alig hallani tájszólást, s a határon túl is ritkán. A dialektusok sorsa tehát, akármenynyire is sajnáljuk, meg van pecsételve. Egyetlen tájnyelv van, amely még makacsul tartja magát, s ez a Felvidék tulajdonképpeni magyar nyelve, a palóc idióma. (S a tájnak azért ez a „tulajdonképpeni” nyelve, mert a ma szintén Szlovákiához tartozó Csallóköz és a Bodroghköz síksága sosem volt Felvidék, csak azóta számítjuk oda ezeket a régiókat is, tévesen, mióta Szlovákia mint hivatalos államalakulat létezik.) A palóc nyelvnek főleg a hangtana még szinte eredeti formájában él és virul, annyira, hogy a rádióban vagy tévében még a palóc származású írók és politikusok nyelvét is első hallásra azonosítani tudjuk. Úgy tűnik, nincs az a civilizációs globalizmus, amely a palóc illabiális *á*-t és *ě*-t vagy mondjuk a hosszú, labiális *á*-t „integrálni” képes. A szókincsbeli sajátosságok viszont már ott is pusztulóban vannak (Balázs–Tözsér 2016, 10).

A fenti válaszokat azért tartottam fontosnak bőven idézni, mert belőlük a határon túli magyar nyelvhasználatnak azok a rétegei rajzolódnak ki, amelyekből Cselényi Béla és Száz Pál egy-egy műve épít poétikát spivaki és Deleuze–Guattari-féle értelemben. Cselényi Béla és Száz Pál műveiben a nem-domináns magyar nyelvváltozatok, a különféle nyelvi kontaktusjelenségek és a nyelvjárási elemek olyan hibrid nyelvet hoznak létre, amelytől távol áll mindenféle paródia és stigmatizáció. De amíg Cselényi Béla 1980-ban írt *42.* című verse a nyelv elvesztésének drámáját mutatja meg, addig Száz Pál több száz oldalon az autentikus, önazonos létezés líraiságát mutatja fel. Cselényi Béla verse az asszimiláció nyelvi terébe helyezi a lírai alanyt, Száz Pál prózájának beszélője viszont egy olyan idős ember, akinek nyelvébe a 20. századi történelem, a határ-

módosítások, a kisebbségi sors, a vidékiség gazdag rétegzettségé írja bele magát. Míg Cselényi verse esetében a nyelvromlás és a nyelvrontás alárendeltségéből adódik a jelentésadás drámaisága, addig Száz Pál esetében a nyelv csodálatos, organikus sokszínűsége, teljessége, gazdagsága válik figyelemre méltóvá, éppen ezért többszintű és több poétikai lehetőségre ad alkalmat.

*huzál ki a csávából mielőt jöne a revizor
apropó kolumbo fajesz televizor
még mértéket veszünk mondot a sef
dekret van rá mese habal
ha már föltete a parokát
minek mind hajicsa le nekem
hogy lásák hogy nincs
vagy minek
inkáb lepontálom a fisámat
szervusz világ
gátá*

(Cselényi 1994, 289)

Osz mé gyüttetek, rossz vót otthonn? De há nem értették. Zlé bolo domá? No ěre pislognak, csóvájják a fejüköt. No jak szvami? Sĕcko posztarom? Komu vi modlítyĕ, estye Aláhovi, csi uzs Jĕzuskrisztusovi? No, ěre felĕtfk, Aláhovi, pĕtykrát gyĕnnyĕ. No tag bisztye uzs mohli Jĕzuskrisztusovi modlity. Aláhovi modlí pĕtykrát, aszongya Öregapád, Jĕzuskrisztusovi modlí lĕn nyĕgyĕlu tunák vgyĕgyinye. Örüne nĕki a Krisztusurunk is. Annyi imánok. Imám, imám, mongyák a törökök. Mámo má nem imátkoznak nálunk a nípek. Változik a níp, gyünnek közibük újak. Há még visszagyünnek a tatárok is. Csak mos csincsungoknak híjják ikĕt. Kivĕttik a zĕlovocot, ott üzletĕnek. Öregapád csak ěmĕnt hozzájuk. Köllĕt nĕki a szöllőnyíró alló, venyigĕt akart vágnyi. No azok még szlovákú sĕ tunnak. Imátkoznak-ĕ, kihĕ, kituggya. No de abba a üzledbe mindĕn van. Ęs ócsóĕr. Lógnak a tyĕplákik, montĕrkák, parókák, mamuszkik, húzentróglík, teniszkkik, villanlápák, még csĕngettyús patkányok is futkosnak ott! Mindĕn van. De āra má csak a Öregapád emlĕkszik, hogy a zĕlovoc a Fukszéké vót. Még a rígi világbo (Száz 2017, 66).

A rontott nyelv terminusa a magyar irodalomban azon posztmodern nyelvteremtési eljárásokra használatos, amelyek a nyelvi elvétésekből és hibákból építenek poétikát. A főként Parti Nagy Lajos műveire használt kifejezés azonban alapvetően abban különbözik a Cselényi Béla-féle nyelvtől, hogy amíg

Parti Nagy Lajos írásaiban a szöveg a kreatív nyelvteremtés szabadságában tobzódik, többféle nyelvi regisztert mozgósítva, addig a Cselényi Béla versében (és a Száz Pál prózájában is) megjelenő nyelv konkrét szociolektushoz és identitáshoz köthető. További különbség, hogy míg a Parti Nagy-féle szövegformálás hibái valóságos helyesírási, nyelvhelyességi és stilisztikai hibák, addig Cselényi Béla és Száz Pál (illetve Sántha Attila vagy Muszka Sándor) szövegeiben az eltérések a standard nyelvhasználattól és helyesírástól nem hibák, hanem egy önmagában megálló, önazonos, autentikus, létező, önmagában hibátlan nyelvhasználatot megjelenítő nyelv diszkrepanciái a normatív helyesírás, nyelvhasználat és stilisztika viszonylatában. (Ha a magyar nyelv centruma máshol lenne, és a magyar helyesírás máshogy fejlődött volna ki, akkor például a Száz Pál-szöveg helyesírása és stilisztikája lehetne normatív is akár, és ebből következőleg a mai standard magyar nyelvhasználat kerülne a „rontott” nyelv pozíciójába.) Harmadszor pedig amíg Parti Nagy Lajos műveinek „rontott” nyelve parodisztikus irányultságú, addig Cselényi Béla és Száz Pál idézett művei alárendelt traumanyelvként értelmezhetők. Ugyanez érvényes Borbély Szilárd *Az Olaszliszkai* (2010) című drámája roma beszélőjének, illetve Bódis Kriszta *Kemény vaj* (2003) és Háy János *Mamikám* (2021) című regénye roma narrátorainak nyelvére is. Mindez a posztmodern areferenciális (Parti Nagy Lajos) és antropológiai (Bódis Kriszta, Száz Pál, Háy János) stratégiájának különbözőségeire utal, amely ebben az esetben a parodisztikus nyelvjáték és az autobiográfiai traumanyelv eltérő feszültségeiben ölt testet (Németh 2012).

Hasonló tapasztalattal szembesülhetünk Peter Macsovszky szlovák nyelvű *Tantalópolis* (2016) című regényének olvasásakor. A Cselényi Béla- és Száz Pál-féle regiszterkeverő hibrid nyelv Macsovszky regényében már száz százaléig szlovák, hiszen ez egy szlovákul írt regény. De amíg a nyelv szlovák, addig a nézőpont, a problémakezelés, a tapasztalat, az intertextuális utalásháló nagyrészt magyar, illetve transzkulturális. A regényt átszövik a szlovákiai magyar kisebbségi identitásra tett kijelentések, valamint a magyar irodalom és művészet (főként Szentkuthy Miklós és Csontváry) alkotásairól szóló esszészerű, filozófiai eszmefuttatások. Macsovszky szlovák nyelvű regénye (amelynek főhőse Szoborkay) sokkal inkább szlovákiai magyar regény, mint sok magyar nyelven íródott szlovákiai magyar mű. A szlovák nyelv alárendeltjeként és egyúttal alakítójaként megjelenő magyar identitás a homogén nemzeti minőségeken túlmutató transzkulturális irodalom nem könnyen kategorizálható természetére utal, de arra is felhívja a figyelmet, hogy a nyelv nem az egyetlen kritérium az irodalom kategorizálására: Peter Macsovszky *Tantalópolis* című regénye a szlovákiai magyar és a magyar irodalom részeként is kiválóan képes funkcionálni.

Konklúzió

A fentiekben egy olyan koncepció ismertetésére tettem kísérletet, amely a határon túli magyar irodalmat nyelvi és poétikai alapozottságú jelenségként kezeli. Eszerint kisebbségi magyar irodalomként poétikai értelemben csak az az alkotás fogható fel, amely az alárendeltség poétikáját érvényesíti. (Ergo nem minden határon túli magyar irodalmi mű kisebbségi, de ez már egy másik tanulmány tárgya lehetne.) Ennek egyetlen típusára, a határon túli magyar nyelvhasználók hibrid nyelvét szövegesítő irodalmi alkotásokra koncentráltam, kiemelve azok egyes hatásmechanizmusait, amelyek nagymértékben eltérnek egymástól. Egy ilyen koncepció az irodalmi transzkulturalizmus és a nyelvészeti pluricentrizmus elméleti bázisán állva az alárendeltség jelenségén keresztül alapvetően szituálná újra azt, amit a határon túli és kisebbségi irodalomról gondolunk, hiszen szemben áll mind az ideológiai alapozottságú, mind a földrajzi értelemben felfogott elméleti bázissal, amelyek eddig egyeduralkodóak voltak a kérdésről folytatott diskurzusokban. A koncepció – rugalmasságából adódóan – tovább bővíthető: 1. további határon túli szerzők műveivel (Terék Anna, Dragomán György, Tompa Andrea, Polgár Anikó...); 2. olyan magyarországi írók szövegeivel (Bánki Éva, Korpa Tamás), amelyekben a kisebbségi nyelvhasználat elemei poétikaként lépnek működésbe; 3. olyan szerzők (Agota Kristof, Melinda Nadj-Abonji) alkotásaival, amelyek nem magyar nyelven íródva reflektálnak a kisebbségiség és alárendeltség tapasztalatára, építenek belőle poétikát.

Irodalom

- Balázs Géza – Tözsér Árpád. 2016. Kicservenülve. *Édes Anyanyelvünk* 38 (4): 10–11.
- Csehy Zoltán. 2008. Nekünk nyolc? (Fiatal szlovákiai magyar költők – ötven év távlatából). *Irodalmi Szemle* 51 (9): 102–119.
- Cselényi Béla. 1994. 42. In *Marsallbot a hátizsákban: A Forrás harmadik nemzedéke*, szerk. Martos Gábor. 289. Kolozsvár: Erdélyi Híradó Könyv- és Lapkiadó.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. 2009. *Kafka: A kisebbségi irodalomért*. Ford. Karácsonyi Judit. Budapest: Qadmon.
- Gintli Tibor. 2010. A modern és a kortárs magyar irodalom (kb. 1890-től napjainkig). In *Magyar irodalom*, szerk. Gintli Tibor. 641–852. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Grendel Lajos. 2010. *A modern magyar irodalom története: Magyar líra és epika a 20. században*. Pozsony: Kalligram.

- H. Nagy Péter. 2007. *Hagyománytörténet: A szlovákiai „magyar líra” paradigmái 1989–2006*. Pozsony: AB-ART.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1994. *A magyar irodalom története 1945–1991*. 2. kiadás. Budapest: Argumentum.
- Muszka Sándor. Sanyi bá (részletek). *Irodalmi Jelen* december 26. <https://irodalmijelen.hu/05242013-1558/sanyi-ba-reszletek> (2022. febr. 17.)
- Németh Zoltán. 2012. A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája. Pozsony: Kalligram.
- Schein Gábor. 2010. A modern és a kortárs magyar irodalom (kb. 1890-től napjainkig). In *Magyar irodalom*, szerk. Gintli Tibor. 853–1062. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1987. In *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen.
- Száz Pál. 2017. *Fűje sarjad mezőknek: Phytolegendárium*. Dunaszerdahely–Pozsony: Kalligram.
- Szegedy-Maszák Mihály szerk. 2007. *A magyar irodalom története I–III*. Budapest: Gondolat.
- Tözsér Árpád. 2016. A kódváltás pragmatikája (Példaszöveg egy szakdolgozathoz). *Édes Anyanyelvünk* 38 (4): 11.
- Vincze Ferenc. 2019. Gyarmatok és gyarmatosítók, avagy az identitás (irodalmi?) színeváltozásai (tépőzárak). *Kortárs* 63 (3): 52–55.

THE POETICS OF THE SUBORDINATE LANGUAGE AS A STRATEGY OF MINORITY LITERATURE

Self-determination has become one of the most important needs of the literatures identified as minority literatures after 1920, such as the Hungarian literatures in Slovakia, Transylvania, Yugoslavia, etc. As a consequence, a range of concepts gained validity expanding to the whole of what has been perceived as minority or ethnic nationality literature. In the discussion around the bridging role, minority messianism, the concepts of specific or special minority literatures beyond Hungary’s borders, or the imagined homogeneity of the minority literatures due to ideologies produced over multiple decades, little attention is given to the role of the literature as a source of poetics that creates a valid literary language out of the tension of subordination, transculturalism, hybridity, dialect, and a pluricentric approach to language. The presentation does not only mention contemporary works of Hungarian literature beyond the country’s borders for this purpose, such as Pál Száz’s phyto-legendarium *Fűje sarjad mezőknek* [*Grass Grows on Meadows*] (2017), or the authors writing in the “language of the Székelys” (Attila Sántha, Sándor Muszka), but also expands to questions addressed to the contemporary Hungarian literature as a whole (Lajos Parti Nagy, Szilárd Borbély), and discusses these questions through the perspectives of post-

modern or transcultural approaches to literature. In this respect, works by bilingual authors such as Péter Macsovszky represent a specific linguistic agglomeration, i.e., works that can be classified as “non-Hungarian Hungarian literature”. The presentation encompasses dialect, language mixing, and the dominance of a foreign language in the context of Hungarian literature.

Keywords: minority literature, subordinate language, hybridity, pluricentrism, transculturalism

POETIKA PODREĐENOG JEZIKA KAO STRATEGIJA MANJINSKE KNJIŽEVNOSTI

Jedan od imperativa književnosti koje su nakon 1920. godine obeležene kao manjinske – kao što su mađarska književnost u Slovačkoj, u Transilvaniji, u Jugoslaviji itd. – bilo je samodefinisanje. Iz toga je proizašlo da su se na pomenutim teritorijama, gde su proklamovane mađarske književnosti kao manjinske, rađale različite koncepcije. Uloga mosta, manjinski mesijanizam, specifična i specijalna prekograničnost, koncepcije manjinske književnosti tragom stvaranja ideologija koje su trajale decenijama u raspravama povodom koncepcija manjinskih književnosti, prvobitno zamišljene kao homogene, malo je prostora posvećeno jeziku književnosti. On je mogući prostor poetika, koje bi od graničnih napetosti podređenosti, transkulturalizma, hibridnosti, dijalekatskog i pluricentričnog poimanja jezika, stvorile važeći književni jezik. Rad u ovom kontekstu ne pominje samo dela iz savremene prekogranične književnosti, kao što je delo Pala Saza okarakterisano kao „fitolegendarijum“ objavljeno 2017. godine, ili autore koji pišu na sekularskom jeziku (Atila Šanta, Šandor Muska), već se osvrće na celokupnu savremenu mađarsku književnost (Lajoš Parti Nađ, Silard Borbelj). Rad ovu temu obrađuje iz perspektive postmoderne i transkulturalnog poimanja književnosti. U tom smislu specifičnu jezičku aglomeraciju predstavljaju dvojezični autori, kao što je Peter Mačovski, odnosno dela koje se ubrajaju u „mađarsku književnost koja nije pisana na mađarskom jeziku“. Luk ove studije naime vodi od dijalekata, preko mešanja kodova do dominacije stranog jezika – sve to u kontekstu mađarske književnosti.

Cljučne reči: manjinska književnost, podređeni jezik, hibridnost, pluricentrizam, transkulturalizam

BENGI László

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
Budapest, Magyarország
lbengi@elte.hu

KAFKA ÉS POUND KÖZÖTT

A helynéküliség Kemenes Géfin László Fehérlófia című művében

Between Kafka and Pound

The variants of homelessness in László Kemenes Géfin's Fehérlófia
[Son of the White Mare]

Između Kafke i Paunda

Odsustvo mesta u delu Fehérlófia [Ždrebe belog konja]
Lasla Kemeneš Gefina

Kemenes Géfin László *Fehérlófia* című műve a nyugati magyar diaszpóra közegeben öltött először alakot. Jóllehet a szöveg az emigrációs irodalom keretében formálódott, a kisebbségi helyzet nem csupán a megalkotáshoz kapcsolódó életrajzi adalék, sőt nem is pusztán a beszédhelyzetben érzékelhető-érvényesülő tapasztalat, hanem magának az írásmódnak meghatározó sajátossága. A műnemet tekintve is heterogén *Fehérlófiát* ezzel összefüggésben egyszerre jellemzi rendszerszerűen átgondolt, célszerűen ívelő építkezés és nyelvi-kulturális utalásmorzsákat halmozó töredékesség. A modernség és posztmodernség felől egyaránt értelmezhető tervezetjelleg nem pusztán a folytathatóság és állandó bővíthetőség, a kiteljesülés felé tartó, de minduntalan továbblépő úton-lét motívumát foglalja magában, hanem a konceptuális művészet ama szemléletmódjával is kapcsolatba hozható, ahol nem annyira az elkészült műalkotás, mint inkább a műalkotás ötlete és megvalósításának terve az, ami esztétikai érdeklődésre tart igényt. A lezárhatatlan szöveg, amely a különböző nyelvi-kulturális töredékek egymás mellé helyezése révén jön létre, éppúgy szól a földrajzi és történelmi otthonkeresésről, mint az otthonra találás lehetetlenségéről, az azonosság vágyáról és a széttartó alkotás nyitottságáról.

Kulcsszavak: emigrációs irodalom, intertextualitás, térpoétika, írásaktus, identitásképzés

A kisebbségi irodalom olvasásának poétikai megközelítései többek között olyan fogalmakkal lépnek interferenciába, mint a világirodalom, a formálódás mellérendelő módja, valamint a határtapasztalat. Jószerével óhatatlanul ötlük föl a világirodalom szempontja ebben az összefüggésben, hiszen a kisebbségi irodalom kötődései szükségszerűen túlmutatnak annak önelvűen meghatározott keretein. Egyfelől a kisebbségi irodalom nyilvánvalóan – és részben persze az elkülönbözés módján – érintkezésben áll a hozzá képest „többséginek” tekintett irodalommal, másfelől viszont jellemzően ki is vezet ennek kontextusából, és kapcsolatot létesít azzal, ami hozzá hasonlóan kívül esik azon. A kisebbségi irodalom mibenlétéből adódóan többféle kapcsolatrendszerbe illeszkedik.

A kisebbségi irodalom ugyanakkor a világirodalommal szemben sajátos szimmetriával, mellérendelő szemléletmóddal jellemezhető. A világirodalom – minden erre irányuló kísérlet ellenére – már csak azért sem mentesülhet a „kiválasztottság” valamiféle diszpozíciójától, mert – akár igen eltérő elvek mentén megvalósított – válogatás eredménye. A világirodalomnak mint szövegek, motívumok és eszmék körforgásának képzete bajosan kerülheti el, hogy ne vetüljön rá kitüntetett és azokat követő irodalmak rosszízű kettéválasztásának árnya. Ehhez mérten a kisebbségi irodalom nemcsak azért szimmetrikus szerveződésű, mert lényegét tekintve mindig található olyan szempont, amely felől művek vagy szerzők adott köre kisebbséginek ítéelhető, hanem abban a fenti értelemben is, hogy jellegéből fakadóan eleve átfogóbb világirodalmi távlatban artikulálódik. Mindazonáltal a kisebbségi irodalom poétikai sajátosságainak köre és téje nem merül ki egy efféle kapcsolati struktúra megjelenítésében.

A gondolatmenet következtetései ezen a ponton akár úgy is megfogalmazhatók, hogy „a »kisebbségi« nem bizonyos irodalmak jelzője, hanem minden olyan irodalom forradalmi feltételeit jelöli, amely a nagynak (vagy intézményesítettnek) nevezett irodalmon belül létezik. Annak is, aki szerencsétlenségére nagy irodalommal rendelkező országban született, úgy kell saját nyelvén írnia, mint ahogy a cseh zsidó ír németül vagy az üzbég oroszul” (Deleuze–Guattari 2009, 37–38). Ha az ekként fölvetett szempontok nyomán a kisebbségi irodalomban az azt (bármely értelemben) magában foglaló vagy kiegészítő irodalom (utóbbi mintegy transzcendáló) világirodalma is megpillantható, akkor ennek nehezen túlbecsülhető poétikai következményekkel kell járnia.

A kisebbségi irodalom többszörös kontextuális beágyazottságával korreláló megszólalásmód poétikai feltételei aligha lelhetők föl a magukba zártan szemlélt művek változhatatlan jellemzőiben, mint inkább az olvasásban megtörténő hatásfolyamatban keresendők. A kisebbségi élethelyzetet természetesen le lehet írni szociológiailag vagy – esetünkben – irodalomtörténetileg. Csakhogy

a kisebbségi irodalom – amely nemcsak kisebbségi, de irodalom is – legfőképpen nem ismertet egy specifikusként kezelt létmódot, hanem sajátosan részesít benne. Vagyis nem föltétlen írja le, ám mindenképp megtapasztalhatóvá teszi az elválasztottság és a lehatároltság, sőt akár a kiszakítottság, egyszersmind pedig az eltérő kontextusokba ágyazódás helyzetét. A minoritás poétikája tehát nem egyszerűen ábrázolja, hanem – önnönmagára is érvényesen – megteremti az osztottság tapasztalatát, poétikaivá transzponált diszpozícióját.

A kisebbségi irodalom határfolyamatában a geokulturális határoltság és intézményes tagoltság ugyan fiktívvé válik, de nem oldódik föl vagy veszti érvényét: olyan fikció része lesz, amely maga egy határoktól szabdalt léthelyzetet szimulál. Ekként a kisebbségi irodalom olvasása – ami más szavakkal úgy is megfogalmazható, hogy a valamiképp lehatárolt irodalmak kisebbségi irodalommá olvasása – nem annyira a határok lebontásában, hanem eme határoknak, az irodalom sokszoros tagoltságának a felmutatásában áll. A határok átlépése, avagy valamiféle világirodalmi távlat érvényesítése így annak ellenére sem keverendő össze a határok fölülírásával, hogy értelemszerűen feltételezi azok átjárhatóvá tételét, ha tetszik: fikcionalizálását.

Ha a kisebbségi irodalom poétikája nem mellőzhető módon az osztottságnak – széttagolódás és kontextualizálódás kettős mozgásának – a jegyében áll, akkor eleve megkérdőjelezhető az a homogenizáló szemlélet, amely egyfajta hipotetikus fogalmi egységnek rendeli azt alá. Ebből adódóan a kisebbségi irodalmak gyakori sokszínűsége nem holmi kísérletező kedv eredménye, hanem a maga kisebbségi voltát poétikailag értő-artikuláló irodalom jószerével szükségszerű velejárója. Ráadásul ami belsőleg erősen tagoltnak mutatkozik, azt kívülről sem jellemezheti egyirányú és homogén kapcsolatrendszer: éppen a határok érzékelhetővé tétele és tudatosítása áll hatékonyan ellene kívül és belül redukív szembeállításának. Ezzel összhangban a kisebbségi irodalom éppúgy nem szűkíthető pusztán szociológiai kategóriává, mint ahogy olyan esztétikai princípiummá sem szublimálható, amely minden óvatosságot mellőzve az irodalom egyetemes alapjának mutatkozik. Az előbbi fölfogás mindössze másodlagos szerepre kárhuztatja a kisebbségi irodalom nyelvi-poétikai megnyilvánulását, míg az utóbbi az intézményes feltételeket tekinti mellékes, pusztán külsőleges körülményeknek. A minoritás poétikája ezzel szemben nem kiiktatja, hanem megosztható tapasztalattá teszi annak szociológiai meghatározottságát.

Amikor tehát a kisebbségi irodalmat olvasásmódnak tekintem, akkor a geokulturális összefüggésükben értett, magukat sokszor kifejezetten a kisebbségi irodalom részeként meghatározó (élet)műveknek az irodalom olvasására tett javaslatát helyezem előtérbe.

A kisebbségi irodalom olvasási javaslata nem annyira a kánonokra, a kisebbségi, nemzeti vagy világirodalmi művek körére vonatkozik, illetve nem tematikai vagy ideológiai értelemben veendő, hanem az irodalom egy sajátos nyelvi megközelítési módját jelenti. Az ugyanis, hogy miképpen olvasnak e művek más irodalmi szövegeket, csak úgy mutatható meg, ha arra irányítják a figyelmet, saját maguk hogyan olvashatók, és ezen keresztül a maguk által kínált olvasói szereplehetőségek kiterjesztését javasolják más szövegekre. Ez pedig akkor is megtörténhet, ha az épp szóban forgó mű netán föl sem idéz más írásokat. Az eddigi gondolatmenet fényében természetesen azok az alkotások képesek a kisebbségi irodalom sajátos olvasásmódjának megfelelni, amelyek maguk is érzékelhetővé teszik tagoltságukat és ennek kommunikatív következményeit. A viszonylag homogén hatáspotenciállal jellemezhető művek kevés eséllyel tudják ezt végrehajtani, hisz önmaguk olvasását is reduktívan, a szelekció műveletei mentén határozzák meg – jóllehet arról sem szerencsés megfeledezni, hogy a homogenitás elkerülésére rendkívül sokféle lehetőség kínálkozik. Ez utóbbi törekvés már csak azért sem föltétlen egy szöveg széttartó, stilisztikai értelemben polifon vagy éppen többnyelvű jellegéből következik, mert a látványos ötletesség, a sziporkázó gazdagság könnyen egyneműségbe fordul át, amiként az esztétikai tapasztalat intenzitását ássa alá az is, ha valamely mű egysíkú érzelmi hatást, például kizárólag élvezetet vált ki olvasójából.

A poétikai tagoltság hatása a kisebbségi irodalom értelmezésének rétegzettségétől, az olvasóra gyakorolt hatás összetettségétől sem választható élesen külön. A kisebbségi irodalom kisebbségi volta egyaránt megközelíthető a művek létrejöttének geokulturális-intézményes feltételei, a megszólalásmóddal társított irodalmi-poétikai jellemzők vagy történetesen a szövegbeli világ tematikus vagy motivikus megalkotottsága felől. A történelmi-társadalmi jelenségek, a nyelvi megnyilatkozások, valamint az ideológiai vonatkozások ebből adódó szintjei nem állíthatók szigorú ellentétbe egymással, de nem is föltétlen esnek egybe. Utóbbi olyan kiegyensúlyozott egész képzetét keltené, amely éppen hogy ellene hatna annak a bizonyos fokú össze nem illésnek, széttagolódásnak, amely a fentiek szerint végső soron feltétele valamely mű kisebbségi irodalomként olvasásának.

A minoritás irodalma azért sem azonosítható maradéktalanul a szociológiai értelemben vett kisebbségek alkotásaival, mert az irodalmon kívül meghúzott határokat – természetesen közel sem szükségszerűen, hiszen ez a kisebbségi irodalom lehetetlenségével lenne egyenértékű – az önmagába fordulás olyan gesztusai is kísérhetik, amelyek ellene hatnak a tagoltság érzékelhetővé tételéből fakadó rétegzettségnek. A kisebbségi léthelyzetben alkotó írónak ezért

éppúgy szembe kell nézniük a homogenitás kihívásával, mint azzal a kihívással, hogy példaszerűen mutassák föl a saját és ezen keresztül a velük érintkezésbe lépő irodalmi kontextusok osztott olvashatóságát. A kisebbségi irodalom oly módon adja föl a leckét a világirodalom és a nemzeti irodalom önelvűség felé hajló, zárt és homogén jellegű elképzeléseinek, hogy közben nem olvad bele a „nagy olvasatlan” (Moretti 2000, 55) fehér zajába sem.

E hosszúra nyúlt bevezetőben a magam legtöbb kontextusát tekintve kevésbé kisebbséginek mondható távlatából igyekeztem – legalább önmagam számára – beláthatóvá tenni, miben állhat a kisebbségi irodalom sajátosan rá jellemző, nem vagy csak bajosan helyettesíthető teljesítménye. Olvasásának esztétikai tapasztalata végül is akkor válhat igazán hatékonyá, ha – ímhol újfent a szimmetria – olvasója nem marad érintetlen annak kisebbségi pozíciójától. Az ekként jó esetben megtörtéző részesülés pedig semmiképp sem a homogenitás felé mutat.

Amikor az alábbiakban röviden Kemenes Géfin László *Fehérlófia* című művének első könyvére fordítom figyelmemet (az opus majdnem egészéről lásd András 2003), kézenfekvően adódik a világirodalomhoz fűződő viszony problémája. A könyv elsőként „eposz(kísérlet)” műfajmegjelöléssel jelent meg 1978-ban, nem sokkal Kemenes Pound *Cantó*iból átfogóan válogató 1975-ös fordításkötete után. Nyilvánvaló történelmi okok állnak amögött, hogy a *Fehérlófia* szerzőjének más rálátása nyílt a világirodalomra – nem egyszerűen annak kánonjára, hanem szerkezetére és dinamikájára is –, mint a keleti blokkban élő pályatársainak. Írásom címével is erre igyekeztem utalni. Amennyire tehát az emigrációban született mű megjelenésekor nyelvi és politikai okokból kívül rekedt mind a magyar, mind a nem magyar nyelvű irodalmak sűrű kapcsolati struktúrával bíró intézményes terepében, annyira határozottan integrálta magába szövegek a szokványosnál jóval tágabb körének emlékezetét.

Összesen a továbbiakban négy poétikai összefüggést szeretnék kiemelni, közülük is elsőként a sivatag képzetét, amely nemcsak a francia nyelvű irodalom egy hagyományvonalával hozható akár szoros összefüggésbe, hanem a Kafka-olvasás többek közt Deleuze és Guattari már idézett könyvecskéje által artikulált tapasztalatával is, a szegényes nyelv fölfokozott intenzitásával (vö. pl. Deleuze–Guattari 2009, 48). Kemenes műveinek nyelve persze szó szerinti értelemben a legkevésbé sem nevezhető szegényesnek (miközben néha intenzitása a *Fehérlófia* első darabjaiban talán túlzottan is állandó, ekként a homogen normává válás irányába mutat, amit majd a rendszerváltozás utáni magyar kiadás töredékessége és fölerősödő műnemi sokfélesége érzésem szerint szerencsésen tör meg).

A sivatag képzete a nyugati emigráció irodalmában elsőre leginkább egy tematikus jellegű összefüggéshez köthető: a saját nemzeti nyelvi-irodalmi kontextus ritka voltához vagy akár hiányához. Csakhogy tévedés lenne a kisebbségi lét csábító szociológiai aspektusa által kínált könnyű válasz jegyében lemondani a poétikai összefüggések vizsgálatáról – éppen azt fedve el, hogy a kisebbségi irodalom poétikai osztottsága, rétegzettsége nem teszi a poétikait sem azonosíthatóvá, sem élesen és szigorúan elkülöníthetővé például a tematikus vagy épp reprezentációs aspektusoktól. A nyelv sivatagosodásának érzése ebből a távlatból látszólag homogenizál és egyöntetűvé tesz, miközben ezáltal meg is fosztja a szót bensőséges aurájától. Az intimitást megteremtő konnotációk helyett előtérbe kerülő nyelvi egyenrangúság pedig részben és részlegesen a nem anyanyelvű olvasó helyzetét teremti meg az adott nyelven íródott szöveg összefüggésében. (Ehhez kapcsolódó kérdés lenne a kisebbségi irodalom fordíthatóságának és fordíthatatlanságának paradox tapasztalata, avagy a fordítás szükségszerűen kisebbségi irodalmat teremtő működése, aminek megvitatását azonban az itt követett gondolatmenet nem vállalja magára.) A *Fehérlófiában* nem annyira az olyan típusú szövegjátékokra gondolok, mint a „Te lehetsz írja seabemnek, / Gyönyörű kis tulipánt!” Csokonai-sorok hangzsalapú átírása más, kevésbé koherens, de egybeolvasható szavakká: „Te lehetsz – írja Schebemneck – gyöngy, ürös, kés, túl pinán / túl fatornyos ünnepen bármi ami csak akarsz” (Kemenes 1991, 36). Inkább azokat a gyakori és csak látszólag tét nélküli szójátékokat vélem az itt fölvetett szempontból érdekesnek, amikor a szöveg egy szót vagy kifejezést mintegy fölkap, és forgatja, alakítja, próbálgatja azt, a szóalak jelentésben közel álló formai változatait rendezve önmagában kevésbé értelmes, így elsősorban nem a változó szövegösszefüggés előhívta képzettársítások gazdagságát tanúsító szósorozatokká. A II. énekben, mely rögvest „Gobi-napló” alcímével motivikusan is megidézi a sivatagot, a „Szürke a por / Sárga a homok / szürke a Homok / sárga a Por” részlet (Kemenes 1991, 14) már csak szintaktikai permutációját kísérő írásképi kiazmusa folytán is az említett sorozatok közé illeszkedik. Az ének tematizáltan is reflektálja a beszélő én helyzetének a szöveg olvasása során meghatározónak bizonyuló tapasztalatát – „csak azt tudnám kié ez a hang / ki beszél belőlem ki állított ide a nagykapuba” (Kemenes 1991, 13) –, mígnem e rész végül az „üres szó” képzetével zárul (Kemenes 1991, 15).

Második poétikai jellemzőként a mitikus és mesei elemek beemelését, transzformációját emelem ki, részben már magában a címben, amely egyfelől utalhat a fehér ló eredetmondájára, másfelől pedig az azonos címen ismert, egyik legősibb eredetűnek tartott népmesénkre. Az eredet mítoszának együttes

fölépítése és föloldása, valamint a monda ettől elválaszthatatlan szöveggellege könnyen összefüggésbe hozható azokkal a formai és szemléleti vonásokkal, melyek már első pillantásra meghatározni látszanak a *Fehérlófia* kollázsszerű, a legkülönfélébb korokból, kultúrákból és nyelvekből vett töredékeket egymás mellé állító szövegdarabjait. A *Fehérlófia* mítoszi, mondai és eposzi jellege megítélésem szerint Kemenesnél annak ellenére erősebb, mint a mesei, hogy utóbbit talán több és világosabb utalás idézi föl, mint a fehér ló eredetmondájának a hagyományát.

A *Fehérlófia* főhőse, Pálóczi, avagy egyszerűen P. Arthur, egyrésztől ugyan vagy azonos a szövegben szintén megjelenő Fehérlófiával, vagy annak alakmása, másfelől viszont nem épp magyarosan írt keresztneve a középkori lovagi mondakört is földézheti. Természetesen ez a kettős, magyar és nyugati vonzódás, mely akár Fehérlófia és Arthur kettősében, akár Pálóczi Arthur családi és keresztnevének feszültségében tetten érhető, a mű önéletrajzi rétegét tekintve párhuzamba állítható a hazájukat elhagyni kényszerült menekültek önazonosságának legalább kétirányú kötődésével: „hidd el nekem, ki fogod te bírni a további száműzetést, / a második húsz év minden bizonnyal sokkal könnyebb lesz majd” (57). Ami azonban e tematikus rétegben tragikusnak vagy nosztalgikusnak hat, az éppen hogy nem a mű modális alaprétege: a szöveg széttartó kulturális utalásrendszere nem az eredet allegóriáját hivatott megteremteni, hanem e sokrétű szövegháló ironikusan és játékosan, sőt esetenként szarkazmusba hajlóan oldja föl az önéletrajzi elemeket is magába foglaló tematikus réteg önállóságát, kísértő ellenpontként állítva be annak homogenitás felé hajló diszkurzusát. A *Fehérlófia* ugyan olvasható annak paradox tragikumaként, hogy a tragédia – az otthontalanság traumája – csak a haza otthonosságában lenne megélhető és kimondható tapasztalat, ám számomra meggyőzőbb az az értelmezés, amely az efféle kiforgatott-leszállított tragikumot, az ebben rejlő áldozati szereplehetőséget sem vonja ki a kisebbségi irodalomra jellemző belső határképzések mozgásának, ezek érzékelhetővé tételének érvénye alól, és a motívumháló elemeit az egymással ellenpontozott diszpozíciók komponenseiként mutatja föl.

Ebben nem kis szerepet játszik az az általam harmadikként kiemelt poétikai összefüggés, amely a megidézett irodalmi és kulturális hagyományok sokszorozása közepette is nemegyszer a mindennapokba rántja vissza a megszólalást, egyszersmind fikcióként, határozottan nyelvi tevékenységként mutatva föl és értve a szöveg létrejöttét. A P. Arthur noteszéből közölt – kicsinyítő tükörként a tizenkét énekhez hasonlóan – tizenkettő „mélyhűtött dal” (Kemenes 1991, 32) után a VII. ének igen szikár köznapi jelenettel zárul: „19 óra 14 perc, Éva

ma este túlórázik / felteszem melegedni a vacsorát, lencsefőzelék lesz / füstölt oldalassal” (Kemenes 1991, 34). Ebben a kontextusban a VIII. ének elejének kurzívan szedett sora – „*Nyelvem a Féktelenbe*” (Kemenes 1991, 35) – valóban a nyelvi teremtés féktelenségére vonatkozatható, azaz arra, hogy a *Fehérlófiában* számos tekintetben érzékelhető féknélküliség kimondottan nyelvi természetű. A kisebbségi élethelyzet felől ennek természetesen adható kompenzatórikus értelmezése: a közösség nemlétét úgy próbálják elfedni a Sade márki fantáziáira hajazó közös szexuális tevékenységek, mint ahogy a közös nyelvi közeg hiányát a fikció terében a nyelv szinte élvezetnek tetsző, önjáró működése igyekszik kitölteni. Mindeközben viszont ugyanezen nyelv teremt teret a terrortól takart-tagadott traumák taglalásának is. Tovább erősítve az egész szövegen keresztülhúzó ama határt, amely az utalás és teremtés, referenciális és kitalált egyneműsítésnek ellenálló osztottságában látja s láttatja fölmutathatónak a kisebbségi léthelyzet sajátosságait.

Végezetül a megszólalás egységének hiányát hozom szóba. Nemcsak a szövegre amúgy valóban jellemző többnyelvűséget értem most ezalatt, hanem a mű rendre több szólamra tagolódó diszkurzusát. A *Fehérlófiának* nincs olyan beszélője, amely elő- vagy háttérül szolgálna a kollázsszerű szövegépítkezésnek. A művet alkotó nyelvi elemek – még ha nem is szükségszerűen utalások vagy idézetek, ámde nyelvtani, stilisztikai vagy akár csak tematikai váltásokkal, törésekkel szabdalnak – nem egy elkülöníthető, fölismerhetően megőrzött lírai-epikai megszólalás és beszédmód egységét függesztik föl, melybe a kollázsepítés mintegy csupán beszúrná vagy benyomulni engedné az oda nem illő elemeket. Az V. ének egy nem csak stiláris okokból egymásra felelő sorpárokból álló részletét hozva példaként:

*A menyasszony száját ide-oda sodorja a szél
Ne hagyj el kedvesem Szerelmünkre kérlek
muszáj menni nincs mese elszegődtem izé na aztán ne ám
Gerlicém csillagom úgy szeretlek téged
hogy balhézz mi a francnak ez a hiszti mindent bepakoltál
Testem is lelkem is Két kezembe adtam
rendesen meleg alsóneműt is tudod mindig hidegebb van
Szíveden kebleden Nyugovásom kaptam
az eszelősök közt a fedélzeten pingpongoznak patkót dobnak
De ha elhagysz végül is Búcsúcsókkal nélkül is
muszáj mennem kell ne izélj már a kurva életbe
Soha többé nem várlak Soha többé nem látlak*

(Kemenes 1991, 24–25)

Ide kapcsolódóan nem véletlen a *Fehérlófiának* „az idő kibicsaklott” (Kemenes 1991, 20) hamleti utalása sem – a történelem fölfüggesztődéséről, félrecsúszásáról és szétforgácsolódásáról tesz tanúságot, érvénytelenné téve a történeti időt mint a dolgok és események elrendezése s megértése számára szolgáló lehetséges keretet, a világirodalom felé mutató célelvű fejlődés kontextusát. Ez a poétikai eljárás egyúttal arra is rámutat, hogy a nemzeti irodalom önelvűségének gondolata, amely figyelemre méltóan állítja előtérbe az irodalom belső kapcsolatait és osztotságát, de úgy, mint ami teljességgel ment a hatásoktól és határátlépésektől, természetesen kizárólag fikciónak bizonyulhat. Akár a világirodalom, akár valamely nemzeti irodalom – kisebbségi irodalmak nélkül igencsak unalmas elképzelés lenne.

Irodalom

- András Sándor. 2003. „nem adnám semmiért ezt a zimankós szabadságot”: *Futamok Kemenes Géfin László Fehérlófia című művéről*. Budapest: Magyar Műhely.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. 2009. *Kafka: A kisebbségi irodalomért*. Ford. Karácsonyi Judit. Budapest: Quadmon.
- Kemenes Géfin László. 1991. *Fehérlófia I–VI*. Budapest: Szépirodalmi.
- Moretti, Franco. 2000. Conjectures on World Literature. *New Left Review* (1): 54–68.

BETWEEN KAFKA AND POUND

The variants of homelessness in László Kemenes Géfin's Fehérlófia [Son of the White Mare]

László Kemenes Géfin's work *Fehérlófia* [*Son of the White Mare*] first took form in the environment of the Western Hungarian diaspora. While the text was formed in the context of emigration literature, the minority situation is not simply a biographical addendum to the creation, nor merely an experience ostensible and prevailing in the discourse, but a uniqueness that affects the writing itself and through which the writing is interpreted. This is reflected in the heterogeneity of the genre in *Fehérlófia*, characterized by a systematically thought-out and expediently arched structure and a fragmented accumulation of linguistic and cultural references at the same time. This is a clear sign of the strengthening influence of American literature, especially Pound, on the poetic work of László Kemenes Géfin. The planned nature that can be attributed to both modernism and postmodernism does not only encompass the motif of continuity and continuous expandability of the transition aiming towards completion, but it can also be related to the views of conceptual art according to which the idea of creation, or the planning out of the creation, is what requires

an aesthetic value and interest rather than the complete work itself. The endless text which came into being through tying together different linguistic and cultural fragments, even debris, equally addresses the geographical and historical search for home and the impossibility of finding that home and the desire for identity and the openness to diverging creation.

Keywords: emigration literature, intertextuality, the poetics of space, the act of writing, identity formation

IZMEĐU KAFKE I PAUNDA

Odsustvo mesta u delu Fehérlófia [Ždrebe belog konja]

Lasla Kemeneš Gefina

Delo *Fehérlófia [Ždrebe belog konja]* Lasla Kemeneš Gefina prvi put se pojavilo u mađarskoj dijaspori na zapadu. Iako se tekst formirao u emigrantskom književnom okruženju, manjinsko pitanje nije puki biografski dodatak vezan za stvaranje dela, nije čak ni iskustvo koje dolazi do izražaja jedino kroz govorne situacije, već je osobenost samog načina pisanja. Ovo delo, heterogeno i po žanru, istovremeno karakteriše sistematično promišljena, svrsishodno vođena strukturisanost i pregršt sitnih jezičko kulturoloških referencijalnosti. Svojstvo isplaniranosti koje se može tumačiti kako iz ugla moderne tako i postmoderne, ne sadrži samo motive mogućnosti nastavka i stalnog proširivanja, stremljenja ka ostvarenosti ali ujedno i neprekidnog napretka, već se može dovesti u vezu i sa stavom konceptualne umetnosti, po kojem se estetska vrednost ne nalazi u tolikoj meri u gotovom umetničkom delu, već u ideji koju to delo ispoljava i u planu za njegovo ostvarivanje. Nezaključan tekst koji se rađa posredstvom slaganja različitih jezičko-kulturoloških delova mozaika, podjednako govori o geografskoj i istorijskoj potrazi za domovinom, kao i o nemogućnosti pronalaženja domovine, o stremljenju kao jednakosti i otvorenosti prema razjedinjenosti stvaranja.

Gljučne reči: emigrantska književnost, intertekstualnost, poetika prostora, akt pisanja, stvaranje identiteta

ETO: 821.511.141-055.2
821.511.141-21”19”
DOI: 10.19090/hk.2022.2.24-34

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

FÖLDES Györgyi

Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Budapest, Magyarország
foldes.gyorgyi@abtk.hu

EMBERISÉGDRÁMÁK FEMINIZÁLT KIVITELBEN

Avantgárd nőírók Faust-drámái

Feminised humanity dramas

Faust's versions by avant-garde women writers

Drama čovečanstva u feminiziranoj izvedbi

Faustovske drame avangardnih spisateljica

Női tulajdonságokat rendelni egyes műtípusok jellemzőihez kockázatos feladat, hiszen első fokon esszencializmusra utalhat a nőiséget illetően. Amennyiben léteznek is ilyenek, azokat külső feltételek alakították: általánosabb politikai-társadalmi-szemléleti okokra s egyéb sajátos körülményekre (mizogünia vagy csak érezhetően patriarchális jellegű intézményi szerveződés, korlátoltabb önreprezentációs lehetőségek) tudunk rámutatni velük kapcsolatban. Ráadásul e viszony nem is jelent egyszerű megfeleltetést – miszerint lennének inkább férfi és inkább női avantgárd műfajok –, gyakran éppen inkább férfiaknak tulajdonított műfajt fordítanak ki, forgatnak fel női alkotók, vagy akár maszkként használják – női pozícióból szólaltatják meg és női hanggal töltik fel vagy annyira ironikussá teszik, hogy önmaga paródiájába megy át. Jelen tanulmányban egy sajátos és valójában egészen meglepő szövegpárost nézünk meg, ahol éppen azzal kísérleteznek avantgárd nőírók, hogy a világirodalom egyik legmeghatározóbbnak tekintett mitológiáját (s ezen a hagyománytörténeten belül is az egyik legfontosabbnak tekintett klasszikus művét) fordítják ki, írják át a saját, meglehetősen speciális pozíciójuk felől: tudniillik Faustét.

Kulcsszavak: avantgárd, gender studies, Faustus, dráma, emberiségköltemény

Női tulajdonságokat rendelni egyes műtípusok jellemzőihez kockázatos feladat, hiszen elsőkön esszencializmusra utalhat a nőiséget illetően, márpedig ilyesmiben nem nagyon érdemes gondolkodni. Amennyiben léteznek is ilyenek, azokat külső feltételek alakították: általánosabb politikai-társadalmi-szemléleti okokra és egyéb sajátos körülményekre (mizogünia vagy csak érezhetően patriarchális jellegű intézményi szerveződés, korlátozott önreprezentációs lehetőségek) tudunk rámutatni velük kapcsolatban. Ráadásul e viszony nem is jelent egyszerű megfeleltetést – miszerint lennének inkább férfi és inkább női avantgárd műfajok –, hiszen bár ilyenek létezését is feltételezhetjük, gyakran éppen inkább férfiaknak tulajdonított műfajt fordítanak ki, forgatnak fel női alkotók, vagy akár maszkként használják – női pozícióból szólaltatják meg és női hanggal töltik fel vagy annyira ironikussá teszik, hogy önmaga paródiájába megy át.

Ez az avantgárd esetében sincsen másképp, már a körülmények tekintetében sem: gyakran például a szűk, patriarchális családi jellegű mozgalmi szerveződés az egyik alakító ok, például a párkapcsolatok hierarchikus viszonyainak beszűremkedése az alkotói folyamatba, vagy éppen az is előfordul olykor, hogy az avantgárd szubverzitása éppen olyan művészeknek játszik a kezére, akik alapszemélyiségüket tekintve is „kilógnak a sorból”, többek között lázadásuk okozta marginális helyzetük (Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven) vagy éppen szexuális orientációjuk, esetleg nemi identitásuk folytán (például Hannah Höch, Gertrude Stein, Claude Cahun). Jelen tanulmányban egy sajátos és valójában egészen meglepő szövegpárost nézünk meg, ahol éppen azzal kísérleteznek avantgárd nőírók, hogy a világirodalom egyik legmeghatározóbbnak tekintett mitológiáját (s ezen a hagyománytörténeten belül is az egyik legfontosabbnak tekintett klasszikus művét) fordítják ki, írják át a saját, meglehetősen speciális pozíciójuk felől: tudniillik Faustét.

Faust(us) históriája, az ördöggel szerződést kötő tudósé egy, az európai kultúrát megalapozó mítosz, hasonlóan Don Juan, de akár Hamlet történetéhez is. Számos változata létezett már korábban is: a történeti *Faust* (1480–1540), a (német) *Faust-népkönyvek* (1587–1725), az angol népkönyv (1592), Marlowe drámája (*Doktor Faustus tragikus históriája*, 1604), *Faust-bábjátékok* (1746-tól), Lessing *Faust-tervei* (1755–1775), s aztán magának Goethének saját verziói, az *Ős-Faustot* (1790) követő első (1808), illetve második (1832) rész (Tüskés 2007, 34). Az ezt követő hatástörténet pedig végképp rendkívül szerteágazó, elég csak a jól ismert Mann-regényre gondolnunk (*Doktor Faustus*, 1947), vagy éppen Gounod és Berlioz zeneműveire, Bulgakov *A Mester és Margaritájára*, továbbá Klaus Mann 1933-as *Mephistójára* (és természetesen Szabó István feldolgozására, 1981), de megemlíthetjük – többek között – Lenau, Heine,

Ghelderode, Pessoa és Valéry munkáit is, Murnau monumentális némafilmjét, sőt Ibsen *Peer Gyntje* is tekinthető egy viszonylag távoli adaptációnak.

Ugyanakkor a Faust kifejezetten férfimítosz, egy patriarchális kor terméke: egyrészt mint a tudás, a tudomány képviselőjének története, márpedig az a saját korában javarészt el volt zárva a nőktől; s ehhez kapcsolódva – másrészt – a műfajt, az emberiségkölteményt tekintve is, amelynek a célja az emberiséget leginkább foglalkoztató gondolatok, kérdések színre vitele, csakhogy ezek jellemzően (főként a vonatkozó korokban, mind Faustéban, mind Goethéében) alapvetően férfiproblémák, férfiperspektívából fogalmazódnak meg, ezáltal a nők mintha kiszorulnának az emberiség gyűjtőhalmazából is. Harmadrészt mint annak a férfinak a története, akinek vágyai közel sem csak az ismeretek, hanem a nők felé is irányulnak, mindig a legszebbet választva, egyúttal tönkre is téve őt (Goethénél a drámavezetésből nem hiányzik a Margit iránti empátia sem, de azért alapvetően férfitörténetet látunk).

Most két viszonylag ismeretlen verziót tekintünk végig, Gertrude Stein *Doctor Faustus Lights the Light (Doktor Faustus villanyt gyűjt)* és Else Lasker-Schüle *Ich und Ich (Én és én)* című darbjait, amelyeknek tehát két közös vonása a forráson kívül – voltaképpen egészen szokatlan és váratlan módon –, hogy női szerző hozta őket létre, illetve hogy az avantgárd drámák közé sorolhatók. (Bár Stein operalibrettónak írta meg művét Gerald Berners számára, a zeneszerző végül nem írta meg hozzá a zenét, magát a szöveget viszont szokás önálló darabként színpadra vinni.) Avantgárd darabok ezek tehát, bár magyar perspektívából, ahol a magyar történeti avantgárd ekkorra már véget ért (a harmincas, illetve a negyvenes években vagyunk), viszonylag későinek látszanak; ugyanakkor az amerikai avantgárd dráma születését általában éppen erre az időszakra datálják.

Gertude Stein: Doctor Faustus Lights the Light / Doktor Faustus villanyt gyűjt (1938)

Gertrude Stein egyik legfontosabb műfaja a dráma: összesen hetvenhét darabbal büszkélkedhet. Bár számos színpadi művéről jelentek meg tanulmányok, kevés kísérlet született, amely az európai dadaista és szürrealista drámákkal vetné össze ezeket az úgynevezett modernista alkotásokat, holott ez a párhuzam mindenképpen helyénvaló lenne közös sajátosságaik okán, tekintve hogy kiiktatják a cselekményt, a linearitást és a kauzalitást, s helyettük inkább az egyes szavak és a nyelv ritmikus mozgását igyekeznek kidomborítani. Bert Cardullo és Robert Knopff avantgárd színházi antológiájukban a drámához

írt előszóban rámutatnak, hogy bár a *Doctor Faustus* viszonylag könnyebben befogadható, mint Stein más darabjai, hiszen legalább konkrét karaktereket és hozzájuk rendelt konkrét dialógusokat találni benne, de azokhoz hasonlóan továbbra is jellemzi „az írásjelek hiánya, a főszereplők többféle identitása, a testetlen hangok, a szójátékok, a nem szekvenciák és az ismétlések” (Cardullo–Knopff 2001, 422).

A *Doctor Faustus*ban Stein a Goethe- és a Marlowe-féle változathoz vesz át neveket és alapmotívumokat, de egyfelől némileg szubvertálva azokat, másfelől a cselekménystruktúrát végképp átalakítva. Nem szerepel nála például a paktum mozzanata sem, azon már túl vagyunk a darab nyitányakor, maga az elérni vágyott tudás sem teljes körű, az elektromos áram feltalálására vonatkozik, innen a darab címe is. Faust tekinthető tehát Edison valamiféle alteregójának is, az általa képviselt tudás pedig a modernitás megfelelőjének. Ám végül elégedetlennek bizonyul az így elért életminőséggel: a fény már nem tagolódik napszakok szerint, örökkévalóvá válik, ezáltal az idő fogalma is eltűnik, nem biztosítva a hétköznapi értelemben vett boldogságot, a női szereplőt ráadásul megmarja egy kígyó. Faust ekkor meghalni vágyik, amit – érdekes módon – a pokolba való eljutással azonosít. Ehhez azonban bünt kell elkövetnie, s Mephisto ügyesen manipulálja, hogy öljön meg egy kutyát és egy kisfiút: ezt végül megteszi, s elnyeri a jogot a poklobamenetelre. Itt érdemes arra is felfigyelni, hogy a Stein-darabban a kutya beszél, viszont – például a Goethe-drámával szemben – nem Mephisto egy alakváltozata. A legszembetűnőbb, legjellemzőbb és legjelentéselibb változtatás azonban a neveket érinti. Nem csupán a címszereplő esetében (hol Faustnak hívják, hol doktor Faustusnak), hanem a női főszereplő esetében is, aki a groteszkül bonyolult „Marguerite Ida and Helena Annabel” nevet viseli, azaz egyfelől a különböző szövegelméletek női szereplőit sűríti egy alakba más nevekkel társítva azokat, azok megfelelő tulajdonságait, attribútumait is felidézve, magába olvasztva, másfelől éppenséggel nemcsak a személyiség komplexitásának, hanem elcsúszásainak, hasadásának, szóródásának is helyet adva. *Margit* és (*Szép*) *Heléna* a Goethe-dráma első, illetve második részében Faust szerelmei, illetve az utóbbi Marlowe-nál is Faust szeretője, az *Ida* és *Annabel* viszont Stein hozzátoldásaiként megerősítik azok legfontosabb tulajdonságait: *Ida* a görög mitológiában Zeusz dajkája, ezért *Margittal* együtt a gondoskodói, anyai oldalt valósítja meg, míg *Heléna* az *Annabellel* kiegészítve (amely az *Anna* „kecses” és *Bella* „szép” nevekből tevődik össze) az erotikus, a *femme fatale* oldalt képviseli.

A 20. századi *Faustus*-drámák végső soron mind különleges kíváncsiságot tanúsítanak a hős kielégíthetetlen tudásszomja és önmegvalósítási vágya iránt,

s ezért a politikai és gazdasági modernizáció mérlege és az ehhez rendelhető egyéni önaktualizáció lesz hangsúlyos bennük. Faust alakja így a modernitás kvintesszenciájává, a modern kultúra egyik hőségé válik – ezért is lehet az avantgárd drámában is ilyen központi szerepe (Berman 1988, 38). Rebecca Kastleman a darab kulcsának a Gertrude Stein által nagyra tartott William James-i filozófiában (*Principles of Psychology*) megfogalmazott ellentétet tartja kétféle tudás között: az egyik, amelyet Faust képvisel, a „valamiről való”, racionális, logikus, átfogó tudás (*knowledge about*), míg a másikban, az „ismeret-” vagy „megismerés”-tudásban (*knowledge of acquaintance*) „egy olyasfajta közelség van, amely inkább érzelmeket, mint gondolatokat ébreszt [...]. Ez a tudás testies, érzékszerveken alapuló megértés, gyors, közvetlen felfogása, befogadása valaminek, s egyébként vannak spirituális-vallásos vonatkozásai is” (Kastleman 2019, 341–342). A jamesi kategóriákat Stein a drámaírói, illetve drámai szövegekben megélhető tapasztalatokhoz is kapcsolja (nevezetesen ahhoz, amit ő tájkép-darabnak nevez), illetve a női, bensővé váló megismeréshez is társítja.¹ A Faustus-darabban Stein mindezt tematizálja is: míg a férfi főszereplő folytonos tudósi ismerethajszolásával kész aláásni ezt a fajta tudást, a női főszereplő (a négynevű „Marguerite Ida és Helena Annabel”, aki a „négy vallást” is képviseli) lesz az, aki egy tájképben állva, azt szemlélve és megértve képes lesz erre a fajta mélyebb tudásra, míg csak egy kígyó (utalás az a tudás megszerzése miatt az Édenből való kiűzetést előidéző bibliai kígyóra) meg nem marja – Faust pedig nem segít rajta. A cselekmény tehát azt az episztomológiai elmozdulást mutatná be, amely onnan indul, amikor Faust „knowledge-about” típusú tudásra való törekvése elnyomja, megszünteti ezt a tájkép-színjátékot és a hozzá kapcsolódó megértést. Viszont mégsem győzedelmeskedik, mert a villanyfényben felszikkázó világban nem ő, hanem Marguerite-Ida és Helena-Annabelle érvényesül igazán, akinek hangján mégiscsak megszólal a kórus, ő lesz a valódi sztár az elektromos rivaldafényben – mint egy musicalben vagy egy modern operában (ne feledjük, Gertrude Stein eredetileg operának írta meg a darabot).

Stein Faustusa ugyanakkor az identitásra kérdez rá valójában, a „ki vagyok?” kérdése számára a leghangsúlyosabb, aminek egy fontos szegmense – éppen ezáltal, a Faustus-figura nőibe oltásán keresztül – a nemi identitás s annak bizonytalan volta (tudjuk, Stein életében ez amúgy is kardinális kérdés volt), bár ezt kiegészíti a női főszereplő oldaláról a személyiséghasadás és/vagy a többes

¹ 1934-es *Plays* című előadásában Stein valamely színjáték felvázolását egy tájkép szemléléséhez hasonlítja, így lehet képes a drámaíró fejben a dráma elemeit vizuálisan összeszedni, és egy adott színhelyhez, időhöz rendelni.

identitás is. De nem csupán onnan látszik ez világosan: a *the man from over the seas* ugyancsak értelmezhető Faust alteregójaként, s erre éppen Marguerite-Ida és Helena-Annabelle figyelmezteti őt: „No one is one when there are two, look behind you look behind you you are not one you are two” (Senki nem egy mikor kettő van, nézz hátra nézz hátra nem egy vagy kettő vagy. – Saját fordításom. F. Gy.).

Ennek a multiplikáló szemléletnek egy sajátos szerkezeti folyománya lehet a darabot – párbeszédeit, cselekményét – működtető végtelen repetitívitás is, amely egyfelől csak szépen lassan, ismétléseken és döccenőkön keresztül viszi előre a cselekményt, másfelől – mint ahogy Stein számos más darabjában – eredménye az a fajta apró darabokra töredezettség, ami rokonná teszi a szöveget ahhoz a kollázs- vagy montázs szerkezethez is, amelyet Hannah Höch és mások működésével társíthatunk – különösen, hogy Höch maga is „elnöiesítette” tematikailag a kollázsformát, illetve Steinhez hasonlóan ő is előszeretettel szubvertálta benne a nemi szerepeket.

A *Village Voice* kritikusa így jellemezte e drámát, s általában véve is, Stein színházművészetét (egy Wilson – Gertrude Stein-összevetésben, amikor a rendező színre vitte a darabot):²

tűnődő, látomásos színház [...], amelyben képzetek és feltételek – nem pedig emberek – játsszák az aktív szerepet; egy olyan színház [...], amelyekben a szavak az eseményekhez hasonlóan ismétlődnek, sokszorozódnak és egymásba hatolnak, ahelyett hogy követnék egymást, egy olyan spirituális bankett [...], amelyen a történeteket inkább fölledézik, mint elmondják, és a drámákat inkább fölvezetik, mint eljátsszák (idézi Kovács 1994).

Else Lasker-Schüler: Ich und Ich / Én és én (1939 és 1945 között)

Else Lasker-Schüler második férje Herwarth Walden volt, a *Der Sturm* fő teoretikusa, akitől maga az expresszionizmus elnevezés is származik – házasságuk idején a költőnő is igen gyakran szerepelt a lapban. Irodalmi munkásságát

² A Hebbel Theater’s produkciója csak egy volt Robert Wilson Faust-rendezései közül, összesen négyet hozott létre pályafutása során: 1. 1989-ben Giacomo Manzoni *Doctor Faustus* című, Thomas Mann regényéből írt operáját vitte színre a milánói Scalában; 2. 2008-ban Gounod operája a Varsói Nemzeti Operaházban; 3. 2015-ben az eredeti Goethe-darabot (Faust I–II.) a Berliner Ensemble-ben. Lásd Robert Wilson honlapja: hozzáférés: 2022. máj. 10., <https://robertwilson.com/doctor-faustus-lights-the-lights>

– amelybe belefért elbeszélés, regény, dráma, esszé, monológ – talán ugyancsak az expresszionista jelzővel illelhetjük, igaz, ő egy nagyon egyedi, jellemző változatát hozta ennek létre (noha Németországban már azzal kapcsolatban is eltérő megítélések születtek, hogy az expresszionizmus előfutára volt-e, expresszionista költő, avagy csupán expresszionista vonások fedezhetők fel a szövegeiben). Első kötetében, a *Styxben* a szecessziós stilizált szóösszetételeket izzítja át a szenvedély intenzitását hordozó expresszivitással, s *A hetedik nap* című későbbi kötet rövid strófákból álló, rímes, erősen zenei hangzású költeményeit is expresszív telítettség jellemzi (Hajnal 1972, 190). Mindenesetre Hajnal Gábor, verseinek egyik magyar fordítója Gottfried Benn méltatását és jellemzését idézi, amely erre az általa képviselt sajátos irányra utal, vagyis hogy miként oltatta be a zsidó vallási-kulturális – tematikus és motivikus – tradícióval, örökséggel a német expresszionista és általában az irodalmi nyelvet: „A legnagyobb költő volt, akit Németország valaha is magáénak mondhatott. Költői világa sokszorosan zsidó volt, képzelete keleti, de nyelve német a javából, buja, pompázó, hajlékony, német, érett és édes nyelv, amelynek minden fordulata az alkotóerő legmélyéről fakadt”³ (Hajnal 1972, 185–186). Friedrich Minckwitz hasonló következtetésre jut Lasker-Schüler költői jelentőségével és a német nyelvre tett hatásával kapcsolatban: „ez a gyakorta szidalmazott költő talán még fokozottabban járult hozzá a német nyelv megtermékenyítéséhez és megújításához, mint jóval ismertebb kortársai: Stefan George és Rainer Maria Rilke” (Hajnal 1972, 184).

Else Lasker-Schüler 1980-ig kiadatlan Faust-adaptációja, az *Ich und Ich* palesztinai száműzetése alatt (1939–1945) született, s erősen reflektál az ekkor zajló II. világháborús történelmi eseményekre és az ezekkel kapcsolatosan felvetődő sorskérdésekre, egzisztenciális dilemmákra: honnan nyeri eredetét a gonosz, s van-e remény az eltűnésére? Mindezt nem függetlenül a szerző zsidó származásából következő emigrációs hányattatásaitól s a felvetődő identitáskérdésektől sem: miként lehet németországi zsidó íróként viszonyulni a német nemzeti irodalmi és kulturális tradícióhoz, illetve szert tenni egy nem eleve frusztrációra ítéltetett, mégis nyilvánvalóan komplex identitásra.

A darab szerkezetében és motívumaiban Lasker-Schüler a Goethe-féle változatot követi, olyannyira, hogy benne kimondják: voltaképpen egy Goetheparódiát látunk. S valóban, az expresszív nyelvezetű, vibrálóan sokszereplős és dramaturgiai szempontból több szinten, több idősíkon és számos kulturális hagyományból építkező, a mintát ezáltal némiképp szubvertáló verziót értel-

³ Gottfried Benn, idézi Hajnal 1972, 185–186.

mezhetjük akár paródiaként is, amely emellett avantgárd színdarabként s afféle metaszínházként a politikai színház, az abszurd drámák, a brechti technika és a misztériumjátékok elemeit egyaránt ötvözi. Mindamellett a klasszikus német költőtől más idézetek is rendre előkerülnek a szövegben, de találunk benne Schiller- és Heine-intertextusokat is, allúziókat a germán mitológiára, továbbá német népdalrészletet. Nem véletlenül, hiszen a darab egyik fontos tétje a német irodalmi és kulturális tradíciókhoz való viszony tisztázása egy olyan időszakban, amikor a náci kultúrpropagandában való abuzív felhasználás megkérdőjelezte e művek értékeit, és bizonytalanná tette értelmezési lehetőségeik kereteit és határait (akár megerősítést kaptak a német fasiszta ideológiában, akár éppen pusztulásra ítélték őket) – s ez vonatkozik az emberiség alapvető értékeit lefektető Bibliára is, amelyet ugyancsak a tűzre vetettek a Fausttal együtt, mondják a darabban. Ugyanis a dráma nagy részében az 1940-es évek közepén vagyunk, a II. világháború idején, amikor Mephisto és Faust Jeruzsálemben, a Dávid torony mellett található Pokolban új életre kel (de velük egy helyszínen mozog még Salamon és Dávid király, Baál megéledő szobra is, vagy például a Faust első részéből ismerős Marthe Schwerdtlein). Mephisto és Faust végig Isten és a Sátán felelősségét boncolgatják e történelmi kataklizma idején – miután az előbbi tagadja, hogy köze lenne a fasiszmus pusztításához, marad számukra a kérdés, a rosszat Isten teremtette vajon, vagy az ő eltűnése, jelen-nem-léte-e a kiváltó ok. S bár Mephisto látszólag hajlik a kollaborációra (paktumuk szerint olajat adna a pokolból Párizs elnyeréséért), a végén Hitlert is odavonzva belefojtja az egész náci vezérkart az izzó lávába.

Else Lasker-Schüler annyiban feminizálja a darabot, hogy – akárcsak Goethe a *Faust* első részében – egy drámaszerzőt is színpadra léptet, ő azonban egy nőt, saját magát, pontosabban egy Else Lasker-Schüler nevű szereplőt. Ráadásul „költőként”, „a vizionárius tragédia szerzőjeként” emlegeti, azaz olyan tulajdonságokat utal ki a számára, amelyek előfeltételezik a női művészi teremtőerőt, kreativitást – ezeket a 18–19. században erősen vitatták. Nála nem csupán az előjátékban szerepel e drámaíró, mint Goethénél, hanem több helyütt a drámában, ekképpen sokkal hangsúlyosabb szerepet is kap, s mint látni fogjuk, a darab végére azonosítható is lesz két főhősével, magában egyesítheti őket.

Else Lasker-Schüler Faust-darabjában egy Max Reinhardt nevű rendezőfigurával is találkozhatunk, aki a goethei színházigazgató pendant-ja, de itt végig ő diktálja az események menetét, ő dirigálja a szerepeket játszó színészeket. A megkettőzött, önmagára reflektáló színház témájának, amely tehát már a klasszikus mintában is megjelent, e darabban más jelentősége is van, a már a címben is megfogalmazott *Ich und Ich*-kérdéskörét is kiszélesíti. Ugyanis e

drámának a személyiség egységének felbomlása, hasadása az egyik legfontosabb témája – ebben tehát rokonnak mutatkozik Gertrude Stein darabjával, még ha a német szerzőnő más jelentéseket és hangsúlyokat is társít a jelenséghez, s eltérő dramaturgiát is alkalmaz. Már a színházszerűség tudatosításával, a „színház a színházban” gesztusával is szükségszerűen megkettőződnek a szereplők, hiszen a drámában is egyszerre egy szereppel és egy (bármikor másra cserélhető) színésszel is azonosak – a cselekmény egy pontján Max Reinhardt le is akarja váltani a Mephistót játszó (természetesen fiktív) színészt. Emellett, mivel a szereplő-szerzőnő Else-Lasker Schüller saját életproblémájának is vallja a mű egyik alappilléreül szolgáló, a Faust-Mephisto párosba is elhelyezett kettősséget, magában is hordozza e két alakot. Maga a kétfelé hasítottság ugyanis többféle (explicit) magyarázatot nyer a műben. Egyrészt a szereplő Else Lasker-Schüller mondja önmagáról, hogy lelke kétfelé szakadt a testében, s ezt az elmagányosodott, sebzett két részt csak a színpadon képes egyesíteni. Másrészt, Faust és Mephisto ugyancsak mint egyetlen lélekegész két megvalósulása léteznek: az utóbbi a részeg – azaz az önmagában a tudatosságot, vagy legalábbis a szuperegót kikapcsoló – Faustban megismerni véli saját gyermekkori, ártatlan önmagát. (Ha a lacani elméletet hívjuk elő magyarázatunkhoz, azt mondhatjuk, a preszimbolikus életkor, tudatállapot és nyelviség fázisához tartozó én-előtti – és nemfüggetlen – énjét ismeri fel Mephisto Faustban, bár ehhez még hozzáteszi: viszont – nyilván: józanon – Faust nem tudott választani örökkévalóság és a polgári morál között, s végül a kettő közötti sávban helyezte el magát.) A két szereplő azonosságát Max Reinhardt is felismeri, amikor a színészeknek való magyarázatként, utasításként mondja ki: „De most, mielőtt folytatnánk a próbát, feltételezem, hogy önöknek világos, hölgyeim és uraim: Mefisztó és Faust egy ikerpár! Lényegében ők egyetlen személy, mindig is azok voltak.” Mephistót – aki nem egyértelműen a gonosz helytartója, hiszen a náci bűnösöket a pokolba csábítja, s Baál segítségével a fortyogó lávába küldi – e tett saját újjászületéséhez s ezáltal az „én és én” megvilágosodásához és megtisztulásához juttatja el. Ezáltal Fausttal együtt, a földi életet elhagyva, a mennyben végre egyesülhetnek egy testben, s a szereplő Else Lasker-Schüller is megkönnyebbülten, boldogan távozik: feltehetőleg mert – a gonosz elpusztítása és a német irodalmi múltnak a humanizmussal összeegyeztethető győzelme nyomán – Faust és Mephisto egyesítő magába vételével ő is lelki békére talál. A lezárás fordulata azt is sejtetni véli, hogy az epilógusban a költő személyisége megidézi az isteni autoritást, amely az apokalipszis pillanatában nyilatkozik meg (Rumold 1992, XVII).

Ez végül is a költő saját belső zűrzavarának metaforája, amikor megpróbálja megérteni és feldolgozni a leírhatatlant. Azáltal, hogy szembesül az életét befolyásoló történelmi eseményekkel és az őt formáló különböző kulturális közösségekkel, a darab előadja és elemzi identitásának különböző társadalmi összetevőit. Az identitás megkonstruálásának és dekonstruálásának többféle módja – a hagyományos ábrázolás helyett – a darabot nyitott perspektívájú példázattá teszi, amelyben a főszereplők nem választhatók el egyértelműen a mellékszereplőktől vagy a szerző személyiségének színre vitelétől (Rumold 1992, XVII).

Bár korántsem kizárt, hogy a széles világirodalomban találni még nőszerzős *Faust*-feldolgozást, s amennyiben létezik ilyen, ugyancsak valószínűsíthető, hogy azt valamikor a 20. vagy 21. században hozták létre, mégis meglepő ez a párhuzamosság e két, amúgy esztétikai szempontból is rendkívül figyelemfelkeltő darab között, amelyek ráadásul legfeljebb pár év időeltolódással születtek, s bár különböző módokon, de az avantgárd drámapoétikát és színházi felfogást érvényesítik.

Irodalom

- Berman, Marshall. 1988. *All that Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin.
- Cardullo, Bert – Knopff, Robert vál. és szerk. 2001. American Dada and Surrealism. In *Theater of the Avant-Garde 1890–1950: A Critical Anthology*. 421–424. New Haven – London: Yale University Press.
- Hajnal Gábor. 1972. Utószó. In Else Lasker-Schüler. *Villogó kavicsok: Válogatott versek*. Ford. Dávidházi Péter et al., vál. Hajnal Gábor. 185–193. Budapest: Európa.
- Kastleman, Rebecca. 2019. An Acquaintance with Religion: Pluralizing Knowledge in Gertrude Stein’s *Doctor Faustus Lights the Lights*. *Modern Drama* 62 (3): 338–360.
- Kováts Albert. 1994. Dr. Faustus villanyt gyűjt. A berlini Hebbel-Theater vendégjátéka. *Beszélő* 6 (12): 13. <http://beszelo.c3.hu/print/8779> (2022. máj. 10.)
- Rumold, Inca Molina. 1992. Editor’s Introduction. In Else Lasker-Schüler. *Three Plays*. Vál. Inca Molina Rumold. Ford. Jane Curtis. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Tüskés Gábor. 2007. *A műelemzés lehetőségei. Lessing: Bölcs Náthán, Goethe Faust 1–2., Fontane: Effi Briest*. Pécs: Pro Pannonia.

FEMINISED HUMANITY DRAMAS

Faust's versions by avant-garde women writers

Assigning feminine characteristics to the features of certain types of art is a risky exercise, as it may suggest feminine essentialism. If these characteristics do exist, they have been shaped by external conditions: we can point to general political-social-emotional reasons and several other specific circumstances (misogyny or only a patriarchal institutional organisation, more limited opportunities for self-representation). Moreover, this relationship is not a simple correspondence – meaning that there are more male and more female avant-garde genres –, often it is precisely male genres that women writers reverse, upturn or even use as masks – speak from a female position and imbue with female voices, or make them so ironic that they become parodies of themselves. In the present study, we examine a surprising pair of texts in which avant-garde women writers experiment with rewriting and subverting one of the most influential mythologies in world literature (and, within this history of tradition, one of the most important classical works): Faust.

Keywords: avant-garde, gender studies, Faustus, drama, humanity poem

DRAMA ČOVEČANSTVA U FEMINIZIRANOJ IZVEDBI

Faustovske drame avangardnih spisateljica

Pripisivanje ženskih svojstava pojedinim tipovima dela predstavlja rizičan zadatak, jer to prvenstveno može da ukaže na esencijalizam u vezi sa ženstvenošću. Ukoliko i postoje takva dela, njih su formirali spoljni uslovi. U vezi sa tim, možemo ukazati na neke opšte političko-društveno-pristupne razloge (na mizoginiju, ili samo na izraženu patrijarhalnu institucionalnu organizaciju, na ograničene mogućnosti samorepresentacije). Povrh toga, ovaj odnos ne predstavlja jednostavnu identifikaciju – po kojoj bi trebalo da postoje više muški i više ženski avangardni žanrovi. Često se dešava, naime, da baš žanr koji se smatra više muškim, problematizuju ženski autori ili ga koriste kao paravan – predstavljajući sve iz ženske perspektive, dajući svemu ženski ton ili čineći u tolikoj meri ironičnim, da prosto ono prerasta u parodiju. U radu se analiziraju dva vrlo specifična i neobična teksta, u kojima avangardne spisateljice eksperimentišu sa jednim od najvećih mitologija svetske književnosti (jednim od najznačajnijih klasičnih dela u okviru tradicionalne istorije), izvrćući je i sagledavajući iz svoje specifične perspektive. Radi se o Faustu.

Ključne reči: avangarda, ženske studije, Faust, drama

ETO: 821.511.141-31MÁRAI S.
305
316.647.8
DOI: 10.19090/hk.2022.2.35-50

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

CSEHY Zoltán

Comenius Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Pozsony, Szlovákia
zoltan.csehy@uniba.sk

A „BIZÁNCI JELLEGŰ EMBER”

*Másság, nemi ambivalenciák és nem standard férfiasságmodellek
Márai Sándor A Garrenek műve című regényciklusában¹*

The “byzantine man”

*Otherness, gender ambivalences, and non-standard models of masculinity
in Sándor Márai's novel cycle (A Garrenek műve) The Garrens' Work*

„Čovek vizantijskog karaktera“

*Različitosť, polna ambivalencia i nestandardni modeli muževnosti
u ciklusu romana Šandora Marajja pod naslovom
A Garrenek műve [Delo Garenovih]*

A dolgozat Márai regényfolyamának (*A Garrenek műve*) másság- és idegenségkonstrukcióival, illetve nemiségábrázolásával foglalkozik. A férfiasság és a nőiesség sztereotípiáit és azok regénybeli változásait tárja fel, illetve a másság alakváltozatait mutatja be. A másságkonstrukciók egyike a nagyvárosi „bizánci” ember, aki „már nem egészen férfi, de nem is egészen nő”. Az előadás a másság- és ellenségképzés mechanizmusaira is odafigyel, a retorikai és hatalmi manipulációra, melynek egyformán része a szubverzió, az undorkelés vagy a Márai által „nemi zűrzavarnak” nevezett társadalmi jelenség. Márai egyes hősei gondosan felöltöztetett próbababáknak hatnak, akik épp másságukkal demonstrálják a civi-

¹ A tanulmány a VEGA 1/0106/21-es számú, *Kultúrna pamät', problematika prekladu a plurilingvizmus v kontexte maďarskej literárnej vedy a lingvistiky / Cultural memory, problems of translation and plurilingualism in the context of Hungarian literature and linguistics* című projekt keretein belül készült.

lizáció „betegségeit”. A „kispolgári megszállottak” idejében Márai regényhőse szerint a német nép beteg „sexusa” betegíti meg a németiség világtudatát is. Az egyik szereplő szerint pl. a nőies Vezér, azaz Hitler „egy szlovák szakácsnő és a werwolf vegyülete”: a fasizmus szörnyetege ebben a groteszk poénban mint androgün és állatias torzszülött démonizálódik. Másrészt a Márai által konstruált „művész”-identitás radikális „mássága” eredendően pozitív másságként demonstrálódik.

Kulcsszavak: Márai, idegenség, másság, nemi sztereotípiák, fajelmélet és retorika

Az alábbi írás Márai Sándor regényfolyamának másság- és idegenségkonstrukcióival, illetve nemiségábrázolásával foglalkozik. A férfiaság és a nőiesség sztereotípiáit, valamint azok regénybeli elváltozásait tárja fel, illetve a másság alakváltozatait mutatja be. Köztudott, hogy a regényfolyam nyitánya az egyik legsikerültebb Márai-mű, az első kiadásban *A zendülők* (Márai 1930) címmel publikált regény átdolgozott változata lett, immár *Zendülők* címmel. Ezt a művet egy korábbi írásomban hasonló szempontból már elemeztem (Csehy 2020, 200–221), ezért itt csak érintőlegesen utalok rá.

A garrenség művészete

A *Féltékenyek* Nagy Sz. Péter szerint a „polgárfeletti polgár”, illetve a „Rend mítoszának” megkonstruálása miatt egyedi, ami az antirealista miszticizmus és az általánosítás eszközeivel történik, ahogy ezt már Szerb Antal is észlelte, bár ő a naturalizmussal szemben határozta meg Márai esztétikai pozícióját (Nagy Sz. 1981, 74). Az „überbürger” mint karakter már a kritikai reflexió korai alakzataiban is jelen van (Gönczy 1942, 222–223). Kovács Endre a regény „tisza szimbolizmusáról” beszél, melynek szereplői, főként a Garrenek „ködlovagok, fantomok és kimérák” (Kovács 1943, 203). A regény szerepegyüttesét és karaktereit az öreg Garren halála teszi tablóyszerűen látványossá: az emlékhalmok és életromok tereit nem csak tipikusan a Márai felfogása szerint polgárinak tartható modellek töltik be, akadnak szinte ál-krúdys giccsidentitások vagy gondosan felöltöztetett próbababák is. Ha nem is ennyire radikálisan, ez a gondosan megrendezett teatralitás a kritikai recepcióban is jelen volt, Horváth Csaba pl. így fogalmazott: „A regény a realitás és a fantasztikum határán mozog; képzeleten inneni, valóságon túli alakjai, a Művész, a Kereskedő, a Szerető és a családtagok ismerős panoptikumot népesítenek be. A regény maga is panoptikumszerű” (Horváth 1996, 544). A recepció érdekessége, hogy a művet a korabeli kritika Babits *Halálfai* című művéhez mérte. Rónay László azt látszik sugallni, hogy ezt a panoptikumszerűséget a fel-, sőt túlfokozott líraiság gerjeszti (Rónay 1988, 722).

A közös nevező a panoptikumfigurák között, mely ezt a radikális eklektikát egybetartja, nem más, mint maga a „garrenség”, ez a foghatatlan „minőség”. A „művész” gyűjtőfogalomként telepedik rá az itt kibomló létezésesztétikákra. A művész a szerepáthágások mestere, a társadalmon kívülről alkotja a társadalom valódi krémjét, egy ideális család ideális tagja, akinek művészete a művészlét merő kisugárzásából adódik. Az általános érvényű és homályosan racionalizálható, de irracionálisában biztos ízléssel felismerhető ismérvekkel rendelkező művészség Márai regényében egyszerre bizzar diagnózis és egyfajta felsőbbrendűségi tudat, mely mentségül szolgál a normaszegésre. Az öreg Garren harmadszor egy tizennyolc éves lányt (Lucy) vett feleségül, aki később megszökött egy mozgókép-kereskedővel. A Garrennek presztízsből fenntartott, profitot nem termelő kottanyomdájának kirakatban díszelgő hárfa Lucy permanens jelenlétét és hiányát egyaránt jelzi és feszíti merevvé a zenei metaforahálót. Ez a szerelmi „anomália” a művészség szubverzív benevolenciájával kerül egy szintre, bármilyen komikus hatást is kelt ma ez a groteszk és az anekdotikus narratívák (Gintli 2016, 350) felé inklináló felfogás: „A művésznek sok mindent meg kell bocsátani. Michelangelo férfiakat is szeretett. Villon minden jel szerint pénzt lopott. Az öreg Garrennek is meg kellett bocsátani Lucyt” (Márai 2006a, 136). Homoszexualitás, lopás és túlfűtött időskori szexualitás így lesz egy-egy komponens a groteszk egyenletben, melynek másik oldalán a művészség magától értetődő, akár öntörvényű, sőt narcisztikus liberalizmusa szerepel. A művészlét térfelén kiegyensúlyozó érték az ún. „rangérzék” (Márai 2006a, 233), mely egyszersmind a garrenség alapvető ismérve is. Győrffy Miklós a művészség lényegét abban a performatív aktussorozatban látja, melynek keretei között egy-egy arra méltó szereplő „művészien játssza örökölt jelképes szerepét” (Győrffy 2001, 327).

A művész egyszerre, ahogy Rónay László fogalmazott, a huizingai homo ludens „mint kultúra-alakító” személy (Rónay 1988, 722), egyszerre a Márai naplóiban többé-kevésbé definiált dandy, akinek szubverzív mássága az individualista szöveg- és világteremtés legitim formája (a naplóban ezt Wilde képviseli), és különös módon közösségi tényező is, mint hosszú távra bebiztosított emblemikus képviseleti funkció (ezt a regényfolyamban Goethe képviseli). A dandy számos fölfogása közül ebbe a koncepcióba Ellen Moers megfogalmazása illik a legjobban, aki szerint a dandy olyan személy, „aki az ízlés rituáléján át kizárólag a saját tökéletesítésének szenteli magát” (Felski 2002, 34). Ez egy totális szemiotikai forradalomként is elképzelhető, mely akár a kor felfogása szerint nőies jellegű narcisztikus szövegüniverzumot generál, s így nemcsak a magatartás, hanem a szövegvilág is közel kerülhet a nőies férfi defamiliarizáló,

azaz az ún. természetes nemiséget feloldó perspektívájának köszönhetően a paródiához. Ezért kel majd ki Márai a naplóiban pl. Proust (Gide és más francia meleg írók) írásmódja ellen, amit egyszerűen nőies „picsogásnak” tart (pl. Márai 2009, 31).

Eléggé férfi, eléggé nő (Garren Péter alakja)

Garren Péter, a kereskedő távol él, két szerető között hánykódva (a könnyűvérű, szinte „szent” kurtizán, Karola, azaz La és Edit bárónő között), egy Emmánuel nevű bálvány szolgálatában. Emmánuel „kitartott fiatal nőket, öreg írókat és jótékony szerzetesrendeket, megvásárolt feltalálókat”, „agyvelőket vásárolt meg, különös képességeket”, de örök műkedvelő maradt, és sosem lesz képes a művész rangjára emelkedni. Mindenki Emmánuel (Rónay Mária jellemzésével élve: a „nagy fezőr”) rabszolgája (Rónay 1937, 167), érte élnek és halnak, Emmánuel maga lesz a fátum. A nyugati, ún. fausti ember agytökéje a keleti kéjencek erőteljes testiség-képzeteivel analóg módon jelenik meg a regényben: „Mintha valamilyen háremet tartana Emmánuel, ahol az odaliskokat és kéjfiúkat vegyészek és könyvelők helyettesítették, s e láthatatlan hárem, melynek Emmánuel volt a pasája és parancsolója, a kegyencek és az örök is rabságban éltek” (Márai 2006a, 72). Péter „hütlenségnek” érzi a csupa különből színekdochikusan összerakott, önálló világnyi „hárem” elhagyását. Emmánuel ugyanakkor maga a sugárzó érzékiség is, mely még a nemi viszonyokat is diszkrétan rajzolja át és a nemi sztereotípiákat is képes kisiklatni, igaz, csak a Márai-féle művészpáradigma játékszabályai szerint. Nemi ambivalenciák bukkannak fel pl. Garren Péter és Edit bárónő viszonyában: „Nem is úgy szerettem, mint egy nő egy férfit. Valahogy úgy szerettem, mint egy nő egy másik nőt. Vagy úgy, mint egy nőies férfi valakit, egy férfias nőt. Rettenetes zavar ez. És azt mondják: Péter vagy Edit. S azt hiszik, mindent megmondtak. Mindig én csókoltam meg először. Aztán visszaadta a csókot, s akkor én voltam a nő, ő a férfi” (Márai 2006a, 105). Később ez diszfunkcionális ütközéshez vezet, a szecessziósan „szent”, hiperérzékeny kurtizán (La, azaz Karola), a nőiség maximuma és a megingatott vagy kevert nemiségű Edit kontrasztja szentenciózusan ugrasztja ki a Péter–Edit-kapcsolat végső diagnosztikáját: „Nem voltál számomra eléggé férfi, vagy én nem voltam neked eléggé nő... nem tudom” (Márai 2006a, 109). A nőiség és férfiasság aránytana lenne tehát a kapcsolati dinamika harmonizálhatóságának feltétele: a nemi minőségek eloszlása azonban nem a biológiai nem magától értetődő állapotának függvénye. A nőben rejlő férfias és a férfiban munkáló nőies jegyek aránytana ennél fonto-

sabb. A bárónőnek, lévén maga is író, már pusztán ebből a pozícióból adódóan férfiasnak kell lennie, ugyanakkor műkedvelő író, aki a művészség absztrakt érzete helyett a dilettáns írás materialitásával szennyezi be a maga létét, s ezáltal mintegy el is veszti tiszta nőiségét. „A bárónő storyban gondolkozott, kerek kis történetekben érzett”, írja Márai az írásaktusban feloldódó realitásérzékről. Nem mehetünk el amellett a folyamat mellett sem, melyre többek közt Rita Felski hívta fel a figyelmet, miszerint a kora romantika óta „jól kimutatható, hogy a férfi művészt bizonyos értelemben feminin alakként képzelik el”, vagyis az ún. transzgresszív maszkulinitás fokozatosan a művész-sztereotípiá részévé válik, miközben az ún. „kulturális degeneráció” nagyrészt áltudományos medikalizáló vagy eugenetikai „érvekkel” aládúcolt teóriái folyamatosan a maszkulinitás ernyedésével ijesztgetnek (Felski 2002, 32–34).

Edgár kivez

A regény a mozgó nemiség tekintetében egy másik érdekes karaktere a habléány szépségű Edgár. „Igényérzete természetes volt és ellenállhatatlan”, semmi használat nem vett fel, „el kellett tartani” (Márai 2006a, 241). Edgár előtörténetében van néhány ambivalens elem, melynek leírása a korabeli homoerotikus barátságdiskurzusokra emlékeztető módon történik: „Tizenhat éves korában megszökött hazulról, egy hórihorgas és regényes pillantású osztrák báróval, az új barátot a vívőiskolában ismerte meg, s később motorkerékpáron elcsavarogtak az Alpésekbe. Két hónap múlva érkezett haza, vadonatúj ruhában, csuklóján arany karpereccel, nyugodtan és fölényesen” (Márai 2006a, 243). Az apa szemrehányására annyit válaszolt: „Evezünk!” Ebbe az „evezésbe” nyilvánvalóan Márai komikusan belesűríti a klasszikus sorsmetaforát is, mely az élet tengerén hánykódó sajkként definiálja a sorsot. De a szó az antik epigrammaköltészetből jól ismert (lásd pl. Meleagrosz epigrammáit) erotikus konnotációkat is magába rejt. Később Edgár váratlanul megkéri Judit kezét, de egy nyarat ezután is hármásban töltöttek a jótékony báróval. Judit jól beilleszkedett a Garren-univerzum rangtudatos művészpáradigmájába: „kissé már a kenyeret is úgy törte, mint egy kezdő Garren” (Márai 2006a, 245).

Idegenség, kollektív másság

Az *idegenekben* lezajló metaforikus „földrengés” során a Garrennek városa „elmozdult” a helyéről. Az idegenek megjelenésekor Garren Gábor bizarr bált szervez, s mintegy ezzel „harcol” az idegenek ellen. A bál a felsőbbrendűség karneválja és haláltánca lesz (a védekezés formájának bizarr megnyilvánulása).

Az ellenállás során a város saját belső formáiban talált menedéket, ugyanis ez a pszichológiai formalizmus lesz a lelki higiénia alapja, mivel Garren Gábor „úgy beszélt az idegenekről, mint a nemi betegségek egy válfajáról” (Márai 2006b, 51). „Az alezredes sok mássalhangzóval káromkodott” – az a szakasz nyilvánvalóan Kassa cseh megszállóit idézheti fel az olvasóban (Márai 2006b, 36), bár a topográfia tudatosan elidegenítő, és kerüli a pontos betájolhatóságot. Az idegenek fertőznek, az érzékiség csapdáit kiaknázva nemi betegségeként terjednek, ugyanakkor még mindig nagyrészt animálisak, hiszen „olcsó, szelídített vadállatszaguk” van (Márai 2006b, 79). Az öslakosok ellenpontjai, akik ártatlannak ható, dekadens túlélési stratégiákban gondolkodnak: pl. bizottságot hoznak létre, melynek ülésin látszólag a csatornázásról beszélnek, valójában az idegeneket érintő, kontúrtales „titokról” tanácskoznak. Ezt a titkot fokozza a végletekig Márai, amikor Garren Péter és Garren Tamás felkeresik a *Zendülőkből* jól ismert Ábelt, aki nem író, hanem egyenesen varázsló lett. Varázslatot kínál ellenszerűl, mert „a varázslat elrejtette a hazát” (Márai 2006b, 120), és az idegenek ellen csak varázslattal lehet harcolni, „megőrzi az ellenállást a világban” (Márai 2006b, 123). Az apa, Garren Péter betegsége a város testével kerül metaforikus viszonyba: „az apa, a város legnemesebb szerve, olyasmi, mint az emberi testben a bolygóideg” (Márai 2006b, 87). A nemi betegségeként terjedő idegenség feldúlja a város beteg testét. A gyógyítási mechanizmusok keresése és a totális metaforikus medikalizáció a teljes regényre kiterjedő hálózattá nővi ki magát. Két további példa: Péter levelet kap Karnakból a bárónőtől. Két szeretője, Edit bárónő és a „bajor parasztleány”, azaz Karola úgy beszéltek róla, mint két orvostanhallgató, akik ugyanazt a hullát boncolták (Márai 2006b, 93). Karoláról kiderül az is, hogy a nyílt téren „elégett”, mint „régén az áldozati bárány s később a boszorkányok” (Márai 2006b, 103), azaz rituális értelemben kiégetett fekélyként viselkedett.

A másik példa a medikalizáló diskurzus meghatározó szerepére Lacta doktor meglepően szélsőséges, talán szinekdochikus jellemvonásokra bomló bizarr jellemzése lehetne: „Csak úgy volt orvos, ahogy egy apáca, aki bejön a szobába, nem lehet más, mint apáca, s egy homoszexuális akkor is homoszexuális, ha történetesen állatszélidítőnek öltözik fel, s egy zenész akkor is zenész, ha éppen nem fújja a kürtöt” (Márai 2006b, 142). Az idegenek által terjesztett kór baljós jelek sorozatát indítja el: a dómról lezuhan egy majomszerű gnóm 13. századi szobra, mely hatszáz éve fenn guggolt egyetlen altesttel. Néhány pala is lesodródik: egy suhanc megdobja az idegen rendőrtisztet, a tömeget felosztatják, az apa is megsérül, s kimondja a rituális helyzetekben sokszor megismétlődő kulcsszót: „kezdődik”. Az elkezdődő megbetegedés egyik érdekes

jele a nemek közti határok elmosódásának berobbanása Márai jellemzéseibe: a koldusok „már nem is férfiak és nem is nők, fajták fölött” álló lények (Márai 2006b, 152). Ugyanilyenek lesznek a haldokló betegek: az apa esetében „mint-ha a betegség lefejtette volna lényéről a jellegzetesen férfias jellemvonásokat”, illetve „mintha elvesztette volna a halál küszöbén nemi jellegét” (Márai 2006b, 179). A halál küszöbén visszatérünk a teremtő androgunitásba, mely a művészlét egyik jellemvonása. Az apa a betegségben olyan lett, akár egy művész, „az ösnemző, aki egyszerre volt apa és anya” (Márai 2006b, 179). Míg a koldusok ún. fajtafölöttisége visszataszító, az apa nemfölöttisége egy túlmitizált, magasztosan ezoterikus kozmológia testképzettségének alapjait képezhetné meg. A nemijelleg-áthágás megítélése Máraínál osztálykötöttségű. A koldusok esetében az önfelszámolás, az emberi létből való kivetkőzés, az animalizálódás undort keltő formája, a polgári világban a művészlét misztikumához tartozó pozitív attribútum. Míg a koldus veszít a nemi identitásából, az apa újabb identitáskomponenssel gyarapodik.

Lucy, az imádott, nőül vett tinédzser jellemzése ehhez képest meglehetősen dehonesztáló: Márai „nemi zsebtolvajnak” nevezi (Márai 2006b, 183). A regény egyik csúcspontja az atyai tekintet kameraszzerű körbehordozása. A haldokló apa végignézi művét, a családot: Anna és Tamás „kissé vázaltszerűek” maradtak. Az apa melletti létezés Tamás szavával élve „camping” jelleget öltött („már nem volt lakás, hanem vihar- és szélfúttá sátor a kalandban” – Márai 2006b, 207), a rokonok olyanok, mint egy „rablóbanda”, mint a „gyilkosok”, akik elfogadták és várják a halált, mert már „unták a betegséget”. Az atyai tekintet a garrenség komponensének átörökítődesét vizslatja.

Kalb, az uzsorás árverésen megveszi az üzlet kirakatában álló hárfát és a házat is. A házat végül lebontják. Az egyediség és a művészlét ideájának pusztulását jelzi a totális fragmentálódás, az egyéniség kontrollálatlan széttöredezése, mely világjelenséggé válik. Emmánuel immár férfiföltönyöket tervez, mely egy új embertípus teremtődését is leképezi: „minden férfi kissé gépész, kissé szerzetes és kissé katona” (Márai 2006b, 101), hangzik a metaforikus töredezettség traumája és az új férfi definíciója. A modern férfi részint uniformizálódik, részint szinekdochikusan áll össze egészé a technika, a világmegváltó hit és az agresszió elementumaiból.

A bizánci ember

A *Sértődöttek* című regényében Márai Garren Péter Párizsban élő író naplójába enged betekintést. A Párizsban élő Péter harminchat éves, amikor meghall-

ja a rádióban a „hangot”, mely tkp. a Vezéré. A hang „egyáltalán nem volt férfias, de nem is volt szelíden nőies, inkább csak olyan volt, mint egy kevert öslény hangja” (Márai 2006c, 22). A nemi ambivalenciákat sugárzó, érzéken autoritatív vezéri hang az idegenség és a deviancia összekapcsolásának klasszikus láncolatába illeszkedik. Péter elmékedéseinek ez a nemi ambivalenciákat a romlással és pusztulással összekapcsoló katasztrófizmusa a „bizánci jellegű ember” karakterrajzában éri el a csúcspontot. A „bizánci jellegű ember” korát éljük, aki „már nem egészen férfi, de nem is egészen nő”, írja a szerző, ugyanakkor másképp, negatív módon androgün, mint a művész (Márai 2006c, 35). Nyilvánvalóan ennek az embertípusnak a reprezentánsa maga a Vezér is. Nem egyedi jelenségről van szó, hiszen ez a típus hemzseg a nagyvárosban (Márai 2006c, 35–37). Ők a középosztály férfainak „elfinomodottabb” része, „mint a kéjfiúk, mozdulataikban, fellépésükben is volt valami fáradtan buja és túléretten mesterkélts. Csuklójukon viselték a karkötőórát, mint a nők a karperecet, s fényezették körmeiket, illatok szállottak utánuk az utcán, mint a kéjnők után” (Márai 2006c, 35). Olyanok, mint a „fényes tollú madarak” (Márai 2006c, 35). Márai ugyanakkor részben a homoszexualitástól is igyekszik megkülönböztetni ezt az embertípust, de össze is mossa vele, vagyis a szexuális másság egy típusát részhalmazzá teszi: „nem voltak minden esetben hivatásos pederaszták, s nagyon gyakran nem is tudtak arról a nemi zűrzavarról, mely lelkükben uralkodott” (Márai 2006c, 35–36). Nem voltak „egészen” férfiak. Míg a Péter–Edit-kapcsolat rendszerében a maskulin–feminin dichotómia egyetlen intim viszonyon belül latolgatta harmónialehetőségeit, itt kollektív jelenségről van szó, mely a dichotómia felszámolása révén univerzalizálódott. Genderfluid létezésről van szó, nem pedig a lelki viszonylatok patikamérlegen kimért nemi sztereotípa-relációjáról. A bizánci emberek külső jelekkel is éltek, nyakukban aranyláncon érmék lógtak, pl. Szűz Mária „vagy a kerületi levélhordó”, aki a „szeretőjük volt” (Márai 2006c, 36). Márai szarkazmusa itt mintha a Susan Sontag-féle camp elméletet előlegezné meg a szélsőségek ennyire hibridizáltan dekoratív összekapcsolásával (Sontag 2018). A bizánci emberek réteget alkotnak: újságírás, média, divat, mozi, zeneipar – ezek a fő terepeik, „csaknem egyenruhát viseltek, mint a katonák” (Márai 2006c, 36–37). Az elpuhultság és a genderfluiditás nem jár kéz a kézben: Márai ezt az embertípust a militáns maskulinitás jegyeivel is felruházza, hacsak a katona metafora nem ironikusan értendő. Közös modor, hanglejtés, gesztusrendszer jellemzi ezt a hadtestet, és szubverzív forradalmiság, mely cinkosságként értelmeződik: „Ez volt a legnagyobb cinkosság, a nemek között lappangó, elhatározatlan nemű férfinak öltözött emberek szövetsége: cinkosabbak voltak, mint a forradalmárok, ravaszak, mint

a jezsuiták, egymás iránt bajtársiasabbak, mint a tengerészek, összetartóbbak, mint a szabadkőművesek, és jobban kiszolgálták egymást, mint a pederaszták” (Márai 2006c, 37). A bizánci ember társadalmat képez a társadalomban, melyet fel akar számolni. „Valóságos tisztí címtárszerű” hálózatuk volt (Márai 2006c, 37). „Két világ, két életforma, két nemi pólus, két magatartás között élt ez a nagyvárosi emberfajta, mindenütt Európában. S természetesen nőkkel is éltek, ha éppen nem voltak elhatározottan és végzetesen homoszexuálisok” – jellemzi a bizánciakat Márai ismét a démonizáló részhalmozatechnikát alkalmazva (Márai 2006c, 37). Konklúzióként a narrátor megállapítja, hogy az öltözködés és műveltség torzult variánsai jöttek létre, ami a szerelem megvetését eredményezte, és a férfiasság eltűnését vagy kiszorulását jelzi bizonyos rétegekből. Ez az Új Bizánc kora, melyben nincs arányérzék. A bizánci ember romlott, fanatikus, féktelen, degenerált. Lukács György a regényről írt elemzésében a bizánci dimenziót „jampecvilágnak” nevezi, mely az írás, a művészet igazi, individuális forradalmával szemben a rendbontás negatív tömegforradalmára készül, holott ez a tömeg a gondolatrendszeren belül közelebbről cizellálatlan masszaként jelenik meg (Lukács 1948, 129).

A hegemon maszkulinitás iskolapéldái mellett Garren Péter másik alaptémája az írói állapot mint életmód és életforma, a bizánci ember valódi, hierarchikusan magasan álló ellenpontja. A sejtető társadalmi változásokkal és a bizánci ember hálózatos felbukkanásával együtt közeledik a műkedvelők forradalma. Péter művészetértelmezése túlmisztifikáló művészetfelfogás: a teremtésaktus komikus heroizálása jellemzi, a sznobság „fojtott illata” a szalonban viszont a bordélyok vazelinszagát és a fertőtlenítő orvosságok szagát idézi. A Vezér nemileg ambivalens hangja szörnyszerű, és a hangban a nőies akarat materializálódik, mely nyersanyagként kezeli a világot, és a férfias szellemet visszatéríti a nőies matériához. Az estélyen, Roger N. szalonjában, felbukkan egy spanyol „bombavető” (Franco öccse) forradalmár is (vö. Fried 2001, 1131–1140), de Garren félrevonul Mirza Rey íróval, és kifejti, hogy az igazi forradalmárok az írók. Mirza Rey elképesztő rassz- és származásalapú (mondjuk ki: végső soron szalonrasszista) pedagógiája szerint a „színeseket” sem szabad lebecsülni, noha ők ösztönlények (Márai 2006c, 79). A fehér faj feladata a nevelés, a tanítás, a saját képére formálás pedagógiájának küldetéstudattá érlelése: „Az ábécénél kell kezdenünk a nevelést, önnek és nekem, minden fehér bőrű írónak” (Márai 2006c, 80). Európának lenni szinte valamiféle mesterséges rögeszme. A faji felsőbbrendűség ideáját a műveltségeszmény látszólagos humanizmusa írja felül.

A kispolgári megszállottak és a rossz anyák ideje

A teremben felbukkan Herr von Eichen (egy fasiszta entellektüel), aki egyremásra Hitler ki nem mondott nevét magasztalja. Rey összeveti a németiséget és a zsidóságot („Az ember mindig azt gyűlöli a másokban, ami önmagában hiba, amit önmagában nem tud elintézni és közömbösíteni” – Márai 2006c, 105). Mirza szerint a két népet összeköti a „diaszporikus faji öntudat”, a kiválasztottság, a „messianizmus öntudata”. A „kispolgári megszállottak” ideje ez, s ennek egyik oka az, hogy a német nép „sexusa” beteg, s ezáltal a világtudata is megbetegedett (Márai 2006c, 110). A medikalizáló diskurzus a regényfolyam e részében is erőteljessé válik: ezúttal jobbra pszichoszexuális diemenziókat kap.

Garren Péter felkeresi a Meudonban élő fasiszta németet, mert transzcendens késztetést érez („most is az angyal szólt hozzám”). Márai több logikai hibával elkülöníti a műveltséget és a mesterséget (Márai 2006c, 127), a „szörnyeteg” újjazdag szülők kiüresedett lelkű gyerekeire tolja át a műveltségeszmény bukásáért való felelősséget. Újabb ellenséges célcsoportot talál a bizánci típusú ember mellé, mégpedig az anyákét és a feministákét. A nők lesznek felelősek a „rossz versekért” és „ézelgős dalokért”, sőt: „a világ szerencsétlenségét felidéző száz ember közül kilencvenkilenc jellemi nyomorúságának oka az anya” (Márai 2006c, 141). A „kéjgyilkos hajlamú németek” szerinte túlzottan is tisztelik az anyákat. A modern nők „nem adnak elég gyöngédséget a férfiaknak”, mint amikor még „feminista vállalkozások nélkül” hatottak a „vérszomjas vadállatra” (Márai 2006c, 142). A női princípium eugenetikus jótétemény-rendszere felszámolódott, mert a feminista emancipációs törekvések paradox módon nemcsak elbizonytalanították a maskulinitást, hanem olykor kihozták belőle az önmaga erejét bizonygató vadállatot. A hálózattá alakuló bizánci emberek tömegagressziója egyszerre bontja le a nemi sémákat és épít ki orgiasztikus terrort, a kispolgári megszállottak és a műkedvelők diktatúráját.

A Vezér neme

Herr von Eichen gyerekei (három lány) egyenruhában énekelve érkeznek haza a rétről, és Siegfried, Papa! köszönéssel, valamint római karlendítéssel üdvözlik a kertészkedő apát, aki „virágszatóriumot” működtet kipusztulófélben lévő virágok számára, ezzel mintegy demonstrálja, hogy a németek nem barbárok. Garren Péter ezt megkönnyebbülésként éli meg, mint az össznépi németiségre vonatkozó „gyöngédségfelesleg” megjelenését (Márai 2006c, 176). Herr von

Eichen egy fotót is mutat Péternek, melyen ő és Hitler látható. A regényben Hitler nevét sosem mondják ki, ám a szónoklat rajzát Márai saját berlini élménye alapján formálta meg (Szegedy-Maszák 1991, 163). Péter puhának, nőiesnek, torznak, bestiálisnak, a cirkuszokban és az ún. freak-show-kon mutogatott monstrumszerű hibridnek látja a színekdochikusan kirakott, esőköpenyes Hitlert: „semmi férfiaság, semmi keménység [...] nőies kifejezés, egy farkasnak és a szakállas asszonynak jellemegyvelege sugárzott az arcból” (Márai 2006c, 167). Nem elég, hogy „nőies” volt, de „ugyanakkor valami buja és alamuszi is volt az arcban, mint a kéjfiúk pillantásában, akik jegyszedők a villamoson, de a pillanatban, mikor letépik a szakaszjegyet, óvatlanul és meglepetésszerűen, sapkájuk ellenzője alatt reámosolyognak az utasra, villámgyorsan kidugják nyelvük hegyét, és megnyalják alsó ajkukat” (Márai 2006c, 167). A homoszexuális csábítás e különös jelenetét alighanem a korabeli legendás berlini meleg élet ihlette, de itt is számolni kell a devianciaként felfogott jelenség monstrumgeneráló erejével. A „húsos és nőies ajkak fölött” lévő bajusz sem javított az arc „férfiatlanságán”, sőt „az arc nőies volt, de nem úgy, ahogy a homoszexuálisok arca nőies. Nem volt ez férfi, nem is volt nő: egyfajta öslény arca volt, a ragadozó élőlények egyik válfaja, valamilyen lappangó szenvedély testet öltött kinyomata” (Márai 2006c, 168). A német felhívja a figyelmet arra is, hogy a nagy Ő, a Vezér „gyönyörűen fest”. Sőt, Péter arra a következtetésre jut, hogy Herr von E. „festi magát”, hiszen a szalonban fiatal férfinak hatott, itt pedig „egy őszülő tornász”, aki „beteg virágokat” és „egészséges gondolatokat” ápol. Herr von Eichen a *Jelvény és jelentés*ben a Vezér sportpalastbeli tömeggyűlésén bukkan fel újra a regényfolyamban mint Dachau vezetője. A *Jelvény és jelentés*ben a Vezér alakja tovább cizellálódik. Garren Tamás, Péter testvére a Vezér bűvöletébe került, magas pozícióban tevékenykedik. „Jelvényt” visel, ami egy Garrenhez „méltatlan”. Berlin maga a bűnös város, a kipreparált Szodoma: „akadtak itt helyiségek, ahol japán gésának öltözött nyugalmazott, középkorú brandenburgi törzsörömesterek kínálnak pederasztia örömeit, hatósági felügyelet mellett, szigorúan szabott árakon” (Márai 2007, 44). Tamás bízik az idegenektől megszállt „szülőváros” megtisztításában, szerinte végeredményben csak „vagonkérdés” az egész. A Vezér fellép a Sportpalastban, Tamás elviszi Pétert a szinte „erotikus” tömegélményre („női testek csak a szexus feszültségében árasztják magukból ezt a nehéz szagot” – Márai 2007, 69). Péter itt is megenged pár eszme-futtatást a feminista mozgalmakról, a szüfrassetek szerinte „szerencsétlen, boldogtalan nőszemélyek” (Márai 2007, 69). Templom és kaszárnya, istentisztelet és tornaünnepély vegyül a fantasztikus erővel leírt

rituális szeánszban. Ez az ösztönök tömegkalandja, mondja a narrátor, csupa műkedvelő van jelen, de a kereszténység ózonja hiányzik a teremből. A Vezér szónoklata az orgazmus előtti pillanatokot idézte, és egy életérzést jelenített meg. A Vezér nemi ambivalenciái tovább fokozódnak: „nők néznek így s a férfiak, akik nem biztosak szenvedélyükben, nemi képességükben” (Márai 2007, 91), „a csizmába szorított lábszár és felsőcomb, az ülep, mindez puha, nőies” (Márai 2007, 93), „mint egy idősebb lovárnő”, valaki szerint a Vezér „egy szlovák szakácsnő és a werwolf vegyüléke” (Márai 2007, 93), ráadásul „szlovákos ejtéssel” mondja azt, hogy „*nemmlich*” (Márai 2007, 107). De a végeredményben olykor a művész is lágy és nőies, mert ő maga az „ösnemző”, a „termékenyítő és a kihordó” (Márai 2007, 95). Az andogünitás a művészhez rendelhető, a genderfluid queer pedig a bizánci emberek műkedvelő hálózatához.

A „megvadult gyerekszoba”

Berlin egy „megvadult gyerekszoba” benyomását kelti. Garren Tamás elintézi, hogy Péter meglátogathassa Bertent, a házi őrizetben tartott író. Berten Seneca és Nero viszonyával példálózik, de szóba jön Freud traumaelmélete (Márai 2007, 149) is, és diagnózisként állapítja meg, hogy a németiség kulcsirója valójában nem is Goethe, hanem May Károly. Amit ez indukál, az nem más, mint kollektív, nemzeti „onánia és pubertás” (Márai 2007, 151). A németiség pszichoszexuális fejlődése a freudi skálán visszamaradottnak tűnik: megrekedt a pubertásra jellemző fázisban. A bizánci ember kora a stiláris ámokfutás idejét hozta el, s ennek kedvez az infantilizmus, amikor az ösztönök kalandjából kibomló nihilben felszámolódik a műveltség.

A színész szeme

Az *Utóhang. Sereghajtók* címen ismert szövegkorpuszban a visszatért város gyógyíthatatlansága kerül előtérbe. Lacta, az orvos itt is diagnosztizál: a meghült város beteg, „sértődés” ellen pedig nincs gyógyszer. Orvos és író veszély esetén csak az alapos megfigyelő pozícióját veheti fel. Itt metaforikus értelemben minden sérült, beteg vagy degenerált testté válik. A város-betegség metaforahálózat rendszerét Kulcsár-Szabó Zoltán dolgozta ki a legpontosabban. A recepciótörténet során felgyülemlett referenciális kódok beiktatása mellett a következő konklúzióra jutott: „A város elidegenedése önmagától tehát szintén egyfajta (autoimmun) betegség, ami azt jelenti, hogy a város mint

test alapvető metaforája ebben a tekintetben is ráépül a városábrázolás kódolt referencialitására” (Kulcsár-Szabó 2010, 518). A városban felbukkan a berlini jelvény helyi változata. Az elhízott, ugyanakkor a modern férfit is jelképező Garren Albert új karaktere bizarr komponensek humoros sorából áll össze: talán még az óvszerét is „megtisztítja és többször is alkalmazza” (Márai 2007, 232), római köszönése inkább paródia, csak közepes festőket vesz, mert azokat biztosabban megveszik, ha el kell adni. Tamás és Péter „döbbenetes” felismerésre jut: Albert nem művész (Márai 2007, 237), hanem – és ezt már mi tesszük hozzá – a bizánci ember egyik típusa. A „kissé elfajzott” Edgár viszont nemcsak hogy művész, hanem ő maga is „művészi alkotás”, olyan, mint „a pajzán, póre angyalok egy reneszánsz kút párkányán” (Márai 2007, 238).

Fontos szerepet kap Ábelnek, az elvetélt, testileg is deformálódott művésznek a naplója, hiszen apropót teremt a *Zendülők* keretstruktúra-szerű megidézésére. A társaságot „megrontó” színész alakjának rajza a zendülést mint életformát is legitimálja, noha (Márai 2007, 259) a Garrennek Ábel szerint olyan művészek voltak, akiknek nem volt igazi műfajuk, tulajdonképpen nem is tartoztak a bandához. Péter könyvei Ábel szerint nem igazi könyvek. Garren Péter viszont Ábel apjának könyvtárában német rajzok nézegetése közben a hajlamok pszichoszomatikus sémáján felismeri „a lopási és a homoszexuális hajlam” helyét (Márai 2007, 299), s ezzel mintegy a *Zendülők* öncélú lopásaira és fiúcsodálatára is tudományos magyarázatot talál. A radikális másságkonceptiókból a regényfolyam e térfelén is találunk bőséggel, ismét a művészi másság természetességével szembeállítva: „A zsidók pszichotikusok, és az angolok nem egészen úgy emberek, mint a színészek vagy az európai kontinens többi népei: mások a reflexeik. A művész is különbözik, de ő pozitív...” (Márai 2007, 271).

A rejtélyes Emmánuel is megjelenik a színházban, amikor Edit fellép. Péterben felmerül a *Zendülők* potenciális színházprojektje (Márai 2005, 153–174). A világszínházban két alapvető *műfaj* van veszélyben: a szerelem és a művészet: ezek szorulnak megmentésre. Emmánuel, a kereskedő, aki „igényeket” teremt és szolgál ki, belefárad az új kihívásokba, s mert a város immár csak egy üres doboz, nem érdemes megvenni. Garren Péter egy kövér, foghíjas alakban felismerni véli az egykori (az ósváltozatban zsidó) színészt, Volpay Amadét, aki most „ügyelő”. Kikukucskál a nézőterre: a családi páholyban Kalb ül, az uzsorás, méghozzá „korpás szmokingban”, az első sorban a kopasz, kövér Ábel foglal helyet, de itt van Lacta doktor is. A színész hajlongva tereli ki az öltözőből Emmánuel, Pétert és a bárónőt, mert kezdődik az előadás. A fenyegető

idegenség rémét Márai most is a másságkonstruálás szörnyesztétikájával oldja meg: a metaforikus előadás részeként a színész „szeme villant egyet, mint a négerek szeme fehérje” (Márai 2007, 381).

Talán az eddigiekből is látható, hogy Márai másságfogalma és mássággeneráló művészi retorikája igencsak összetett probléma. A stabilnak és kimozdíthatatlannak feltételezett nemiség fluiditását érzékelő Márait valósággal sokkolja a másságok tömény jelenléte. Ezek a másságok csak a művészlét egzotikus velejáróiként nyerhetnek teremtő legitimitást, egyébként csak az ellenségkonstrukciókba beépítve nyilvánulhatnak meg.

Irodalom

- Csehy Zoltán. 2020. Az elmásítás mechanizmusai. A Zendülők queer olvasata. In *Arctalanság, arcadás, arcrongálás: Önláttatási stratégiák és diszkurzusretorikák kisebbségi kontextusban*. 200–221. Budapest: reciti.
- Felski, Rita. 2002. A maszkulinitás álcázása: a femininné tett írás. Ford. Harka Éva és Horváth Györgyi. *Kalligram* 11 (9): 30–54.
- Fried István. 2001. Márai Sándor és a spanyol világ. *Nagyvilág* 46 (7): 1131–1140.
- Gintli Tibor. 2016. Az anekdotikus familiaritás átértelmezése. Márai Sándor: Féltékenyek. *Irodalomtörténet* 97 (3): 349–363.
- Gönczy Gábor. 1942. Két Márai-könyv. *Protestáns Szemle* (51): 222–223.
- Györfly Miklós. 2001. A Márai-regényszólam: (1928–1942). *Jelenkor* 44 (3): 306–339.
- Horváth Csaba. 1996. Márai Sándor: A Garrenek műve. *Magyar Szemle* 5 (5): 543–544.
- Kovács Endre. 1943. Márai Sándor. *Sorsunk* 3 (3): 196–208.
- Kulcsár-Szabó Zoltán. 2010. *Polgárvaros és városfikció Márainál: A Garrenek műve*. 91 (41): 510–529.
- Lukács György. 1948. Márai új regénye. *Forum* 3 (2): 127–133.
- Márai Sándor. 1930. *A zendülők*. Budapest: Pantheon.
- Márai Sándor. 2005. *Zendülők*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor. 2006a. *Féltékenyek*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor. 2006b. *Az idegenek*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor. 2006c. *Sértődöttek: A hang*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor. 2007. *Jelvény és jelentés: Utóhang. Sereghajtók*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor. 2009. *A teljes napló 1952–1953*. Budapest: Helikon.
- Nagy Sz. Péter. 1981. Márai Sándor regényei 1924 és 1943 között. *Új Írás* 21 (2): 71–77.

- Rónay László. 1988. Fikció és idő (Márai Sándor: Féltékenyek). *Jelenkor* 31 (7–8): 715–729.
- Rónay Mária. 1937. A féltékenyek. *Literatura* (12): 167–168.
- Sontag, Susan. 2018. *Notes on 'Camp'*. London: Penguin Books.
- Szegedy-Maszák Mihály. 1991. *Márai Sándor*. Budapest: Akadémiai.

THE “BYZANTINE MAN”

*Otherness, gender ambivalences, and non-standard models
of masculinity in Sándor Marai's novel cycle
A Garrenek műve [The Garrens' Work]*

The paper deals with the constructs of otherness and alienation and the depiction of gender in Márai's novel sequence *A Garrenek műve [The Garrens' Work]*. It explores the stereotypes of masculinity and femininity and their changes in the novel in addition to the variations of otherness. One of the constructs of otherness is the metropolitan “Byzantine” man, who is “no longer quite a man, but not quite a woman”. The presentation also pays attention to the mechanisms of otherness and forming enemies, to the manipulations of rhetoric and power, which equally include subversion, disgust, or the social phenomenon referred to as “sexual turmoil” by Márai. Some of Márai's protagonists seem to be carefully dressed dummies who demonstrate the “diseases” of civilization with their otherness. In the time of “the obsessed bourgeois”, according to Márai's protagonist, the sick “sexus” of the German people also afflicts their world consciousness. According to one character, for example, the feminine Leader, i.e., Hitler, is a “mix of a Slovak female cook and the Werewolf”: the beast of fascism is demonized in this grotesque joke as an androgynous and animalistic freak of nature. On the other hand, the radical “otherness” of the identity of the “artist” constructed by Márai is presented as an inherently positive otherness.

Keywords: Márai, alienation, otherness, gender stereotypes, race theory and rhetoric

„ČOVEK VIZANTIJSKOG KARAKTERA“

*Različitost, polna ambivalencija i nestandardni modeli
muževnosti u ciklusu romana Šandora Maraija pod naslovom
A Garrenek műve [Delo Garenovih]*

Studija se bavi konstrukcijama različitosti i stranosti, odnosno polne karakterizacije u ciklusu romana Šandora Maraija. Kroz roman se otkrivaju stereotipi muževnosti i ženstvenosti ali i njihova promena, odnosno prikazuju se oblici različitosti. Jednu od konstrukcija drugosti predstavlja i „vizantijski“ čovek, koji više nije u potpunosti muškarac, ali još nije ni u potpunosti žena. Rad se osvrće i na mehanizme stvaranja

drugosti ali i protivnika, na retoričku manipulaciju, čiji je podjednaki deo subverzija, izazivanje gnušanja ili društvena pojava koju Marai naziva „polnom zbrkom“. Junaci romana deluju kao pažljivo odevene lutke, modeli koji baš svojom različitošću demonstriraju „bolesti“ civilizacije. Za vreme „malograđanskih fanatika“, prema mišljenju Maraijevog lika, bolesna „seksualnost“ nemačkog naroda zaražava svest o svetu samih Nemaca. Prema jednom od likova npr. feminizirani vođa, tj. Hitler je „plod slovačke kuvarice i vukodlaka“: neman fašizma se u ovom grotesknom obliku demonizuje kao dvopolno biće i ljudska nakaza. S druge strane, drugost radikalnog „umetničkog“ identiteta kojeg stvara Marai, prikazuje se kao pozitivna različitost. *Ključne reči:* Marai, stranost, različitost, drugost, polne stereotipije, rasizam i retorika

A kézirat beérkezésének ideje: 2022. febr. 20.

Közlésre elfogadva: 2022. ápr. 15.

ETO: 821.511.141-31(498.4)TOMPA A.
82.0-027.65
DOI: 10.19090/hk.2022.2.51-66

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

BALOGH Magdolna

Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Irodalomtudományi Intézet
Budapest, Magyarország
balogh.magdolna@abtk.hu

MINORITÁSOK TOMPA ANDREA
FEJTŐL S LÁBTÓL: KETTŐ ORVOS ERDÉLYBEN
CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Minorities in the novel *Fejtől s lábtól: Kettő orvos Erdélyben*
[*Head to Feet. Two Doctors in Transylvania*]

Minoritet u romanu Andree Tompe *Fejtől s lábtól:*
Kettő orvos Erdélyben

Tompa Andrea regénye a kisebbségi léhelyzetek egzisztenciális, társadalmi és kulturális dimenzióinak sokaságát és a minoritásra/minoritásokra mint adottságra, mint (többnyire korlátozó) lélehetőségre adott válaszok, magatartások széles skáláját mutatja be individuálpszichológiai és társadalom-lélektani aspektusban egyaránt. Az alábbi értelmezésben a műben megjelenített kisebbségi léhelyzetek közül kettőt emelek ki: 1. az első világháború és Trianon következtében kisebbségbe kényszerülő magyarság helyzetének új szempontú megközelítését, amelynek révén a mű érvényes ellennarratívát tud megfogalmazni a hivatalos magyar emlékezetpolitika történelemhamisító Trianon-retorikájával szemben. 2. A női főhős alakján keresztül az emancipáció problémáinak a feminizmussal és a genderszempontokkal érintkező bemutatását, amelyek ábrázolása során egyetemes érvényű problémákra mutat rá.

Kulcsszavak: posztkoloniális kritika, centrum/periféria, trauma, gender, minoritás és egyenlőtlenség, belső monológ

*Őrült sebességgel rohant keresztül mirajtunk az idő,
mit úgy is hívhatunk, történelem.*

(Tompa 2018, 423)¹

Tompa Andrea *Fejtől s lábtól* című regényének világa olyan gazdag és sokrétű, hogy nem könnyű egyetlen szempontot kiemelve értelmezni anélkül, hogy az olvasó ne érezné úgy, bármit is választ a kínálgató lehetőségek közül, a regény számos aspektusa szükségszerűen említetlen marad. A régiesre stilizált nyelven megszólaló párhuzamos belső monológokból az olvasó képet kap Erdély kultúrájáról és társadalmáról, az Erdéllyel foglalkozó korabeli politikai elgondolásokról. Feltárul a műből a huszadik század első harmadának korabeli orvoslása (sebészeti, ortopédiai, plasztikai sebészeti, ideggyógyászati), természetgyógyászati gyakorlata, valamint a budapesti vízgyógyászati intézmények és az erdélyi gyógyfürdők körképe. Szó van benne a pszichoanalízisről, a kolozsvári színház programjáról, a kolozsvári egyesületek működéséről.

Úgy tűnik, a műnek ez az enciklopédikus gazdagsága a kritikusok egy része számára inkább zavarónak bizonyult, hiszen a regény recepciója – ellentétben *A hóhér háza* szinte egyöntetűen lelkes fogadtatásával – meglehetősen ambivalens. Bán Zoltán András úgy véli, a műbe hatalmas kutatómunka eredményeként beledolgozott „félelmetes térfogatú kultúrtörténeti anyag” „súlya alatt összeroppan a regény” (Bán 2014). Lengyel Imre Zsolt a regény elbeszélés módjával, műfaji státuszával, struktúrájával kapcsolatban is számos kifogást fogalmazott meg (vö. Lengyel 2013). Azt azonban mindketten elismerték, hogy a mű a kortárs magyar irodalom intellektuálisan legkomolyabb alkotásai közé tartozik. Lengyel hozzátette, hogy a mű „új és részben váratlan nézőpontok seregét vonultatja fel egy fontos hely és idő megértéséhez – és [...] egészen vakmerő formadöntéseiben is van valami paradox módon csábító” (Lengyel 2013).

Az alábbi tanulmányban a műben megjelenített minorítások felől közelítem meg a regényt. Erre annál is inkább lehetőséget látok, mert a két főszereplő, illetve a mellékszereplők sorsán keresztül a kisebbségi léthelyzetek egzisztenciális, társadalmi és kulturális dimenzióinak sokaságát és a minorításra/minorításokra mint adottságra, mint (többnyire korlátozó) létlehetőségre adott válaszok, magatartások széles skáláját mutatja be a szerző individuálpszichológiai és társadalom-lélektani aspektusban egyaránt. Ezek közül néhányat már feldolgozott a mű recepciója. Interpretálhatjuk a regényt a Trianonnal elmozduló centrum–periféria viszonyok, „a Párizshoz viszonyított Bécshez viszonyított Budapesthez viszonyított Kolozsvár” ábrázolása felől (Bazsányi 2014). Értelmezhetjük a művet a

¹ Az idézetek az alábbi kiadásból valók: Tompa Andrea. 2018. *Fejtől s lábtól: Kettő orvos Erdélyben*. Pécs: Jelenkor.

kortárs magyar regények Trianon-ábrázolása kontextusában (vö. Vallasek 2019). Megközelíthetjük Erdély multietnikus társadalmának és sokszínű kultúrájának bemutatása, a „magyarsághoz” fűződő viszony ábrázolása felől. Ennek az ad különös jelentőséget, hogy a regényben bemutatott Erdély-kép érvényteleníti, lebontja a köztudatban elterjedt és a hivatalos magyar emlékezetpolitika által is terjesztett hamis Erdély-nosztalgiát és Erdély-képet, ami az „erdélyiséget” és az erdélyi kultúrát a magyar kultúra valamiféle esszenciájaként, afféle autentikus magyarságként tartja számon (vö. Vincze 2014, 113).

A mű felkínálta tágas szempontrendszerből a Trianon-kérdés bemutatását és az emancipációt (valamint a vele összekapcsolódó feminista és gendervonatkozásokat) emelném ki. Mindenekelőtt azonban bemutatom a mű szereplőit és cselekményét.

Cselekmény, szereplők

A történet előterében két fiatal erdélyi értelmiségi, egy férfi és egy nő szocializációjának, fiatal felnőtté válásának, ha tetszik, *Bildung*jának konfliktusokkal teli folyamatát kísérhetjük figyelemmel az egyetemi tanulmányok, az orvosi diploma megszerzése, majd szakmai karrierjük egy szakaszán (a huszadik század elejétől a harmadik évtizedéig tartó időszakban). A regény két elbeszélőjének felváltva (de nem szabályosan váltakozva) közölt, régiesre stilizált nyelven fogalmazott belső monológjaiban a férfi és a női elbeszélő is húsz-húsz fejezetben mondja el a maga előtörténetét.² Útjaik többször csak futólag érintkeznek. Néhány találkozás vagy majdnem-találkozás után³ a háborús 1916-os évben, egy közösen levezetett ikerszülést követő röpke együttlét nyomán a nő teherbe esik, a másnap bekövetkező román betörés azonban elsodorja őket egymástól. Végül valamikor a húszas években⁴ egy Kolozsvárról Budapestre tartó vonatút alkalmából kapcsolódik össze a sorsuk, s az eddig egyes szám első személyben futó párhuzamos monológokból többes szám első személyűre vált a narráció, annak jeléül, hogy a két különálló *én*-ből megteremtődik a *mi*.

² Csak a regény végére derül ki, hogy erről van szó: miután egymásra találnak, elmesélik egymásnak, mi volt azelőtt.

³ Amikor pl. a nő a férfi elől nyeri el az Erdélyi Múzeum Egylet fürdőügyi ösztöndíját, vagy amikor egymás mellett ülnek a New York kávéházi Körben, s a férfi megfogja a nő combját.

⁴ Pontosán nem tudjuk, de az említett vonatúton, amely budapesti szervezésben az elcsatolt részek orvosainak rendezendő továbbképzésre viszi szereplőinket (ahova kb. 50 orvos utazik), a nő mondja, hogy „tavaly s tavalyelőtt is mily tetemes orvoskivándorlás esett meg, épp a tanfolyam idejébe” (Tompá 2018, 510).

Mindkét főszereplő magyar, de míg a férfi számára ez a születésével készen kapott adottság, amelybe beleszületett (kisnemesi származású, erdélyiségére büszke magyar királyi aljegyző fia), addig a nőnek a többségi nemzethez tartozás a vágyakozás tárgya, s ahhoz, hogy a többségi társadalom el is fogadja magyarnak, erőfeszítéseket kell tennie. Az asszimiláció egyik lépcsőfokaként szóba kerül a névmagyarosítás. Noha a családnevük nem íratik le egyszer sem a műben, azt megtudjuk, hogy fontolgatták a névmagyarosítást, s a Nyári név bukkant fel, de lemondanak róla, mert nem akarnak nevetségessé válni.⁵ Az asszimilálódást az iskola, a nevelés tapasztalata is előkészíti⁶: a lány is, az ikertestvére, Pali is a nagyenyedi kollégiumban érettségizik. Abban, hogy érzelmileg is a magyarsággal azonosulnak, fontos szerepe van az enyedi kollégiumban tapasztalt befogadó szemléletnek és egyenlő bánásmódnak. Ez a magyar kultúrával való azonosulás a többségi nemzethez való erős asszimilációs hajlandóságot mutatja, s mint ilyen, jellemző a korszak légkörére. Ahogyan a nő is mondja: „a magyarsággal jobban előre lehet jutni, tanulni és dolgozni, felemelkedni, mint valamely más nációkkal” (Tompa 2018, 53).

A két ember szinte minden tekintetben egymás ellentéte: származás, családi háttér, életfelfogás, mentalitás, ambíciók különbözősége inkább elválasztja, semmint összeköti őket. Bemutatásuk során finoman rajzolódnak ki a párhuzamok és az ellentétek, vagy inkább komplementer vonások (Lengyel 2013), a jin és a jang (Deczki 2014). Metaforikusan erre a fajta összetartozásra utal a címben megadott fejtől/lábtól pozitúra is. A motívum több alkalommal ismétlődik a műben: az ikrek, akiket együtt hoznak világra, így fekszenek az anyjuk méhében, a szülést követően ők ketten így fekszenek az orvosi szobában, ebben a pozitúrában alszik a férfi a két kutyával a háború alatt, s végül már házaspárként ez a pozitúra marad a szokásos alvóhelyzetük.

Az ellentétek, komplementaritások e fent vázolt rendszere a két főszereplő alakjának megformálásában összekapcsolódik a nemi sztereotípiák kifordításával is: adva van egy enyedi zsidó kereskedő családból való határozott nő, aki egyetemre szeretne járni, s mivel kiáll magáért, és olyan erősen ragaszkodik tervéhez, hogy családjával is szakítva önfenntartásra rendezkedik be, a korabeli megítélés szerint „férfiasnak” tekinthető. Ebben az értelemben is

⁵ „úgy mondták az ilyenekre, hogy Egykoronás magyar” (Tompa 2018, 54).

⁶ „Mert az iskolában mi oly gyönyörű nemzeti dolgokat vettünk fel, verseket, írásokat, történelmi dolgokat, hazafiságot, a forradalmat, hogy ott mindenki egyenlően érezte magát és magyarnak. Ez az iskola dolga szerintem, a magyarnak nevelés” (Tompa 2018, 54).

komplementere az apja dzsentr mentalitása szemszögéből „nem eléggé férfias” brassói székely férfi⁷, aki – felismerve saját korlátait⁸ – elfogadja az apja diktátumát, s kelleetlenül ugyan, de beletörődik, hogy Bécs vagy Budapest helyett a kolozsvári egyetemen tanuljon tovább. Később is meghajol az apja akarata előtt, amikor a zajzoni családi gyógyfürdőben kezd praktizálni. A nő kezdettől elkötelezetten készül a hivatására, a férfit az orvosi kar választásában az apa elvárásaival való szembeszegülés motiválja (ti. nem az apai családban hagyományosnak számító jogi pályát választja). A regény a nemi sztereotípiákat azzal is fejük tetejére állítja, hogy a „nőies” férfiről kiderül, éppen az apja által tiltott és lenézett kézimunka iránti szenvedélye segíti az orvosi hivatása melletti elköteleződésben, amikor a tanulmányai negyedik évében egy teszt során kiderül, hogy különleges tehetsége van a sebészethez. „Óperáljon, fiatalúr, mert ön egy Paganini!” (Tomba 2018, 295) – mondja a férfinak Koschek Lajos, a tesztet végző professzor.

Az első világháború és Trianon a regényben

A regény poétikai újításaként a háború a hátszági kórházakban zajló gyógyító munka szemszögéből jelenik meg. A férfi számára a háború eleinte a szakmai felkészültség és gyakorlat megszerzésének páratlan lehetőségét jelenti, azután megcsömörlik a sebésztől, amikor szembesülnie kell azzal, hogy a súlyosan sebesült katonák életéért folyó megfeszített küzdelem értelme alapvetően kérdőjeleződik meg a háború abszurd mechanizmusaival szemben. Prém Jóska története (akit emberfeletti erőfeszítéssel mentenek meg és türelmes, gondos ápolással tesznek alkalmassá újra az életre, hogy azután a korábbi súlyos sérülése ellenére a frontra visszaküldött bakát egy gránát tépje szét) a maga szívszorító voltában plasztikusan mutatja meg, mennyire esélytelennek bizonyul a humánus a hatalmi és politikai érdekek nevében folytatott öldöklés primátusával szemben.

Az első világháború és Trianon együttesen olyan tragikus, a személyiséget megrázkódtató eseménysort képvisel, ami döntően változtatja meg a szereplők életét. Márpedig a regény egyik revelációja éppen ennek az eseménysornak a bemutatásában rejlik.

⁷ Apja szerint soha nem lesz belőle férfi, mert iszonyodik a vadásztól (Tomba 2018, 309).

⁸ Sem kirtartása nincsen, sem ambíciója ahhoz, hogy egy katonai ösztöndíjat megpályázza önállóként magát.

Trianon olyan hívószó, vagy inkább metafora a magyar közgondolkodásban, amely a veszteség, a csonkaság, az igazságtalan határok, az ellenséges nagyhatalmak, az elszakadás, az elszakíttóság képzeiteit hozza magával, még sincs konszenzus a jelentését és a közösségi emlékezetben betöltött helyét illetően. Ellenben egyre inkább a hivatalos emlékezetpolitika gerjesztette kultusz uralja a vele kapcsolatos közbeszédet, márpedig a kultusz (az assmanni definíció szerinti „hideg emlékezet”) és a hozzá tartozó rituális gyakorlatok lényegüknél fogva nem alkalmasak arra, hogy a jelenséget integrálják a közösségi tudatba (Gyáni 2012, 372).⁹ Emiatt itt kitérőt kell tennem e jelenségek legalább vázlatos bemutatására.

Az első világháború utáni hatalomváltással és területvesztéssel összefüggő kérdéseknek a közbeszédben való megítélését (nevezetesen hogy Magyarország korábbi területének kétharmadát, lakosságának pedig a felét más államokhoz csatolták) a békeszerződés megkötésétől fogva aktuálpolitikai megfontolások irányították. Ahogyan Vásárhelyi Mária írja (Vásárhelyi 2010), a Horthy-rendszer agresszív revíziós ideológiája és irredentizmusa, amely folyamatosan napirenden tartotta a kérdést, ugyanúgy akadálya volt a problémával való szembenézésnek, mint ahogyan a Kádár-rendszer tabuizáló, a kérdést agyonhallgató gyakorlata. A szembenézésre a rendszerváltás után sem került sor, ellenben a politikai jobboldal egyre inkább kisajátította a Trianon-tematikát (miközben a baloldal nem fogalmazott meg érdemi interpretációt vele kapcsolatban), visszatérve a harmincas évek agresszív irredentizmusához, sérelmi attitűdjéhez, populista nacionalizmusához, antiszemitizmusához. Szimbolikusan ennek az attitűdnek az uralomra jutását fejezi ki a magyar Országgyűlés 2010. évi XLV. törvénye a Nemzeti Összetartozás melletti tanúságtételről, amit a köznyelvben Trianon-emléknaként tartunk számon.

Az intenzív jobboldali retorikának immár statisztikailag mérhető következményei vannak, hiszen az utóbbi évtizedben a felnőtt lakosság Trianonhoz való viszonyában látványos fordulat következett be: jelentősen bővült azok tábora, akik nem az egységesülő Európában, hanem valamiféle revánsban keresik a megoldást a kilencven évvel ezelőtt megkötött méltánytalan békeszerződésre. Miközben szó sincs arról, hogy bővült vagy elmélyült volna a társadalom tudása a témával kapcsolatban, épp ellenkezőleg: a Trianonért való revánsban

⁹ Jan Assmann felfogásában a kultusz a „hideg emlékezet” terepe. A hideg emlékezés, ezen teória szerint, végzetesen befagyasztja a történelmet, mivel makacs és kétségbeesett ellenállást tanúsít a történelmi változások beáradásával, a szakadatlanul zajló történéseknek akárcsak az egyszerű tudomásul vételével szemben is (idézi Gyáni 2012, 372).

gondolkodók feltűnő tudatlanságot árultak el az elcsatolt területek nemzetiségi viszonyaival kapcsolatban (Vásárhelyi 2010). Mindenesetre ebből is látható, hogy az egyre inkább szélsőjobboldali retorikát hangoztató kormányzati emlékezetpolitika olyan narratívát kínál Trianonnal kapcsolatban, ami nemhogy segítené, hanem éppen ellenkezőleg, tovább nehezíti a száz évvel ezelőtti tragédia tényleges okaival való szembenézést és a józan értékelést, a belőle adódó következtetések levonását. Az is bizonyos, hogy ez a retorika nem vezet el a szomszéd népekkel való megbékéléshez sem, ami pedig az egészséges közösségi tudat és közgondolkodás kialakításának előfeltétele lenne.

Éppen ebben a helyzetben lehet fontos (bár kétségkívül korlátozott) szerepe egy irodalmi műnek, ami a fikció révén olyan világot állít az olvasó elé, amely esztétikai hitelével képes számára átélhetően megérezkíteni a témát. Vallasek Júlia vizsgálta meg a Trianon-kérdéskör irodalmi megjelenéseit (Vallasek 2019). Alapos áttekintésében azt emelte ki, hogy elsősorban tényirodalmi alkotásokban (önéletrajzokban, memoárokbán, naplókban), illetve a Horthy-korszak újrakiadott könyvtermésében van jelen a téma (l. például a Wass Albert-könyvek sikerét az ezredforduló körül), miközben a kortárs szépirodalomban Trianon a közbeszédhez képest alulreprezentáltak mondható (Vallasek 2019, 106). A 2000 után megjelent kortárs szépirodalmi műveknek csak viszonylag kis korpusza foglalkozik az 1920-as hatalomváltással összefüggő kérdésekkel.¹⁰ Ezek döntően Erdélyhez kapcsolódnak (nem függetlenül attól a tényről, hogy a hat szerző közül három – Tompa, Vida, Selyem – erdélyi származású, illetve ma is ott él).

Tompa Andrea regényének egyik legfontosabb poétikai újítása az, hogy nem visszaemlékező pozícióból, utólagos perspektívából, hanem a történeten belüli egyidejűségként mutatja be a trianoni békével kapcsolatos eseményeket, úgy, ahogyan a szereplők akkor és ott megélték. Az eseményt magát, az „összeroskadást”, a veszteséget a műben a sebészi csonkolás analógiájára testmetaforák sora jeleníti meg: „Mert itten minden le lett vágva, mondhatni. Amit csonkolni lehetett, az le lett amputálva, s helyére pótlás ugyan biza nem került. Fogták szépen a kést, egy hatalmas országnyi fejszét, s úgy kanyarítottak egy grandiózusan ezen a mi életünkön, s aztán máshova varrták, hová nem tartozik ez a testrészt” (Tompa 2018, 354). „Aztán nézhetjük, hogy a maradék testrészt

¹⁰ Szabó Magda. 2002. *Für Elise*. Budapest: Európa, Tompa Andrea. 2013. *Fejtől s lábtól*. Pozsony: Kalligram, Vida Gábor. 2013. *Ahol az ő lelke*. Budapest: Magvető, Selyem Zsuzsa. 2016. *Moszkvában esik*. Pécs: Jelenkor, Bauer Barbara. 2017. *Porlik, mint a szikla*. Budapest: Jaffa, Térey János. 2018. *Káli holtak*. Pécs: Jelenkor.

vajon kivérezik-e, vagy még erőre kap, ki tudja. [...] A legnagyobb megcsonkítás esett meg, mi csak a magyarság testén eshet, hogy le legyünk vágva az édesanyáról, a mi hazánkról, s oda dobva egy másik országnak” (Tompa 2018, 355).

A regény az egyidejűség révén plasztikusan érzékelteti, milyen érzései, milyen fájdalmai, milyen gondolatai lehettek akkor azoknak a korábbi hazájuktól frissen elszakított millióknak, akiknek sorsába így vagy úgy szólt bele a nagyhatalmak döntése. A nemzeti tragédiával való szembenézés vagy az arra való képtelenség, a veszélyhelyzetben felvállalt/választott cselekvési stratégiák legkülönbözőbb változatai jelennek meg. Beszámol a mű a menekülők, az anyaországba áttelepülők sorsáról, köztük a „vagonlakókról” és a veszteséget elviselni képtelenek tragédiájáról is. Az utóbbiak között van a férfi főszereplő apja, aki magyar kismanesként, az uralkodó osztály tagjaként, királyi aljegyzőként nem tud szembenézni a Trianon utáni új világgal, az agya végleg elborul. A másik jellemző példa: Hevessi Imre orvos, aki március 15-én a betiltott magyar nemzeti jelképpel, kokárdával a kalapján követ el öngyilkosságot. Az ő alakjában és sorsválasztásában a mű olyan zsidót mutat be, aki maradéktalanul azonosul a magyarsággal, a magyar nemzeti tragédiával. A magyarsághoz, a nemzethez fűződő viszonyt, a hazafiságot is újra kell értelmezni Trianon után. Az-e a jó hazafi, aki elmenekül a román fennhatóság alá került országrészből, vagy az, aki ott marad, és munkájával segíti a magyar nyelv és kultúra fennmaradását. Az-e a jó hazafi, aki értelmiségiként, egyetemi tanárként nem esküszik fel a román királyra, akkor sem, ha ezzel azt kockáztatja, hogy maga az egyetem sem marad fenn, vagy ha fennmarad is, románosítják, vagyis nem lesz lehetőség magyar nyelvű felsőfokú oktatásra a jövő nemzedékek számára.

Mindkét főszereplő veszteségként éli meg a hatalomváltást, a férfi súlyosabban, egyénileg is megszenvedve a kisebbségi társadalmon elhatalmasodó depressziót.¹¹ Falusi orvosi praxisába visszavonulva a regény első részében kissé könnyelmű és hedonista „aranyifjú” befelé forduló, töprengő emberré válik. A két főszereplő magatartása mégis a tragédiával való szembenézés pozitív példáit reprezentálja. Ketten kétféle életstratégia mentén igyekeznek megtalálni helyüket az új világban: míg a férfi a falusi fürdőtulajdonos-orvos visszahúzódó-rejtőzködő magatartására hagyatkozva, a maga kis körében hasznosan tevékenykedve, a nő a többségi társadalom igényeihez is alkalmazkodva, a gyógyítás egyetemes jelentősége jegyében a tudományos haladás és a társadalmi progresszió mellett elköteleződve, úgy is, mint a szocialista párt aktivis-

¹¹ „Té-szindróma. S tünetei. Depressio. Melancholia, Tehetetlenség. Lelki nyomottság. Magányba fordulás. Önleértékelés. Borúlátás. Testi s szellemi meddőség” (Tompa 2018, 496).

tája. Felismeri, hogy Erdélyben kell megtalálnia a helyét: „nekem nincs hová menni, optálni az anyaországba nem akartam, mert én egyszer már elvesztettem az én otthonom, s akkor most a másadikat már nem lehet” (Tomba 2018, 506). Döntésében és a válságból való kilábalásában sokat nyom a latban a Körben és a Körből szervezett szocialista pártban elsajátított nemzetköziség eszméje s a pártnak az új hazában maradási népszerűsítő stratégiája is. „A Körben ugyanis ki van mondva, mi az emberben ily időben gátat szab a kétségbeesésnek. Hogy ugyanis a szocialista nemzetköziség emelheti az embert a születési s faji nyomorúságok fölé” (Tomba 2018, 435).

A főszereplők Romániához való viszonya a háború előtt és alatt más és más, majd megint változik az 1920-as hatalomváltás után. Kezdetben mindketten elfogadják a multietnikus régió magyar szupremáciáját, a Budapestről irányított magyarosítás politikáját. A háború kezdetén megvetéssel kezelik a románokat, később, a román betöréskor és azt követően dühösek rájuk. 1920 után azonban önkritikusan ismerik el, hogy az új román állam kisebbségekkel szembeni erőszakos fellépése csupán inverze a magyar állam korábbi politikájának: „Mostan a románok mondják meg, ki erdélyi, s ki ellenkezőleg, de máskor meg épen mi is így gondolkoztunk” (Tomba 2018, 377). A veszteség és az újonnan megtapasztalt minoritás léthelyzete teszi a férfit elfogadóbbá és fogékonyabbá a liberális eszmék iránt is: „De a Körben régebben ilyesmi nem volt. Ott az embernek még a szívéet is átmosták azok az igaz gondolatok, nemcsak a fejét. [...] Azóta másképp gondolkozok én is, illetőleg tudom, mi a helyes gondolat, s igyekezek, hogy ahhoz tartozzak én is. Hogy nem a fajt kell nézni, nem a vallást, nem a társadalmi állást, s nem hogy férfi vagy sem, s még a bőre színét sem” (Tomba 2018, 377).

Az új helyzethez való szükségszerű alkalmazkodás részeként mindketten románul tanulnak. A férfi fürdőjét Zajzonban nem a gazdag bojárak, hanem a gyorsan gyarapodó román polgárság képviselői látogatják. A nő pedig a felelősséget románok lakta városban dolgozva kénytelen az államnyelvet használni. Motivációjuk azonban ezúttal is különböző: a férfi választásában nagy súllyal szerepel, hogy e lépésével dacol a trianoni hatalomváltás nyomán végleg elborult agyú apjával. A nő viszont elvből és pragmatikus megfontolásból tanulja meg az új hivatalos nyelvet és alkalmazkodik a megváltozott viszonyokhoz, amiben a Kör szellemiségét továbbvivő szocialista meggyőződése van segítségére.

Jól látható a fentiekből, hogy Tomba Andrea regénye szakít a Trianon kapcsán a magyar közbeszédben ma is általános hamis áldozatretorikával, anélkül, hogy tagadná vagy bagatellizálná a veszteség mértékét. A várható megbékélést csak a távoli jövőben tartja lehetségesnek: „Mert száz esztendő azért biztosan kell,

hogy kimenjen minden harag s düh s olyasmi. S főleg, hogy azokkal menjen ki, kik tanúskodtak, s szemükkel látták a nagy összeroskadást s mindent, szomorúságot, haza vesztését” (Tompa 2018, 443).

Női létezés és emancipáció

A kisebbségi lét különféle változatait – egyszermind a legkülönbözőbb típusú egyenlőtlenségeket – a női főszereplő helyzetében és viszonyaiban követhetjük nyomon. Az ő esetében a kisebbségiként létezés minden erdélyi számára adott alaphelyzete – zsidóságból és női mivoltából adódóan – újabb egyenlőtlen, tehát elnyomó viszonyokkal terhelődik meg, ráadásul a zsidó kisebbségen belül is konfliktusos.

A fiatal nő egzisztenciális választását többszörös elszakadással járó *kettős emancipációként* írhatjuk le: először is hagyományhű családját hagyja el, mert tanulni és függetlenedni szeretne, és nem kér azoknak a zsidó lányoknak a sorsából, akiket a hagyományoknak megfelelően a *siduch* révén megkötött házasság kötelékébe kényszerítenek a szülők, hogy azután életüket kizárólag családayaként éljék le. Szülei kitagadják, és apja még a halálos ágyán sem bocsát meg neki, annak ellenére, hogy a nő fél éven át ápolja. Lázadása tágabb perspektívából nézve a közép-európai zsidóság hagyománytól való elszakadásának, modernizációjának jellegzetes életfordulata (vö. Karády 1997 és Fenyves 2012).¹²

Az elszakadás – és a hagyomány rendjéből való kiszakadás – folyamata a Kolozsvárra költözéssel folytatódik, a kóser étkezés és a vallási szokások, a templomba járás elhagyása, végül a modernizálódás szellemi-intellektuális síkján a Kör, a New York kávéházban találkozó szocialista társaság hatása lesz a meghatározó. Kolozsvár másodlagossága vagy provincializmusa – amit annyira fájlal kezdetben a férfi, aki száműzetésként éli meg a kolozsvári egyetemet – a nő számára nem jelent problémát: számba veszi ugyan mint tény, de nem tekinti visszahúzó jelenségnek: „itt minden a legkésőbbben lesz megszervezve, ez olyan bezárkózott, anti-modernista város” – jegyzi meg tárgyszerűen (Tompa 2018, 128). A városhoz való viszonyát döntően az határozza meg, hogy otthonra talál benne. A zsidóságtól való eltávolodása az izraelita nőegylet fordított rasszizmusával való szembesülésekor válik véglegessé: amikor az egyleti elnök asszony megtudja, hogy a nő egy balesetet szenvedett ortodox (román)

¹² Szépirodalmi példaként I. Olbracht, Ivan. 1936. *Golet v údoli (Átok völgye)* c. regénye (habár Olbrachtnál egy még zártabb, kárpáti ortodox közösségről van szó, az eloldódás folyamata és az általa kiváltott konfliktus azonban hasonló).

lány számára szeretne támogatást szerezni, indulatosan elutasítja. „[A]kkor határoztam el, hogy oda fogok menni egyedül, ahol nem kérdezik, hogy az embernek mi a származása”¹³ (Tompá 2018, 138).

A nőnek a zsidóságtól való eloldódásával párhuzamosan nőként is meg kell küzdenie a férfi dominanciájú közeg ellenállásával, és ő meg is küzd vele. A történet végére szakmailag elismert tagja lesz az orvostársadalomnak, vezeti az árvaházat, és egy vezetői poszt várományosa a gyermekkórházban. Aktív tagja a szocialista pártnak és a román orvosszövetségnek, mindkét minőségében sokat utazik (Budapest, Bukarest, Alsó- és Felső-Ausztria, Szlovenszko, Dél-Románia). Szervez, tárgyal, idegen nyelveken beszél, teszi, amit kérnek tőle, amivel megbízzák. Feministának és szocialistának nevezi magát.

A férfitekintet csapdája: ambivalens emancipáció

Sikeres emancipálódása ellenére azonban a nő személyisége ambivalens, mert óriási távolság van a társadalmi énje és a magánénje között. Vagy más szavakkal: aközött, amit a világban mutat magából és aközött, amit magáról mint nőről gondol. Miközben a maga felállította normáknak megfelelően mozog a társadalomban (a munka, a hivatás, a szakmai karrier, a társadalmi kötelezettségek, a pártmunka közegében), saját nőiségéhez, érzelmi világához, szexualitásához való viszonya csupa görcs, önbizalomhiány és bizonytalanság. Visszatérő eleme monológjainak a saját jelentéktelennek érzett külseje miatti elégedetlenség, meg van győződve arról, hogy nem szép, nem vonzza a férfiakat. (Szemben a barátnőjével, Gadó Lillyvel, aki szép is, okos is, és akinek persze nincsenek komplexusai.) Emögött egy, az érzelmeket elnyomó, mindent a gondolkodás és az ész racionális erejével megoldani akaró beállítódás áll, amire idézhetnénk az évenként végzett „mérlegvonásokat”, de ide tartoznak a nőnek a saját testiségével, szexualitásával kapcsolatos fejtegetései, töprengései, az, ahogyan az O. N. kezdőbetűk mögé rejtett önkielégítési gyakorlatát egy kvázitudományos indoklással legitimálja – a bűntudatot csökkentendő.

Saját nőiségével kapcsolatos görcseit, bizonytalanságát jól érzékeltetik a könyvnek azok a fejezetei, amelyek valamely művészeti élményről tudósítanak, ahol tehát a nő befogadóként, méghozzá „naiv” befogadóként van jelen (legyen az színház, hangverseny vagy éppen könyv). A zenei, színházi vagy olvas-

¹³ Idekívánkozik annak rögzítése, hogy ugyanolyan üresnek, a külsőségekkel és látszattevékenységekkel foglalkozónak bizonyul a „nem felekezeti” alapon szerveződő másik nőegylet is.

mányélmény mozgásba hozza az érzelmeket, felszínre hozza a tudat mélyére száműzött, blokkolt, elnyomott tartalmakat. Nem véletlen, hogy a komolyzenei koncertről elmenekül, mert úgy érzi, megsemmisülés fenyegeti a zene hatására, ami elementáris hatással van rá. Hasonlóan reagál a színházi élményre is: a szünetben azért hagyja ott Bródy Sándor *A tanítónő* jének előadását, mert magára ismer a címszereplőben, és nincs ereje szembenézni ezzel a helyzettel. „De nem hogy nem tetszett volna. Csak nagyon fájlaltam a darabot. Mintha rólam lett volna szó. Mert irodalmi remekmunka volt, az biztos, csak nem lehetett kibírni, úgy fájt. Sírtam. Második felvonás után jöttem ki” (Tompa 2018, 533).

Ezekben a szituációkban az a közös, hogy a nő egész személyiségével van bennük jelen, a művészettel való találkozásai során leomlik róla a páncél, amit az önfenntartásért való napi küzdelem során önvédelemből magára ölt. Ezek a regénybe beleírt előadó-művészeti események persze ideális befogadói helyzetet mutatnak be: az élmény elementáris hatása jelzi azt a határt, ameddig a személyiség a napi életmenetet destabilizáló spontán feltörő ösztönök, érzelmek elnyomása árán még működőképes maradhat.

A női főhős esetében tehát egyrészt a személyiség érzelmi és ösztönszférájának erőteljes elnyomásáról van szó, ami mögött a létfenntartás nehézségei húzódnak meg. Másrészt, ettől nem függetlenül, arról is, hogy nőként nem tud és nem mer önmaga lenni, mert nincs önbizalma. Ennek az ambivalenciának a háttérben öntudatlanul is a bevett, elvárt normáknak való megfelelés kényszere húzódik meg, s az az elgondolkodtató tény, hogy mennyire erős ezeknek a nevelés során átadott és az egyén által interiorizált normáknak a hatása. A nőként viselkedés normáiról van szó. Gondolhatunk Simone de Beauvoirra, aki először tette fel a kérdést, hogy mit jelent nőnek lenni: milyen tapasztalatot, milyen sorsot, érzelmeket, s eltöprenghetünk sokszor idézett mondatán *A második nemből* (Beauvoir 1949, magyarul: 1969): „Az ember nem születik nőnek, hanem azzá válik” (Beauvoir 1971, 197). Arról van szó, hogy a női/férfi nemi identitások és nemi sztereotípiák történetileg és társadalmilag kódoltak, s a nevelődés során válnak észrevétlenül is bensővé, így születik a *társadalmi nem* koncepciója. Arról, hogy az a társadalom által kialakított és a nevelés során átadott normarendszer, amit egy adott korban „nőiesség”-ként tartanak számon, hogyan működik, és miként válhat/válik a személyiség másfajta késztetéseit, törekvéseit elnyomó mechanizmussá, a feminizmus klasszikusának, Betty Friedannak a sok-sok nő vallomását feldolgozó, eredetileg 1963-ban megjelent, ám aktualitásából mit sem veszített kötetéből szerezhetünk tudomást (Friedan 2021).

Amiről a regényben szó van, azt közelebbről talán a feminista (film)kritika *male gaze*-ének fogalmával írhatnánk le.¹⁴ A Laura Mulvey filmteoretikus által leírt jelenségcsoporthoz freudi alapokra épülő elgondolás, amely nagyon durván leegyszerűsítve azt állítja, hogy a nőt a férfiak szemével, szexualizált tárgyként látjuk, s hogy a nő öntudatlanul, a külsejével, a megjelenésével maga is tetszeni akar, a férfiak elvárásainak akar megfelelni. Mulvey 1975-ben írt, utóbb nagy hatásúnak bizonyuló esszéje a mainstream hollywoodi filmek nőképét elemezve jut a fenti következtetésre, de hogy megállapítása jóval általánosabb érvényű lehet, arról a regényt olvasva is megbizonyosodhatunk. Ezt támasztja alá az *Arcképezés* című fejezet. Pali rábeszéli a testvérét, hogy készíttessen fényképet magáról. A fényképész a műtermében sokáig kísérletezik azzal, hogy rábírja a nőt, lazítsa el a vonásait „bévülről”, csakhogy erre ő nem képes. Már egy órája folyik a megfelelő pozitúra keresése, amit végül a fényképész állít elő olyan formán, hogy meglazítja a ruha nyakát, látni engedve a vállakat, selyemsálat terít rá, és gyöngysort tesz a nő nyakába. Előállít tehát egy olyan szituációt, amelyben a nő az öltözéke és a kiegészítők segítségével hangsúlyozottan „nőiessé”, mi több, finoman szexuális tárggyá válik. Azaz maga a férfi teremti meg azt a női alakot, amelyet konvencionális értelemben „nőiesnek”, azaz férfi szemmel nézve olyannak szokás tartani, ami megfelel a nőiességgel szembeni elvárásoknak. Mindeközben a nőnek a saját nőiességéhez való viszonyát az ambivalencia határozza meg: ez abban is megnyilvánul, hogy magára nézve nem tekinti alkalmazhatónak a konvencionális nőiesség fogalmait (ezeket teljes mértékben a barátnője, Gadó Lilly számára tartja fenn, akit „százszázalékos nőnek” tekint), ugyanakkor benne is megvannak, élnek a legegységesebb ösztön- és érzelmi késztetések, a vágy, hogy szeressen valakit, és hogy őt is szeressék. Ennek ellenére alkatilag képtelennek érzi magát arra, hogy a párkeresés érdekében olyan lépéseket tegyen, amiket a nőktől elvárnak, vagy amiket „szokásosan” tesznek a nők. Magában elmorfondírozik azon, hogy „többet kell cicomázkodni, mert ezt várja a férfi a nőtől, meg csábítási trükköket” (Tompai 2018, 258). De a gyakorlatba nem tudja átültetni. A műnek csak egyetlen helyén van szövegszerű utalás arra, hogy *tudatosan* is meg akar felelni a konvencionális viselkedésre vonatkozó elvárásoknak (ezért változtat a viselkedésén). Amikor a budapesti vonatúton beszélget a férfival, és látja, hogy

¹⁴ Laura Mulvey a patriarchális társadalom filmkészítésre gyakorolt hatásáról, a nők mozivásznon megjelenő alárendelt szerepéről beszél. A *male gaze* minden, mert amit látunk a filmekben vagy a klipeken, az mind a férfi a jelenetben, a férfi a kamera mögött és a férfi a mozivásznon előtt.

az a politikáról másként gondolkodik, orvosi kérdésekre tereli a szót, hogy az ellenvéleményét hangoztatva ne távolítsa el rögtön magától. Ez az egyetlen eset, amikor „taktikusan” viselkedve, alkalmazkodik a konvenciókhoz: „Nőtől egyébként sem várja senki, hogy legyen neki politikai véleménye, pláne saját gondolatja. Tudom én” (Tompa 2018, 511).

A férfival való találkozás nem oldja fel a nő gátlásait és nem szünteti meg a bizonytalanságait, de felismeri, hogy mindeddig személyiségének egy része nem élt, „s öbenne az a kis nő egészen elfelejtkezett magáról” (Tompa 2018, 523). A találkozás hatására azonban mégis megfogalmazódik benne a vágy, hogy nőként is a saját életét élje: „hogy eddig nem voltam a magamé, s most meg a magamé akarok lenni. [...] hogy az ember úgy adja magát oda a köznek, hogy teljesen kifelejtje magát az életből” (Tompa 2018, 523). Ez a nagyon fontos felismerés magában foglalja azt is, hogy szabad – vagy mindenesetre szabadabb – utat enged az érzelmeinek és az ösztöneinek, feloldva a maga által szabott korlátokat. A nő hatalmas utat tett meg, mire a hagyományhű enyedi zsidó kereskedőcsaládtól a kolozsvári, két állást betöltő független orvosnő pozícióját elérte. Feltehetném a kérdést, vajon nem kellett-e túl nagy árat fizetnie ezért?

Összegzés

A minorítások bizonyos aspektusainak figyelemmel kísérése a regény fenti értelmezésében nem lehetett teljes. Azt remélem mégis, hogy ezzel a részleges elemzéssel is felhívhattam a figyelmet Tompa Andrea regényének legalább két olyan sajátosságára, amely meggyőződésem szerint kiemelkedő helyet biztosít számára a kortárs magyar prózában. Az első világháborút és Trianont olyan új nézőpontból közelítette meg, aminek segítségével érvényes ellennarratívát tudott megfogalmazni a hivatalos magyar emlékezetpolitika történelemhamisító, mitizáló és revansista retorikájával szemben, ami hozzájárulhat ahhoz, hogy a magyar közgondolkodás végre szembenézhesen a Trianon-kérdéssel. A női emancipáció buktatóival szembesülő hősnője alakjában pedig – aki történetesen még zsidóként is cipelni kényszerül a családi hagyomány terhét – olyan problémákra mutatott rá, amelyek egyetemes érvényűek.

Irodalom

Bán Zoltán András. 2014. *Ex Libris. Élet és Irodalom* 58 (3): jan. 17.

<https://www.es.hu/cikk/2014-01-17/ban-zoltan-andras/ex-libris.html> (2022. márc. 2.)

Bazsányi Sándor – Darabos Enikő. 2014. Két bírálat egy könyvről. *Holmi* 26 (4).

<https://www.holmi.org/2014/04/bazsanyi-sandor%E2%80%93darabos-eniko-ket->

- biralat%C2%A0egy-konyvrol-tompa-andrea-fejtol-s-labtol-ketto-orvos-erdelyben (2022. márc. 1.)
- Beauvoir, Simone de. 1971. *A második nem*. Ford. Görög Lívía, Somló Vera. Budapest: Gondolat.
- Deczki Sarolta. 2013. ÉS-kvartett Tompa Andrea Fejtől s lábtól: Kettő orvos Erdélyben című regényéről. *Élet és Irodalom* 57 (23): jún. 7.
<https://www.es.hu/cikk/2013-06-07/es-kvartett-tompa-andrea-fejtol-s-labtol-ketto-orvos-erdelyben-cimu-regenyrol.html> (2022. márc. 2.)
- Fenyves Katalin. 2012. *Zsidó polgáriasodás a 19–20. század fordulójának Magyarországon: a nyelvhasználat és a nők helyzetének alakulása*. Habilitációs értekezés. Budapest: Országos Rabbiképző-Zsidó Egyetem.
- Friedan, Betty. 2021. *A nőiesség kultusza*. Ford. Szirmai Panni. Budapest: Noran Libro Kiadó.
- Gyáni Gábor. 2012. Nemzet, kollektív emlékezet és public history. *Történelmi Szemle* 54 (3): 357–376.
- Karády Viktor. 1997. *Zsidóság, modernizáció, polgárosodás*. Budapest: Cserépfalvi.
- Lengyel Imre Zsolt. 2013. *A részek lázadása: Tompa Andrea Fejtől s lábtól című regényéről*: <http://www.muut.hu/archivum/2479> (2022. márc. 1.)
- Mulvey, Laura. 1985. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In *Film Theory and Criticism*. 3rd edition, szerk. Gerald Mast, Marshall Cohen. 803–816. Oxford: Oxford University Press.
- Tompa Andrea. 2018. *Fejtől s lábtól*. Pécs: Jelenkor.
- Vallasek Júlia. 2019. Gyógyítható-e a T-é-szindróma?: Trianon alakváltozatai a kortárs magyar prózában. *Pro Minoritate* (7): 100–130.
- Vásárhelyi Mária. 2010. Trianon-kép a közgondolkodásban. *Mozgó Világ* 36 (7). http://epa.uz.ua/01300/01326/00117/MV_EPA01326_2010_07_02.htm (2022. márc. 3.)
- Vincze, Zsófia Kata. 2014. Politics of Memory in Andrea Tompa’s Novel *Fejtől s lábtól* [‘Head to Feet’]. *Hungarian Cultural Studies*. e-Journal of the American Hungarian Educators Association, Volume 7, 110–126. <http://ahea.pitt.edu> DOI: 10.5195/ahea.2014.14

MINORITIES IN THE NOVEL *FEJTŐL S LÁBTÓL*:
*KETTŐ ORVOS ERDÉLYBEN [HEAD TO FEET: TWO DOCTORS
IN TRANSYLVANIA]*

Andrea Tompa’s novel presents a multitude of existential, social, and cultural dimensions of minority-existence, as well as a wide scale of the possible answers and attitudes regarding minority existence as an ability and an (often restrictive)

form of existence. In the following analysis, I focus on two categories of minority experience portrayed in the work. 1. A new approach to the situation of Transylvanian Hungarians' forced to become a minority following World War I and the Treaty of Trianon, through which the work creates a valid counter-narrative against the falsifying Trianon rhetoric of official Hungarian memory policy and history. And 2. Presentation of the problems of emancipation, interconnected with feminism and questions of gender, the portrayal of which points out universal issues in the novel through the figure of the female protagonist.

Keywords: post-colonial criticism, centre/periphery, trauma, gender, minority and inequality, inner monologue

MINORITET U ROMANU ANDREE TOMPE FEJTŐL S LÁBTÓL: KETTŐ ORVOS ERDÉLYBEN

Roman Andree Tompe se bavi raznolikošću egzistencijalnih, društvenih i kulturnih dimenzija bitisanja manjina. On daje široku skalu odgovora, tj. reakcija vezanih za minoritet kao datost i na pretežno ograničavajuće mogućnosti (kako iz individualno-psihološkog tako i društveno-psihološkog aspekta). Od manjinskih egzistencijalnih situacija, opisanih u romanu, u radu se izdvajaju dva: nov pristup položaju Mađara, koji su posle Prvog svetskog rata i Trijanonskog sporazuma postali manjina, pri čemu se u romanu formuliše svojevrsan narativ, protivan zvaničnoj mađarskoj politici sećanja, suprotstavljajući se lažiranju istorije u trijanonskoj retorici (1); kroz glavni ženski lik, dotičući se feminizma i rodnog pristupa, prikazuju se problemi vezani za emancipaciju žena, tog globalnog problema (2).

Ključne reči: postkolonijalna kritika, centar/periferija, trauma, rod, minoritet i neravnopravnost, unutrašnji monolog

MIKOLA Gyöngyi

Szegedi Tudományegyetem, Társadalom- és Bölcsészettudományi Kar
Szláv Intézet, Orosz Filológia Tanszék
Szeged, Magyarország
mikolagyongyi@gmail.com

A KEVEREDÉS VIHAROS VÖLGYE

Az identitás metamorfózisai Guzel Jahina regényeiben

The stormy valley of mixing

The metamorphoses of identity in Guzel Yakhina's novels

Olujna dolina izmešanosti

Metamorfoze identiteta u romanima Guzelj Jahine

A tatár származású Guzel Jahina ma egyike a legnépszerűbb kortárs orosz íróknak. A *Zulejka kinyitja a szemét* és *A Volga gyermekei* című regényeit, melyek magyarul is olvashatóak, számos rangos hazai és nemzetközi díjjal tüntették ki, utóbbi többek között 2019-ben Szerbiában elnyerte az Ivo Andrić-díjat. Mindkét műben egy-egy etnikai kisebbség képviselőjének története bontakozik ki a 20-as, 30-as évek szovjet korszakának történelmi kontextusában. Zulejka krími tatár asszony, akit a kuláktalanítás során deportálnak Szibériába, Jacob Ivanovics Bach tanító pedig a Volga menti német telepeselek leszármazottja, akinek az életét fenekestül felforgatja az 1917-es bolsevik hatalomátvétel. Tanulmányomban arra keresem a választ, hogy milyen irodalmi kódok révén konstruálja meg szereplői sajátos, folyamatos átalakulásban lévő, „hibrid” identitásait Jahina prózája.

Kulcsszavak: Guzel Jahina, hibrid műfajok, kisebbségi narratívák, az identitás metamorfózisai, traumafeldolgozás

Guzel Jahina 1977-ben született tatár értelmiségi családban. Kora gyermekkorában kizárólag tatáruul beszélt, majd később az orosz nyelv lett számára meghatározó. Nagypja, a falusi némettanár és iskolaigazgató hatására kezd el németül tanulni. Egyetemi tanulmányait a Kazanyi Egyetemen végzi, ahol angol–német szakos tanári oklevelet szerez. Egyetemistaként Bonnban töltött egy

fél évet, 1999-től pedig Moszkvában él. Kezdetben fordítóként dolgozik, majd a reklámszakmában helyezkedik el, 2013-ban elvégzi a Moszkvai Filmiskola forgatókönyvírói szakát. Első regénye, a *Zulejka kinyitja a szemét*, eredetileg filmforgatókönyvnek készül, írás közben dönt Jahina a regény médiuma mellett. A regény mindazonáltal filmszerű maradt, rövid fejezetekből áll, és viszonylag egyszerű, redukáltnak ható nyelven íródik. A második regény, *A Volga gyermekei* már egy sokkal bonyolultabb, finomabban megmunkált, jóval rétegzettebb irodalmi nyelven szólal meg.

Jahina maga úgy határozta meg nevelődésének éveit, hogy azok három kultúra, a tatár, az orosz és a német kultúrák határán zajlottak. 2016-ban publikált egy önéletrajzi esszét *Kert a határon* címmel (Jahina 2018), amelyben Kazany legendás városrészéről, a Német–Orosz Svájcnak nevezett hatalmas kiterjedésű, dimbes-dombos városi szabadidőparkról írt. (Ma Gorkij parknak hívják.) Ebben a parkban elmosódnak a kultúrák határai, létrejön az amúgy is multikulturális Kazanyon belül egy többnemű tér, amely egyszerre ad helyt a 18. század óta itt élő németek tiszteletre méltó nyaralóinak és az orosz vásári színházaknak, vidámparknak, különböző szórakoztató attrakcióknak. A kertnek van egy falusias, faházakból álló része, de modern kőépületek is találhatóak benne. A kert egyik oldalról a város szélén elterülő egykori pestistemetővel határos. A mai napig itt áll a cári időkben alapított pszichiátria épülete, amely a sztálini időkben Berija parancsára börtönpszichiátriaként funkcionált. Ez a minden ízében heterogén tér a szerző számára a szabadság terepévé válik, mivel a szovjet korszak végének zűrzavarában kezd elvadulni, és olyan terület lesz, amely kívül esik mind az iskola, mind a hatóságok, mind pedig a szülők ellenőrzésének hatókörén. A kamaszok kedvükre barangolhatnak, tábortüzeket gyújtanak, az esszé szerzője pedig ide jár csókolózni Timur nevű barátjával.

A tatár, a német és az orosz nyelvek és kultúrák találkozása, átszövődése Jahina alapélménye, és ebből a különleges egzisztenciális tapasztalatból táplálkoznak a regényei is. A 2013-as *Zulejka kinyitja a szemét* című regény az 1930-as években játszódik a kuláktalanítás idején, és egy tatár fiatalasszony történetén keresztül mutatja be a kitelepítést és a lágeréletet. Jahina számára ez részben családtörténet: a nagymamája hétévesen került a családjával a Szibériába tartó marhavagonok egyikébe, és tizenöt év múlva tudott csak hazatérni. A magyarrá *A Volga gyermekei* címmel fordított második regény pedig a II. Katalin cárnő által a Pugacsov-felkelés után az elnéptelenedett Volga menti földekre behívott német telepések történetét meséli a bolsevik fordulat, azaz 1917 novembere után körülbelül 1946-ig, a németek tömeges kitelepítéséig, illetve a főhős, Jacob Bach falusi iskolamester és meseíró Gulagon bekövetkező haláláig.

A regények hatalmas sikert arattak Oroszországban mind az olvasók, mind a kritikusok körében, és nagy visszhangot váltottak ki világszerte. A siker egyik titkát több irodalomtörténész és kritikus a sztálini múlt új szempontú feldolgozásában látja. Kalafatics Zsuzsa *A sztálinizmus traumatikus tapasztalata Guzel Jahina regényeiben* című orosz nyelvű tanulmányában (Kalafatics 2021) is a sztálini műtfeldolgozás kódrendszerében elemzi Jahina regényeit, és jelöli ki helyüket a kortárs orosz irodalom térképén. Jahina új megközelítésének lényegét mindenekelőtt műfaji hibriditásukban látják, melynek révén sokféle olvasói igénynek képesek megfelelni (Savkina–Rosenholm 2016). Mindkét regény ötvözi a történelmi regény és a családregény műfaji tradícióit, továbbviszi és továbbfejleszti az orosz irodalom nagy pszichológiai vonulatát, emellett az egyszerű, falusi hősök tudatának ábrázolása lehetőséget ad mitologikus, mesei és folklorisztikus elemek használatára – a kritikusok ebben a mágikus realizmus stílusjegyeit fedezik fel. Jahina az interjúiban rendre Gogol és Bulgakov műveinek mitologikus vagy mai szóval fantasy elemeire hivatkozik. Mindkét regény egyúttal egy-egy sajátos robinzonád is, amennyiben a hősök az életük egy jelentős szakaszában a világtól elzárva élnek, és maguknak kell megküzdeniük a természet erőivel. *A Zulejka* emellett sajátos road movie-nak is tekinthető, hiszen a marhavagonokba parancsolt emberek több hónapon át utaznak rettenetesen viszontagságos körülmények között végig a hatalmas országon, míg el nem érik a nekik kirendelt területet az Angara partján Délkelet-Szibériában. *A Volga gyermekei* pedig a posztmodern intertextualitás és metafikció elemeit is magába építi, amennyiben bemutatja, hogy alakulnak át a németek magukkal hozott meséi a szovjet hatalom ideológiáját közvetítő történetekké, és ezáltal fölveti az irodalom és a művészet bűnrészességének problémáját az előálló kataklizmákban és az egymást követő katasztrófákban.

Bár mindez roppant fontos és megkerülhetetlen az interpretáció során, érdeklődésem homlokterében mindazonáltal nem elsősorban a szovjet korszak traumáival és rendkívül ellentmondásos örökségével való szembenézés politikai és szociokulturális megközelítése áll, hanem Jahina sajátos tudatfelfogása és elbeszélői eljárásai, amelyek révén érzékelhetővé válnak az emberi önérzékelés és öntudat metamorfózisai és transzformációi olyan elementáris erejű társadalmi változások közepette, amelyeket a bennük sodródó szereplők az adott pillanatban, a történések jelen idejében egyáltalán nem értenek, vagy még ha viszonylag gyorsan képesek is átlátni a helyzetüket, az átélt traumatikus események olyan hatalmas mentális kihívást jelentenek, melyek összeroppanással fenyegetik a legerősebbeket is. A regények legizgalmasabb fejezeteiben feltárul, ki hogyan

képes (képes-e) újradefiniálni magát, hogyan változtatja meg (megváltoztatja-e) a saját magáról szóló mesét, és elősegíti-e mindez a szereplők túlélését.

Tanulmányom címe, *A Keveredés viharos Völgye* utalás arra a perzsa eredetű mesére, amelyet Zulejka mesél a fiának az Angara-parti büntetőtelepen, amelyet a deportáltak életben maradt kis csapata a saját kezével épített föl a semmiből. A falut Szemruknak nevezik ('szem ruk' oroszul azt jelenti, 'hét kéz'), mivel alapvetően négy férfi keze munkájának köszönhetően teremődik meg, akik közül az egyik félkezű. Zulejka meséje arról szól, hogy a madarak egyszer egy nagy lakomát követően összevesztek, háború tört ki köztük, és elhatározták, hogy felkeresik a világ legmagasabb hegyén élő csodálatos sahmadarat, hogy tegyen igazságot köztük, és vezesse őket. Ezt a madarat „a perzsák és az üzbégek Szimurnak nevezték, a kazahok Szamurüknek, a tatárok meg Szemrugnak nevezték”.

A Keveredés viharos Völgyében a nap és az éj, a lét és a nemlét egymásba vegyült. Mindazt a tudást, amellyel a madarak az egész út során gazdagodtak, elfújta a forgószeél, és a lelkükbe üresség és reménytelenség költözött. A megtett út feleslegesnek tetszett, és úgy érezték, életüket elvesztegették. Sokan, akiket leigázott a kétségbeesés, itt pusztultak el. Csak a legkitartóbb harminc madár maradt talpon. Megperzselt szárnyal, sebektől vérezve, halálos fáradtan vánszorogtak az utolsó völgyig. És ott, a Lemondás Völgyében csak egy határtalan víztükör várta őket, felette pedig örök csend honolt. Azon túl már az Örökkévalóság Földje kezdődött, ahová az élők nem léphettek be. [...] És a madarak megértették, hogy eljutottak Szemrug lakhelyéhez, és a szívükben duzzadó örömről megérezték a közeledtét. A szemük lecsukódott a világot betöltő ragyogó fénytől, és amikor újra kinyílt, csak egymást látták. Ebben a pillanatban megértették a dolgok lényegét: ők maguk voltak Szemrug. Mindegyikükük külön-külön, és ők együtt, közösen (Jahina 2017, 410–411).

A Szemruk, a falu neve és a perzsa mitológia sahmadara, a Szemrug oroszul ugyanúgy hangzik, mivel az oroszban a szóvégi mássalhangzók zöngétlenednek. Vagyis a világ végén a semmiből születő falu a száműzetésben született kisfiú, Juszuf tudatában azonos lesz a mitológiai Szemruggal. A soknemzetiségű deportáltak által alapított városnak Zulejka meséi teremtik meg az eredetmítoszát. Ebben az új városban mások a törvények, mint a szovjet birodalom középpontjában, mivel a túlélésért folytatott küzdelem felülírja az ideológiát: ahhoz, hogy életben maradjanak, a deportáltaknak egymással is és a parancsnokkal is együtt kell működniük. Sajátos új ösközösségi társadalom jön létre,

amely időnként érintkezik a külvilággal, de amely – kezdetben legalábbis, a civilizációtól való teljes elszigeteltség körülményei között – kialakítja új törvényeit, amelyek a közös munkamegosztáson alapulnak. Amíg vissza nem térnek a csekisták, Szemruk autonóm közösségként működik.

A többgyökerű mese a sahadárról jól példázza, hogy a nagy alaptörténetek maguk is több forrásból származnak, több variációban léteznek, és a mesélők mindig beleszövik a mesébe a saját tapasztalataikat. A *Volga gyermekeiben* ilyen mese a Fogoly Lány története, amelyet Jacob Bach a feleségétől, Clara Grimmtől hall. A Fogoly Lány története ezáltal kétszeresen is Grimm-mesévé válik, mivel filológiai értelemben egy Grimm testvérek által írt történet, a Rapunzel egyik változata, amelyet mind Clara Grimm, mind Jacob Bach úgy ad tovább, hogy át is alakítja: a zord apa által toronyba zárt királylány története Bach ceruzája nyomán egy fiatal lány öntudatra ébredésének és önállósodásának történetévé válik. Amikor Bach, aki a felesége halála után egyedül marad a kislányukkal, Antjével, hogy táplálni tudja a gyermeket, tejtért cserébe eladja a meséit a falu szovjetizálásáért felelős komisszárnak, Hofmann-nak, aki némileg átalakítva, a párt ideológiai irányvonalához igazítva adja le azokat a *Volga Kuriernak*, a Volga Menti Németek Autonóm Köztársasága központi lapjának. A német folklórból táplálkozó közös ősi mesekincs, amely összefonódik a személyes történetekkel és az iskolamester írói képzeletével, átszerkesztett, primitivizált formában részévé lesz a szovjetizált német mesék gyűjteményének egy későbbi időben, amikor a szerző, Jacob Bach már elpusztult a Gulagon.

Míg Zulejka meséi segítenek a túlélésben, mert nemcsak világmagyarázatot adnak, hanem lelki-erkölcsi útmutatást is, Jacob Bach egyre növekvő rémülettel érzékeli, hogy az általa eladott mesék rejtélyes módon mind megvalósulnak, és horrorisztikus kataklizmák csíráivá válnak. Mindez arra is utal, hogy a különböző kultúrák különböző meséi és más narratívái különböző szerepet játszhatnak a traumafeldolgozásban és a túlélésben. Zulejka még benne él a mitológiában, és a hitvilághoz való hűség erőt ad neki pszichológiai értelemben, hogy elviselje a legkeményebb megpróbáltatásokat is. Bachnak az írás segít ugyan a fennmaradásban lelki és fizikai értelemben egyaránt, ám eladott és meghamisított meséi a gyilkos ideológia részévé válnak, amely ideológia végül sok millió sorstársával együtt őt magát is bedarálja.

A regények további meghatározó eleme a szereplők nyelvi kompetenciáinak hangsúlyos ábrázolása. A *Zulejka...* végén szöszedet segíti a regényben található tatár szavak és kifejezések értelmezését. A *Volga gyermekeiben* ezek szerepét a német szövegek veszik át. Miután a szereplők többnyelvű közegben mozognak, felerősödik a nyelvi asszociációk jelentősége. Zulejka például

a következőképpen értelmezi magában a bolsevikok és vöröskatonák megjelenését Julbasban, a kis faluban, ahol él:

Ezekhez az arcokhoz sok szó is tartozott, egyik érthetlenebb és félelmetesebb, mint a másik: gabonamonopólium, prodraszvjorszka, prodnalog, bolsevik, behajtóbrigád, Vörös Hadsereg, szovjethatalom, kormányzósági CSEKA, komzomolista, GPU, kommunista, teljhatalmú megbízott... Zulejkának nehéz lett volna megjegyeznie ezeket a hosszú orosz szavakat, amelyeket nem is értett, az összes efféle embert úgy hívta magában: a vörös horda népe. Az apja sokat mesélt neki az Arany Hordáról, amelynek vágott szemű, kegyetlen helytartói századokon át szedték az adót ezen a tájon, hogy elvigyék rettegett uruknak, Dzsingisz kánnak. A vörös horda népe is adót szedett. De hogy ők kiknek a lába elé hordták, azt Zulejka nem tudta (Jahina 2017, 50).

Az idézetben van egy lefordíthatatlan szójáték, a vöröskatonákat, oroszul 'krasznoarmejci' úgy hallja, hogy 'krasznoorgyejci', a vörös horda. Az Arany Horda a tatár Zulejka családi meséken alapuló történelmi tudatának is részét képezi, ily módon a meglévő fogalmai segítségével értelmezi, „keretezi” az új jelenségeket.

Az akusztikus asszociációk fontos részét képezik a szereplők nyelvi portréjának. Ahogy Zulejka nem érti az új szovjet politikai zsargont, ugyanúgy nem érti Jacob Bach tanító sem. A fiktív volgai német telep, Gnadental lakói csak száz orosz szót tudnak, teljes nyelvi és kulturális izolációban élnek több mint száz éve. Mivel nincs igazi kapcsolatuk az óhaza nyelvével, amelyet egymás között Reichként emlegetnek, egy 18. századi nyelvi állapotot őriznek, és olyan archaikus gondolkodásmódot, amelyhez nem találja a kulcsot a bolsevik hatalomátvétel után a faluba küldött, Németországból származó pártmegbízott. A nyelvi elszigeteltség párhuzamba állítható a főhősnek azzal az életérzésével, hogy Gnadentalban megállt az idő, és vele az égvilágon semmi sem fog történni. Gnadental beszélő név, azt jelenti, a Kegyelem Völgye, vagyis a keresztény mitológiával áll kapcsolatban, akárcsak Szemruk a perzsa eredetmítosszal.

A két regény talán legszembeütőbb hasonlósága a kisebbségi hősök izoláltsága. Zulejka alig lépi át a faluja határát, holott nagyon szeretne egyszer eljutni Kazanyba, Jacob Bach számára pedig a Volga túlsópartjára való utazás is elképesztő kalandnak bizonyul.

Az izoláltság mindkét hős esetében kirekesztettséggel is párosul: Zulejka a magában Vérszipolynak nevezett százéves vak anyósa kemény uralma alatt él férjével, a nála harminc évvel idősebb Murtazával, négy kislányát eltemette,

halálra dolgoztatják nap mint nap, és a nehéz munkához rengeteg megaláztatás társul. Jacob Bachot pedig akkor közösi ki a saját faluja, amikor a pap nem hajlandó összeadni szerelmével, a Volga túlsópartjáról hozzá átszökő tanítványával, Clara Grimm-mel. A falu népe másik tanítót hív, és ők Clarával kénytelenek visszatérni Claráék elhagyott tanyájára. (Az apa a ház népével Németországba ment, erről az útról szökött meg Clara.) Vagyis a hősnő továbbra is fogoly lány marad, és csalódottságát évek múlva csak az enyhíti majd, hogy végre sikerül megfogannia.

Guzel Jahina regényeiben a kisebbségi helyzet mindenekelőtt fojtogató izolációként jelenik meg, ám ennek a szűkösségnek és zártságának a benne élő szereplők nincsenek igazán tudatában, normális állapotként fogadják el, és még ha szenvednek is tőle, összehasonlítási alap híján vakok a saját helyzetükre. Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy az alávetettség, elnyomottság és kiszolgáltatottság léthelyzete először mindkét hős esetében az etnikai értelemben vett *saját* közegben jelentkezik, nem pedig az idegenek, azaz a túlnyomórészt orosz nemzetiségű bolsevikok, vöröskatonák, pártmegbízottak és komisszárók megjelenése révén alakul ki. A szovjet-orosz elnyomás és jogfosztás kegyetlensége a „többségi” hősök előtörténeteinek tanúsága szerint sok esetben maga is reakció az elkövetők saját korábbi sérelmeire. A szovjet korszak traumáinak feldolgozása többek között azért is roppant nehéz, mert a hőhéroknak egy következő korszakban maguk is áldozatokká váltak, ahogy ezt Trockij története is példázza. A bolsevik fordulat, az azt követő polgárháború, hadikommunizmus, éhínség, majd a kuláktalanítás totálisan lerombolja a régi kisvilágokat, amelyeket ezek a változások váratlanul érnek, és a korábbi világképek keretei között feldolgozhatatlanok maradnak. Bach megnémul, a másik regény német orvosa, Volf Karlovics Lejbe pedig félig megőrül, és azt képzei, hogy egy tojásban él. Az események racionalizálásában Zulejkának segítenek az ősi mesék, Bach pedig kecsketejért cserébe megírja Hofmann pártmegbízottnak a falu teljes történetét, folklóráját és szokásait, és rendelkezésére bocsátja azt a mesekincset is, amelyet a feleségétől hallott. Az elszenvedett traumák és a szeretteikért való szüntelen aggodalom mindkét hős esetében azzal jár, hogy igyekeznek elzárni gyerekeiket a külvilág borzalmaiktól. A regények rendkívül árnyalt pszichológiai síkja érthetővé teszi, hogy a hősök számára az élet egyetlen értelme a gyerekeik felnevelése lesz, ami totális önfeláldozást követel tőlük a kataklizmák véget nem érő sorozatában. A féltés révén, valamint amiatt, hogy nem képesek kapcsolatot teremteni a realitással, és nem értenek semmit abból, ami körülöttük történik, óhatatlanul is újratermelik azt az izolációt, amely egyébként őket sem védte meg semmitől, ellenben – ahogy ezt az olvasó a maga nagyobb történelmi tudásával már jó előre látja – súlyosan veszélyeztetik a gyerekeik életkilátásait.

Ezen a ponton elérkezünk a regények következő kulcsproblémájához, a gyerekek kérdéséhez. Amikor Jacob Bach kislányát és fogadott fiát elviszik az írástudatlanság felszámolásán dolgozó agitátorok a Clara Zetkin internátusba, Bach beletörődik a helyzetébe:

Mi maradt immár neki? Csak az, hogy szeresse a gyermekeit. Szeresse – távolból. Szeresse úgy, hogy nem látja őket. A gyermekeket, akik soha nem hallották a hangját, és aligha is fogják hallani. A gyerekeket, akik más nyelven beszélnek. Akik készek, hogy elhagyják, elfelejtsék és elárulják őt. Ezeket a furcsa, idegen gyerekeket, akikről valamiért azt hitte, hogy az övéi (Jahina 2020, 377).

A saját és idegen kategóriái felcserélődnek, az egymást kizárni látszó ellentétek folyton egymás felé hullámszerűen, egymásba oldódnak, mint a Volga áramlatai. A Volga-anyakcska, az orosz nemzeti narratíva mitologikus folyója Jahinánál egy soknemzetiségű térség határfolyójaként jelenik meg, amely egyesíti magában összes gyermekének összes történetét, ahogy magába fogadta, medrében őrzi a partjai mellett lezajlott háborúk különböző nemzetiségű halottjait is.

Ezekben a példákban a mesék és a hagyományok továbbadása segít megőrizni a hősök önzonosságát a kaotikussá lett életveszélyes világban, Jahina ugyanakkor olyan szituációkat is teremt a regényekben, ahol a felejtés és a múlt elvesztése életmentő is lehet:

Ignatov kinyitja a széfet, kiveszi az iratkupacból az egyes számú születési anyakönyvi kivonatot – Juszuf Valijev, 1930. Beledobja a kályha hideg tűzterébe, gyufát gyújt – a papírba gyorsan belekap a heves lángocska. Pillanatnyi tétovázás után a régi „Aktá”-t is utánahajítja.

Amíg a lapok lassan felizzítják a parazsat, és ropogva elenyésznek a narancsszín lángokban, elővesz egy üres anyakönyvikivonat-blankettát, tintába mártja a tollát, és rávezeti: Joszif Ignatov. 1930. Szülők neve. Anya: Zulejka Valijeva, parasztnő. Apa: Ivan Ignatov, vöröskatona (Jahina 2017, 507).

Amikor Ignatov a tűzre veti a transzport nyilvántartását, egyúttal belátja, hogy az egész rettenetes akció, amelybe olyan lelkesen belevetette magát a történet elején, iszonyatos tévedés volt, és végül ő maga is a helyzet csapdájába került: leváltott börtönparancsnokként immár nincs hova mennie, egy szintre kerül a rábizott foglyokkal.

Jahina történeteiben folyamatosan zajlik a monolitikus ideológiai blokkok lebontása. Zulejka mint odaadó anya, fáradhatatlan munkás és kitűnő vadász

lesz a közösség megbecsült tagja, Ignatov viszont, aki kezdetben élet-halál ura, és önvédelemből ugyan, de mégiscsak megöli Zulejka férjét, a lágerben egy baleset következtében lesántul, és megromlik a látása is. Az ő szerelmi történetük az egymást kizáró ellentétek kiegyenlítődének története: az egyik fél emelkedése párhuzamosan zajlik a másik fél társadalmi státuszának süllyedésével és emberi lehetőségeinek csökkenésével. A megnémult Bachnak, az érzékeny és intelligens tanárnak pedig be kell fogadnia a csavargó Vázkát, a vad és veszélyes árva kirgiz fiút, hiszen ő az egyetlen, aki meg tudja tanítani a lányát beszélni.

Jahina művei olyan nevelődési regények is, amelyek nem a gyerekek felnőtté válásáról szólnak, hanem a szülők útjáról, akiknek hosszú és keserves kálváriájuk során meg kell tanulniuk, anélkül, hogy erre bárki tanítaná őket, sőt akár az örökölt és szerzett tanítások és tapasztalatok ellenében is, hogy hogyan hozzák meg a gyerekeikért a legnagyobb áldozatot; el kell jutniuk a szeretet legnagyobb próbatételéhez és el kell engedniük a gyerekeiket az ismeretlen és veszélyes világba, még akkor is, ha nem tudják, viszontláthatják-e őket valaha. Más szóval képessé kell válniuk arra, hogy megajándékozzák a gyerekeket a szabadsággal.

Irodalom

- Jahina, Guzel. 2017. *Zulejka kinyitja a szemét*. Ford. Iván Ildikó. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Jahina, Guzel. 2018. Szad na granyice. *Realnoe vremja*. <https://realnoevremya.ru/articles/97672-ranee-esse-guzeli-yahinoy> (2022. ápr. 7.)
- Jahina, Guzel. 2020. *A Volga gyermekei*. Ford. Soproni András. Budapest: Helikon.
- Kalafatics, Zsuzsanna. 2021. Travmatyicseskij opit sztalinizma v romanah Guzeli Jahinoj. *SlavVaria* 1/2021. <https://journals.lib.pte.hu/index.php/slavvaria/article/view/4951/4788> DOI: 10.15170/SV.1/2021.181 (2022. ápr. 8.)
- Savkina, Irina – Rosenholm, Arja. 2016. Szekret jejo uszpeha: razmislenyija o romanje Guzel Jahinoj «Zulejha otkrivajet glaza». *Лабиринт*. No 3–4. 22–25

THE STORMY VALLEY OF MIXING

The metamorphoses of identity in Guzel Yakhina's novels

Guzel Yakhina of Tatar descent is one of the most popular contemporary Russian writers today. Her novels *Zuleikha Opens Her Eyes* and *Children of the Volga*, which are available in Hungarian as well, have been awarded numerous national

and international prizes. The latter, among others, won the Ivo Andrić Award in Serbia in 2019. Both novels unveil stories of representatives of the minority in the historical context of the Soviet era of the 1920s and 1930s. Zuleikha is a Crimean Tartar woman who was deported to Siberia during dekulakization, and the teacher Jacob Ivanovich Bach was a descendant of the German settlers along the Volga, whose life was turned upside down by the 1917 Bolshevik takeover. In my presentation, I look for an answer to what literary codes Yakhina's prose utilizes to construct the unique, constantly changing, and "hybrid" identity of her characters, and how the literary methods used by her relate to ethnically themed works of classical Russian literature, Romantic Orientalism, or the tradition of "imperative" narratives often present in her works. I also analyse how this prose reflects (if it reflects) on the contemporary Western post-colonialist literary discourses, and to what extent can this hybridity be interpreted in the context of literary theoretical concepts. In Yakhina's prose, the questions of female identity and the literary representation of gender roles that change in extreme ways during historical cataclysms are unavoidable, and with them the appearance of and focus on the closely related children's perspective. While I reflect on the discussions surrounding Yakhina's works in the circles of Russian critics and audience, with special regard to minority readers, the focus of my interest is not primarily on the political and socio-cultural approach to dealing with the traumas and highly controversial legacy of the Soviet era, but rather on Yakhina's unique conception of consciousness, and the narrative procedures through which the metamorphoses and transformations of human self-perception and self-awareness become perceptible in the midst of crucial social changes. These are not understood by the characters engulfed by them in the given moment at the time of the events and, even if they are able to comprehend their situation relatively quickly, the experienced traumatic events present a huge mental challenge that threatens to shatter even the strongest individuals. The most exciting chapters of the novels reveal those who were able (if they were able) to redefine themselves, how that changed (if it changed) their story, and if all that helped the survival of the characters.

Keywords: Guzel Yakhina, hybrid identity, the metamorphoses of self-awareness, imperial narratives, postcolonial theories

OLUJNA DOLINA IZMEŠANOSTI

Metamorfoze identiteta u romanima Guzelj Jahine

Guzelj Jahina, spisateljica tatarskog porekla, jedna je od najpopularnijih savremenih ruskih autora. Romani *Zulejha otvara oči* i *Deca Volge*, koji se mogu čitati i na mađarskom jeziku, nagrađivani su brojnim domaćim i međunarodnim nagradama. Roman *Deca Volge* dobitnik je Velike nagrade „Ivo Andrić“ za 2019. godinu u Srbiji. U oba romana u središtu dešavanja se nalaze glavni likovi, predstavnici etničkih manjina u sovjetskom periodu 20-ih i 30-ih godina prošlog veka. Zulejha je Tatarka sa Krima koju kulaci deportuju u Sibir, a učitelj Jakov Ivanovič Bah je potomak

nemačkih kolonista u povološkoj oblasti, čiji se život iz korena menja preuzimanjem vlasti od strane boljševika 1917. godine. U radu se traži odgovor na pitanje pomoću kojih književnih kodova konstruiše Jahina u svojoj prozi specifični, hibridni identitet svojih junaka u stalnom preobražaju.

Ključne reči: Guzelj Jahina, hibridni žanrovi, manjinski narativi, metamorfoze identiteta, obrada trauma

A kézirat beérkezésének ideje: 2022. ápr. 10.

Közlésre elfogadva: 2022. jún. 1.

LADÁNYI István

Pannon Egyetem, Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar
Magyar és Alkalmazott Nyelvtudományi Intézet
Veszprém, Magyarország
ladanyi.istvan@mftk.uni-pannon.hu

KISEBBSÉGI REGÉNYNYELV TOLNAI OTTÓ
GOGOL HALÁLA ÉS VIRÁG UTCA 3
CÍMŰ REGÉNYEIBEN

The language of minority novels in Ottó Tolnai's *Gogol halála*
[*Gogol's death*] and *Virág utca 3* [3 *Flower street*]

Jezik manjinskog romana u delima Ota Tolnaja
pod nazivom *Gogol halála* [*Gogoljeva smrt*] i *Virág utca 3*
[*Ulica cveća broj 3*]

Tolnai Ottó kísérletező jellegű irodalmi tevékenységére mindegyik műnemben jellemző a műnemek és a műfajok szabályainak, hagyományainak, elvárásainak próbára tétele, felfüggesztése. Ez egyszerre jelent nála műfajtudatosságot és az épp megkérdőjelezett elvárások aktivizálását, akárcsak a megszólalás autentikusságának, egyedi formájának keresését. A *Gogol halála* és a *Virág utca 3* kispóráz egymás mellé rendelt láncolata, amelyeket a mellérendelés gesztusán túl motivikus kapcsolódások tartanak össze. A két könyv kapcsolatát új, 2016-os közös kiadásuk és benne Tolnai Ottó utószava tette láthatóbbá. A *Virág utca 3* már első kiadásában is a regény műfaji megjelölést kapta, a *Gogol haláláról* a 2016-os kiadás szerzői utószava hozza szóba a regényműfaj lehetőségét. Regénnyé minősítjük a regényműfajt provokálja, s ekként ezek a narratív centrum nélküli művek, metaforikus kapcsolódásaikkal Tolnai prózanyelvi kísérleteinek sorába illeszkednek, és egy sajátos kisebbségi irodalmi diskurzus megnyilvánulásaiaként olvashatók. Érvényes rájuk Gilles Deleuze és Félix Guattari kisebbségi irodalom-felfogása, amely szerint a „kisebbségi irodalom” az egyértelmű területhez kötöttségtől, az egyértelmű jelentésektől, a valamihez „hozzákötött” jelentésektől való elszabadulásért folytatott küzdelem, „a nyelv nem-jelölő, intenzív használata”. *Kulcsszavak:* regény, Tolnai Ottó, Gilles Deleuze, Félix Guattari, kisebbségi regénynyelv, nomadizálás

Tolnai Ottó kísérletező jellegű irodalmi tevékenységére mindegyik műnemben jellemző a műnemek és a műfajok szabályainak, hagyományainak, elvárásainak próbára tétele, kötöttségeinek felfüggesztése. Csak látszólagos ellentmondás, hogy ez kifejezetten műfajtudatos hozzáállás, és a műfaji jellemzők provokálása az épp megkérdőjelezett elvárások aktivizálását is jelenti, még inkább ráirányítva a figyelmet a művek egyedi formájára, a megszólalás egyedi autentikusságának keresésére.

A műfaji jellemzőkre és a műfaji elvárásokra irányuló szerzői figyelmének Tolnai számos tanújelét adja. A symposionista nemzedék közös fellépését jelentő, az *Iffúság* hetilapban elindított *Symposion* melléklet első szövegét, az *Első esszét* Tolnai jegyzi, és rendkívül tudatosan nyúlva a nemzedékét később meghatározó műfajhoz, az esszé kötetlenségére, a „szabad ringatózás” közegére irányítja a figyelmet, az esszét „a számunkra kétségtelenül legértékesebb műfaj”-ként azonosítja. „Tökéletesen szabad műfaj ez. Itt mindenről lehet beszélni. A téma mellékes”, idézi Babitsot, és „műfaji öntudatosodás”-ról beszél, az esszé legfontosabb jellemzőjének azt tekinti, hogy minden más műfajnál jobban ellenáll a „teljes tudatosodásnak” (Tolnai 1961, 8). A szabadvers öntudatos és eltökélt művelőjeként definiálja magát a Tolnai-vers szerzői éneje már az igen korai, *ars poetica helyett* alcímmel ellátott *Doreen 2*-ben, ahol a hosszú vers műzsájához fohászkodva, a „félek a vers szélétől / félek a vers végétől / félek a vers szélétől / félek a vers végétől” a versbeszéd abbaahagyásának elodázását, a szűknek érzett tér tágítását hangsúlyozza.¹ Az *Új Symposion*ban 1965-ben folytatásokban közölt *Érzelmes tolvajok* című regény Kanizsán, 1964. december 9-én keltezett *Prológus*ában az írás folyamatáról szólva tesz igencsak műfajtudatos kijelentéseket: „Először is legfontosabb különbséget tenni. Különbséget tenni pl. a műfajok között. Azt hiszem, mindannyian egyeznek velem, hogy a regény és a folytatásos regény két külön műfaj, s hogy e kettőnek kevés köze van egymáshoz” (Tolnai 1965, 22). Elmélgésében eljut az általa (a szerzői én által) a műfaj leglényegesebbként megjelölt szövegalakítási jellemzőjéhez. Ez pedig nem az, hogy a regény vége nyitott, szabadon alakítható (ez voltaképpen az olvasó szempontjából a fontosabb); hanem az, hogy az eleje kötött, rögzült, immár megváltoztathatatlan az írás folyamatában – és így megtörténhet, hogy az alkotási folyamat során „elfogy”, jelentőségét veszti, elmarad az újabb fejleményektől: „És különben is fönnáll a veszély, hogy amíg az író elkészíti azt a bizonyos következő folytatást, addig az előző eltűnik, elfogy [...]. Valóban,

¹ Első közlése még szintén a *Symposion* mellékletben: *Iffúság*, 1963. február 7., 11. Később több Tolnai-verseskötetben is megjelent.

szinte elképzelhetetlen úgy dolgozni egy szövegen, hogy annak egyik vége, sarka le van vágva, ki van kötve: *kész*” (Tolnai 1965, 22).

A kompozíció kérdései foglalkoztatják az 1969-es *Rovarház* című regényben is. Toldi Éva a *Rovarház* átfogó bemutatására vállalkozó lexikonszócikkében többek között a műfajiság problémáját is jelzi: „A *Rovarház* a próza és a szabadvers köztes területén helyezkedik el” (Toldi 2021). Kompozíciós szempontból az improvizációs technikát emeli ki, és a szabad asszociáció mellett felhívja a figyelmet a motívumok vissza-visszatérésére és az ezáltal létrejövő „pókhálós szerkezet”-re, említi továbbá a „szövegkollázs”-t, „az elbeszélte történet hiányát” (Toldi 2021). Csányi Erzsébet is az improvizáció jelentőségét hangsúlyozza, összefüggésbe hozva ezt a regényben is feltűnő jazzimprovizációval, kiemelve, hogy eleve ennek említésével kezdődik a regény (Csányi 2010, 41). Toldi ugyanakkor rámutat a visszatérő elemek közötti kapcsolatokra, a gyermekkor történetét megidéző epizódokra, és érzékeli az elbeszélésben egy baráti társaság megidézését, „akiknek elveszettségét, életük ziláltságát és töredzettségét képezi le a szöveg”. A szöveg önidentifikációja kapcsán nevesíti a naplójelleget, „amelyet a regény noteszszerű feljegyzésekként említ”, a kitépelt noteszlapok helyét érzékeltető üres oldalakat stb. (Toldi 2021). Mindezek együtt, a töredékességgel, az összefüggő történet ellen dolgozó szerzői megoldásokkal a mű szintjén egy sajátosan koherensnek mondható kompozíciót mutatnak, amennyiben a mű jelentésképzésének lényegi sajátosságaként azonosítjuk az összefüggő történetnek ellenálló, ugyanakkor nagyobb terjedelmű prózamű elképzelését, azt a szerzői szándékot, amely például nem szeretné a világot összefüggő történetként megmutatkozó kompozícióban elbeszélni, nem kíván hozzájárulni az ilyen illúziókat létesítő irodalmiság gyarapításához.

Az 1972-es *Gogol halála* és az 1983-as *Virág utca 3* kötetek a tipográfiájukat és a szerkezetüket tekintve nem mutatják magukat regényként. Mindkettő kisprózák egymás mellé rendelt láncolata. A két könyv kapcsolatát új, 2016-os közös kiadásuk és benne Tolnai Ottó utószava láthatóbbá tette és egyúttal erősítette. Ez a kiadás és az utószó a korábbiaknál hangsúlyosabban kínálja föl regényként való olvashatóságukat. A *Virág utca 3* már első kiadásában is a regény műfaji megjelölést kapta, a *Gogol halála* kapcsán pedig ez a 2016-os kiadás szerzői utószava érinti a regényműfaj lehetőségét – Domonkos Istvánra hivatkozva, Domonkosra, akinek DÉ névvel jelzett, fikcionált alakjával, vagyis kettejük, az elbeszélői én és DÉ hajnalig tartó újvidéki barangolásának elbeszélésével, közös ifjúságuk elsiratásával zárul a *Virág utca 3*.

Domonkos Istvánt különben is meg kellett volna említeni, hiszen szerette ezt a két könyvet, ha jól emlékszem, a *Gogol*-ról írt is, meg arra is emlékszem, regényeknek tudta őket, ő szorított rá, regényként jelöljem meg a *Virág utca* műfaját. Most elhagytam a műfajmegjelölést, mert abban reménykedtem, a két könyv összeölelkezése immár magától is felmutatja a műfajt...” (Tolnai 2016, 352).

Mi alapján minősíthetjük regénynek ezeket a műveket – vagy a két művet együtt? Mi a hozadéka annak, ha regényként olvassuk őket?

Regénnyé minősítésük a regényműfajt provokálja, s ekként ezek a narratív centrum nélküli művek, metaforikus kapcsolódásaikkal Tolnai prózanyelvi kísérleteinek sorába illeszkednek. Regényként való olvasásuk a narratív hiányokhoz való olvasói, értelmezői hozzáállásunkat hozza mozgásba, a regényműfaj felőli olvasataik erőteljesebben láttatják azt a kettősséget, hogy az egyes darabok aktívan ellenállnak nemcsak a narratív összefűzés kísérletének, hanem a közös értelemadás lehetőségének is, ugyanakkor a többi viszonylatában, azokkal együtt léteznek, és a szövegek közti hiányok üres helyével dialogizálnak a prózaműfajokkal, leginkább a regénnyel.

Mindkét műre jellemző, hogy utalásaikkal, motívumaikkal kapcsolatokat teremtenek a töredékként azonosítható szövegek között, a kifejtetlen történetelemek felé nyitott szöveghelyekkel megteremtik egy nagyobb kompozíció lehetőségét, ugyanakkor ezek kifejtetlenségével ellenállnak a regényműfajra jellemző narratív összefüggések létesítésének. A *Gogol halála* a szerzői ének azt az aktivitását is korlátozni kívánja, amely gyakorlottan, rutinosan motívumokat kíván létrehozni, és ezek rizomatikus hálózatát készül megszöni. Ezt az ügyködést iróniával füleli le a szórt figyelmet színre vivő, így a saját aktivitásaira is figyelő szerzői én.

Mára elég. *Gogol halála*, nem lesz jó cím: mert cím. Máris köré rendez semmiségeid, ügyeskedsz, kis építész, pedig éppen ezt nem akartad, semmit sem akartál, gondoltad, semmit sem gondoltál, csak fel akartad eleveníteni a régi jó, kis történeteket és lecsettintgetni őket, akár szivarvágóval a dohányrúd kemény végét, hiszen nem tudod, hogy és mikor indultak, fejeződnek be, de te már is nagyban dolgozol *Gogol halálán* – az istenit, miféle Gogol már megint! Mikor hagysz fel már az ilyesmivel? Ideje lenne, ideje. Az egyik oldalon elfogyasztasz mindent, egy-két mondatra kötsz csupán masnit, a másik oldalon pedig visszacsempészed az egészet, sőt... (Tolnai 2016, 98).

Csak az elbeszélői megszólalások és elhallgatások ritmusa tagolja a szöveget az egyes egységek határain, és az ezek közti hiányok jelölik ki a regény hiányzó elemeinek helyét, voltaképpen a hiányzó regényt. De mindegyik szövegtöredék helytáll magáért – és azért a hiányért is, amely a meglévő szövegek között tátong. Milyen regény hőse lehetne az, akiről az alábbiakat beszéli el az elbeszélő? Vagy milyen regény hőse lehetne az az első személyű elbeszélő, akinek figyelme leginkább az ilyen, voltaképpen csonkán, hiányosan, a saját történetének kiteljesedési lehetősége nélkül megélt életek (gyakran groteszk) törmelékei felett időzik el?

El akart menni a cirkuszosokkal.

Hihetetlen, tűnődött, ismét feje fölé emelve a színes esernyőt. Az eső hol megelőzte a kocsit, hol lemaradt mögötte. Színes esernyőikkel virágszál-lítmányra emlékeztettek. Az *Oxford* nevezetű tanyasi iskola felé hajtottak. Ma már hihetetlen. Nemcsak ma, már néhány évvel az eset után is. Az érettségi bankettra sem ment el – az anyja beverte a fejét a cipő sarkával... Akkor még szép volt. Aztán tíz év tanya: macska, kutya, petróleum; ha villámlott, az asztal alatt aludt. Diákjai voltak a barátnői: egészséges, nagy parasztasszonyokká lettek, közvetlenül az elemi után férjhez mentek, gyerekeket szültek, és a gyerekeiket is ő tanította, később azok is barátnői lettek, gyerekeket szültek... Néha, éjszakánként, bekopogtattak hozzá. Hálóingben voltak, éppen csak kendőt terítettek a vállukra. Az állami birtok traktoristái pálinkát hoztak, és megtáncoltatták őket. A vak iskolaszolga szolgáltatta a zenét, amíg be nem rúgott, és spongyát téve a feje alá, el nem aludt a padban. Az eső messze elmaradt, nem is érte utol őket, csak visszafelé menet találkoztak. Az iskola ajtói be voltak szögezve. Valaki kátránnyal írta a bejárat fölé: *Oxford* (Tolnai 2016, 13).

Egy élettörténet vázát olvashatjuk, amelynek sem narratív előzménye, sem narratív következménye nincs a könyvben, ugyanakkor a szöveg világosan láttatja a műbe írt szerző figyelmét, érzékenységét. Az első személyű elbeszélő újabb és újabb helyeken bukkan fel, jelentőségteljesnek ígérkező történetek közepében találja magát, amely történeteknek aztán nem lesz folytatása, értelemképzésük akadályozódik, kioltódik az elbeszélés töredékességében. Egy akciódús éjszakai jelenet elbeszélését ezzel zárja az elbeszélő, az olvasó értelmezői terét is kijelölve:

Nemsokára megérkezett a szirénázó rendőrautó. A rangidős erélyes vezényszavakat kiáltozott, sípolt, és a pincébe terelte a tömeget, ne

akadályozzák a kibontakozó akciót, majd kivont fegyverekkel, fedezéktől fedezékig, hason csúszva elindultak a zöld kocsi felé.

Ismét leengedtem a redőnyt, és visszaültem a kerek asztalhoz: egy rövid sorokkal teleírt papírost forgattam – nem értettem semmit (Tolnai 2016, 35).

A *Gogol halála* egy érzékeny figyelem által rögzített részletek, a periférián létezés semmisségeinek gyűjteménye, az elbeszélés-módban pedig nézőpontváltások, a beszédmódokkal és a műfajokkal való kísérletezés színre vitele. Thomka Beáta monográfiafejezetének a címből kiinduló és a Gogol-allúziókat bevezető gondolatmenete a prózapoétikai tudatosságra hívja fel a figyelmet, arra, bármilyen messzire vezethet is ez, nem lehet túlértékelnünk Gogol említését: „Gogol említése önmagában is több utalást tartalmaz: nem tévedünk, ha halálában a történet-, a mesemondás végét ismerjük fel, és akkor sem, ha köpönyegére gondolunk, melyből »a modern orosz próza kinőtt«. Tolnai nagy olvasmánya V. Nabokov Gogol-könyve” (Thomka 1994, 62). Gogol-allúzióként értékeli Thomka az elbeszélői magatartás problematizálását és kapcsolatba hozását az élő történetmesélés gyakorlatával, utalva az Eichenbaum által elemzett szkáz koncepció jelentőségére Gogol prózapoétikájában (Thomka 1994, 63–64),² ahol Kovács Árpád megfogalmazásában szintén „a cselekmény egységének felszámolására” szolgál, továbbá Kovács Árpád szerint még inkább arra, „hogy kiemelje, előtérbe állítsa azt az esetleges távlatot, amelynek talajáról sosem tud összeállni a kép a cselekvő és a cselekvés történet- és szövegteremtő egységéről” (Kovács 2006, 203). Noha Thomka ugyanitt, a rövidtörténet felől olvasva a *Gogol halála* szövegegységeit, problematikusnak látja bennük, hogy nem sűrítmények, ugyanakkor a „közvetlen megtapasztalás” és egy ezt kiegészítő „erős képzeleti tapasztalásmód” jelentőségéről beszél a részletek aprólékos leírásánál, majd ezek „irreális, sőt szürreális térbe és összefüggésrendszerbe” lökésénél, amelyek során „az alapélmény fokozatos feltöltődése, motivikus gazdagodása jellemzi” a szöveget (Thomka 1994, 64–65). Szajbély Mihály, amikor a Tolnai-próza alakulástörténetének korai időszakát tanulmányozza, az esszében és a szépprózában is épp a „szétírás” jelentőségét hangsúlyozza, ahol az összefüggő értelemképzés helyett a „szenzualizmus”, „a részletek lebegtetése” jut szóhoz.

A későbbi olvasatokra persze hatással lehet a *Gogol halála* és a *Virág utca* 3 után formálódó Tolnai-életmű, így a regényszerű olvasatokat kínáló *Wilhelm-*

² Lásd erről: Kovács 2006, 195–215.

dalok (1992), a *Regény versekből* alcímmel megjelent *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben* (2006) című verseskötetek,³ illetve a műfaji hibriditás jegyeit mutató későbbi prózai művek, a többi között az *Egy rádióinterjú regénye* alcímű *Költő disznósírból* (2004), a szintén a műfajiság kérdését a címbe és alcímbe tevő *Feljegyzések a vég tónusához* (2007) és a *Pompeji szerelmesek – Fejezetek az Infaustusból* (2007), de az alkalmi történetmesélés csapongásait és az alkalmi beszélgetésnek a különféle témák közötti csellengéseit szöveg-szervező alapelvvé tevő *Szeméremékszerek* eddig megjelent kötetei is (2018, 2021). Ezek fényében különösen figyelemre méltó, mennyire pontosan érzékeli a korabeli kritika az „ÍRÁS”-nak nevezett *Gogol halála* tétjét. Juhász Erzsébet nevezi meg így, nagy betűkkel ÍRÁS-ként ezt a szöveget, megállapítva, hogy „Tolnai Ottó legújabb könyve tulajdonképpen nem próza és nem is vers, hanem egyetlen szabálytalan, műfajilag meghatározatlan ÍRÁS” (Juhász 1973, 679). Helyükről kiragadott tárgyakról, kifejezésekről és cselekményképekről beszél Juhász Erzsébet, szokatlan kapcsolatokról, és ezekkel együtt az összefüggések hiányáról: „A Gogol halálában minden élesen, tisztán körvonalazódik, ám összefüggés csak pillanatokra teremtődik, maga az elemezhetetlen semmi robbantja szét a megteremtett kapcsolatok finom fonalát” (Juhász 1973, 680).

A *Gogol halála* kapcsán írja le Bányai János a Tolnai-szakirodalomban sokat idézett „a semmisségek custosa” kifejezést nemzedéktársáról, de talán ennél is figyelemre méltóbb megállapítása (a Gion Nándor *Ezen az oldalon* című regényének műfajáról szóló vitára is visszautalva), hogy a *Gogol halála* kötet kapcsán a műfaj szerinti beazonosítás kérdése egyáltalán nem mellékes, hiszen ez határozza meg, miként olvassuk a művet. Bányai leíró jelleggel kis prózáknak minősíti a könyv szövegeit, ugyanakkor a *Mintha valami történni készült volna* kezdetű kis próza kapcsán szóba hozza, hogy „Tolnai új könyvében mintha valami ismert forma (regény, novella) készült volna kialakulni” (Bányai 1973, 12.) Az *Ezek az én igazi, jó kis történeteim* kezdetű írásból kiemeli, hogy Tolnai „utalást tesz arra, hogy ezek a »kis próbálkozások« tulajdonképpen egy regény néhány soros részletei, de még ugyanebben a mondatban siet kimondani azt is, hogy ez a regény sohasem készül el”.

Ezek az én igazi, jó kis történeteim, amelyeket már ezeregyszer elmeséltem barátaimnak, amikor még azt hittem, hogy ezek a mesék a minden, amelyeket, titokban és nemcsak titokban, ezeregyszer megpróbáltam

³ Thomka Beáta használja már a *Wilhelm-dalok* kapcsán 1994-ben a „regény versekből” kifejezést: „A kötet olyan *regény versekből*, melynek, Tolnai gyakorlatához híven, nincs sem tematikus, sem motivikus, sem műfaji előképe” (Thomka 1994, 122).

papírra vetni, amikor még azt hittem, hogy a papír a minden – ám hiába nézed naponta a halászokat, ahogy kivetik hálóikat, ha netalán kezembe adnak egyet, összegubancolódik minden, a tenger is, akár az összegyűrt, eldobott kék boríték, az ólmok bokán csapnak. Ezek... Emlékszem, ahogy meséltem őket, emlékszem minden egyes kísérletemre...

[...]

Kapisztrán is szerette az egyik ilyen kis próbálkozásomat; tulajdonképpen egy regény (ó, istenem) néhány soros részletéről van szó, de ezt a néhány sort mindig olyan hatásosan dicsérte, hogy végtelenné tágult emlékezetemben, mert az a regény azóta sem került a kezem ügyébe (Tolnai 2016, 54–55).

A kijelentést a mű ars poeticájának minősítve Bányai megállapítja, hogy a szerző „a soha be nem fejezhető formát, a kísérletet, a próbálkozást emeli a »kész mű« szintjére, minősíti befejezetté” (Bányai 1973, 12). A szakmai olvasók kérdésvetéseit mutatják, mennyire a műfajokkal kapcsolatos elvárások szerint olvasunk. Mihelyt kétségek merülnek fel a műfajjal kapcsolatban, ez megkerülhetetlen akadállyá válik, és csak az ezekkel kapcsolatos kérdések valamilyen megválaszolásával lehetséges továbblépni az olvasásban.

De nem csak az olvasás veti föl ezeket a kérdéseket. Magában a műben is se szeri, se száma az ilyen önreflexív, az elbeszélésre, az elrendezésre, a műfajra reflektáló kitérőknek. Maga a tiszta formaprobléma a következő három plusz egy mondatnyi enigma: „Egy éve gyűjtjük a gyufásdobozokat. Nemsokára tele lesz az előszoba. A cérnagurigákat is így kellett volna gyűjteni.

Lesz mibe belerakni, nem lesz mire felcsavarni” (Tolnai 2016, 76).

Míg a *Gogol halála* egy centrum nélkül, szélteben pásztázó érzékeny figyelmet demonstrál, a *Virág utca 3* egy város periferiáján, a vakvágányon túl otthont alakító, a saját házába és udvarára elvonult egyént láttatja a maga hétköznapi dolgaival, esetlegességeivel – hangsúlyosan eltekintve itt is a nagyobb összefüggésektől, teszem azt egy, a társadalomban létező típus, képviselőire formált szubjektum színre vitelétől. A diófalevelek kerti égetéséhez kapcsolódó apró megfigyelések rögzítéséhez fűzi hozzá első személyű elbeszélője: „Alaposan, nagy körültekintéssel kell végezni az évszakok ezen semmis szertartásait. Mert lehet, hogy nincs is más, mint az első zöldbarack íze, a nyáresti locsolás, a levélégetés, a hajnali hólapátolás...” (Tolnai 2016, 155). A hétköznapi „semmis” eseményeire, önmaga ház körüli csellengéseire figyel az elbeszélő, a jelentéktelenségeket pásztázza, a 97. sorszámú, *Mon amour, súgja halkán halul az amúr* című szöveg leginkább ennek a körbejárásnak a narratíváját hozza létre,

rögzítve, hogy gyarapszik a pázsit, vagyis nő a fű, teát forral, kimegy az érkező szódás elé kicserélni két üveget, közben eszébe jutnak további napi dolgok, a városban csellengés során látottak, a fiához kapcsolódó apróságok:

Ismét az udvaron találok magamat; téblábolok. Két éve készülök már megnézni, mi lett azzal az amurral, amit a fiam az esővízes kútba engedett. Egy nap még majd arra ébredek, halastó-tulajdonos lettem. Letérdelek, és a piros műanyag vödörrel merni kezdem a labdarózsa alá a sűrű, sötét vizet, de semmi sem mozdul, semmi sem sejlik. Közben afféle ráadás-ként sikertelenségemre, képtelenségemre, szivarzsebemből belepottyan valami a vízbe. Nem láttam, micsoda, de különös módon érzem, egyszer eszembe fog jutni, eszébe fog jutni a szememnek... [...] Mit ejthettem bele?! Ahogy ismét behátrálok a lakásba – közben hallom, illetve térdkalácsaim hallják, érzik, ahogy a kutya ide-oda tologatja üres lábát –, kifordítom a zsebeimet az asztalra, gondolván, ha megállapítom, mi van meg, mi van jelen, tán nyilvánvalóvá lesz, tán magától jelentkezik a hiányzó, az esővízes kút sötét fenekén nyugvó tárgy. Istenem, minek ez a sok kacat?! (Tolnai 2016, 304–305).

Egy vízbe pottyant, ismeretlen, voltaképpen nem hiányzó tárgy körül keringő figyelem, a tárgy körül keringő, létező vagy már elpusztult amur motívumának játékba hozásával, majd a motívum kiaknázásának (kimerítésének) mellőzésével, ennek a figyelemnek a természetét demonstrálja. A ház körüli téblábolás, a városban csellengés, a semmisség motívumai (a fű, a szódavíz a lényegét jelentő légbuborékkal, a cipőfűző stb.) a fölvetést azonnal kioltó iróniával kerülnek kapcsolatba az alkotással és a nagy formával:

Egyedül vagyok idehaza. Sárga műanyag csiptetőket szedegetek a mogyoróbokrok között. Eszembe jut, tegnap, hosszú idő után ismét, arra gondoltam, fel kellene jegyeznem egyet s mászt jó régi módszerrel... Bejövök a lakásba. Teavizet forralok, és asztalomhoz ülök – mely, mint egy barátom megjegyezte volt, arra rendeltetett, hogy egy 100 kilós történelmi regény szülessen rajta, 100 kilós, ismételte. És aztán meg majd szépen levágyjuk, mondtam (Tolnai 2016, 303).

Az írásaktus épp ennek az ellenkezőjét hangsúlyozza, nem a végeredménnyel, az írás nyomán születő mű révén nyeri el értelmét, hanem a megírtak semmisségén túl a szöveg a köztük lévő hiányok helyére irányítja a figyelmet. Az *Amit nem írtam* című szövegben az indigón látszó szerzői név, pontosabban annak *tükörképe*, az indigón megőrzött gépelésnyomok a meg nem írt *emlé-*

keztetik az elbeszélőt, a nyom nélkül maradóra. A szöveg zárata a megírt és így kiemelt életvonalakozások helyett a meg nem írtak, a nyelv által szóhoz nem juttatottak megismételhetetlen egyediségére irányítja a figyelmet: „Szaladok a gépért, behúdom az indigót, csak magát az indigót mint leheletfinom, sötét selymet, és egész nap írok, írok megszállottan. Folytatom azt, amit nem írtam, és soha nem is fogok megírni” (Tolnai 2016, 154).

A befejezetlenséget, az alakulás formátlanságát és az ezek kapcsán megnyilvánuló formatudatosságot láttatják a kifejezetten kompozíciós jellegű önreflexiók is, mint például amikor Kecskemét említése kapcsán, hogy a várost még inkább beleszője a számára fontos tapasztalatokból szőtt személyes hálójába, az elbeszélő fölveti, hogy egy gondolatjeles beszúrással oda kellene írni a városnév mellé Sinkó Ervin nevét is, aki 1919-ben a város parancsnoka volt. Ám a kitérő megbontaná a szöveg szöttesét: „Igen ám, de ha az első mondatot megváltoztatnám, átlényegíteném, akkor át kellene írnom, lényegítenem az egészet, akkor – mint ahogy Kodállal tettem – Sinkót is meg kellene emlétenem még egyszer legalább... Így van ez, ha a szonettnél is szigorúbb formáról álmodozol végtelen szabadságodban!” (Tolnai 2016, 180).

A *Virág utca 3* az egyénre (a társadalmak legkisebb – és egyben legnagyobb – kisebbségére), az egyedire és esetlegesre fókuszál. A hely, egy kertes lakóház egy család élettere, egyúttal életük élő, aktuális múzeuma, galériája – és rezervátuma. Minden itteni történés esemény, minden tárgy kiállítási exponátum, vagyis figyelemre és értelmezésre váró jel. Egy magánmitológia létesülése dokumentálódik itt, a mitológiákra jellemző rizomatikus szerkezettel, visszamenőlegesen értelmezve a *Gogol halála* egyes részleteit és szerkezetét is – s ugyanakkor megelőlegezve a későbbi Tolnai-próza számos motívumát és eljárását, a kisebb-nagyobb tárgyak, a ház körüli állatok, a közeli vakvágány illegális szemétkerakója eredeti funkciójától megfosztott tárgyainak világtól a rokon és baráti viszonylatok hálózatáig és ezeknek az életrajzi mozzanatoknak a fikciósításáig. A rövidtörténet műfaja felőli olvasat itt is a megformáltság hiányosságait mutatja (Thomka 1994, 95), a regényműfaj szerinti olvasatok ugyanakkor azoknak a prózapoétikai útkereséseknek a nyomait mutatják, amelyek a *Pompeji szerelmesek* (2006), a *Világítótorony eladó* (2010) vagy a *Szeméremékszerek* eddigi két kötetében (2018, 2021) a formátlanság nagyformáinak változatait hozták létre. Ezek az aktuálisan színre vitt elbeszélői helyzettől függően, rendkívül változatosan juttatják szóhoz személyes tapasztalat szenzuális és emléknymait, egy sokrétű műveltségnek az emlékezet és a felidézés egyéni és aktuális sajátosságai szerint aktivizált elemeit, az egyéni, családi és közösségi tudatformák változatait, a hétköznapi kommunikáció egyszerű formáit

(Jolles, 1930). Thomka Beáta ennek a személyes egyediségnek a sajátosságait számba véve és a megnevezés lehetőségeit keresve a *kézművesség* tevékenységformájához és fogalmához jut el, emlékeztetve ezeknek változatosságára és változékonyságára: „A formai eszmények is különfélék tehát, kompilátoruk hol kamuflált szócikkbe, Tolnai-lexikonba, hol bedekkerbe, breviáriumba kívánja gyűjteni, rendezni anyagát – annak tudatával, hogy egyszer e kereteket is óhatatlanul szétveti” (Thomka 2009, 176).

A két prózakötet 2016-os közös kiadásának utószavában, a kötet szerkezetet is érintve, illetve a két könyv közti kapcsolódási pontokat regisztrálva Tolnai szóba hozza Gilles Deleuze és Félix Guattari rizómaelméletét, azt is megemlítve, hogy „a rizóma éppen a Gogolban jelenik meg először”. Tolnai nem említi ugyan, de ugyanilyen érvennyel aktivizálhatjuk a két mű olvasatában a francia elméletírók *Kafka: A kisebbségi irodalomért* című munkája kisebbségi irodalom-felfogását, amelynek értelmében a „kisebbségi irodalom” az egyértelmű területhez kötöttségtől, az egyértelmű jelentésektől és a valamihez „hozzá-kötött” jelentésektől való elszabadulásért folytatott küzdelem: „Vibráltatni a sorozatokat, megnyitni a szavakat soha nem hallott, belső intenzitásokra: nyelv nem-jelölő, intenzív használata” (Deleuze–Guattari 2009, 46). Tolnai irodalmi nyelvi és műfaji kísérleteire érvényesek a szerzőpárosnak az intenzív nyelvhasználatra vonatkozó követelményei olyan nyelvi eszközökről, amelyek egy fogalom határai felé tartanak, vagy túllépnek azon, amelyekben tetten érhető a nyelv *detritorializációja*, „sivatagba vezetése”. A *Gogol halála* és a *Virág utca 3* a regénynyelvvvel teszi ezt, a regényműfaj határvidékére vezetve, a regényműfajban (vagy más műfajban) való berendezkedés otthonossága nélkül, a műfajok „nomádjaként”.

Irodalom

- Bányai János. 1973. A semmisségek custosa. (Tolnai Ottó: Gogol halála.) *Magyar Szó*, márc. 31., 12.
- Csányi Erzsébet. 2010. *Farmernadrágos próza vajdasági tükörben: A vajdasági magyar jeans-próza természetrajza*. Újvidék: Bölcsészettudományi Kar – Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. 2009. Mi a kisebbségi irodalom? In *Kafka: A kisebbségi irodalomért*. 33–56. Budapest: Qadmon Kiadó.
- Jolles, André. 1930. *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle (Saale): Niemeyer. (Általam használt horvát fordítása: Jolles, André. 2000. *Jednostavni oblici*. Preveo Vladimir Biti. Zagreb: Matica Hrvatska.)

- Juhász Erzsébet. 1973. Egyensúly ferde síkban. (Tolnai Ottó: Gogol halála.). *Új Symposion*, 94. szám, 679–680.
- Kovács Árpád. 2006. A szómű Gogol prózájában. In *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*. Második kötet, alkotó szerkesztő Kroó Katalin. 195–215. Budapest: Bölcsész Konzorcium.
- Thomka Beáta. 1994. *Tolnai Ottó*. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó.
- Thomka Beáta. 2009. Aprózás, kispróza, kézművesség. In *Déli témák: Kultúrák között*. 162–176. Zenta: zEtna.
- Toldi Éva. 2021. Tolnai Ottó: Rovarház. In *Magyar irodalmi művek 1956–2016* (Pécsi Györgyi, Falusi Márton főszerk.). Budapest: MMA Kiadó. A szócikk online változata: <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/irodalom/rovarhaz> (2022. márc. 17.)
- Tolnai Ottó. 1961. Első esszé. *Iffúság – Symposion*, dec. 21., 8.
- Tolnai Ottó. 1965. Érzelmes tolvajok I. *Új Symposion* 1 (1): 22–24.
- Tolnai Ottó. 2016. *Gogol halála & Virág utca 3*. Budapest: Jelenkor.

THE LANGUAGE OF MINORITY NOVELS IN OTTÓ TOLNAI'S *GOGOL HALÁLA* [*GOGOL'S DEATH*] AND *VIRÁG UTCA 3* [*3 FLOWER STREET*]

In Ottó Tolnai's literary work of experimental nature, all genres are characterized by his testing of the characteristic rules of the genre, traditions and expectations, and the suspension of the constraints of the genre. This entails a sense of awareness of the genre and the activation of the expectations that have just been questioned, as well as a search for the authenticity and a unique form of the narrative. His two volumes of prose *Gogol halála* [*Gogol's Death*] and *Virág utca 3* [*3 Flower street*], which followed the sequel novel *Érzelmes tolvajok* [*Emotional Thieves*] (1965) published in *Új Symposion* [*New Symposion*] and the novel *Rovarház* [*Insect House*] (1969), are chains of short prose held together by motivic connections beyond the act of juxtaposition. The connection between the two books became even more obvious from Ottó Tolnai's afterword in their 2016 joint edition. *Virág utca 3* was already designated as a novel in its first edition, while the author's afterword in the 2016 edition suggested the possibility of considering *Gogol halála* also to be a novel. Their classification as novels provokes the genre, and therefore these works without a narrative centre fit into the line of Tolnai's experiments with the language of prose through their metaphorical connections. In the afterword of the 2016 edition, touching upon the structure of the volume, Tolnai also discussed the rhizome theory of Gilles Deleuze and Félix Guattari. With the same validity, we can activate the conception of minority literature present in the literature of these French theorists. According to *Kafka: Toward Minor Literature*, "minority literature" is a fight for liberation from a clear boundedness to a territory, a clear meaning, and meanings "bounded"

to something: “To make the sequence vibrate, to open the word to unheard-of inner intensities – in short, an asignifying, intensive use of language”. Tolnai’s experiments in literary language and genres fulfill the co- author duo’s requirements related to an intensive use of language, linguistic means which “stretch the limit of a concept or [...] go beyond it”. *Gogol halála* and *Virág utca 3* are on the borderline of the novel genre, without expressing a sense of home, being “nomads” of the genre. The presentation deals with the characteristics of this minority language of novels within the genre.

Keywords: novel, Ottó Tolnai, Gilles Deleuze, Félix Guattari, language of minority novels, nomadization

JEZIK MANJINSKOG ROMANA U DELIMA OTA TOLNAIJA POD NAZIVOM *GOGOL HALÁLA* [*GOGOLJEVA SMRT*] I *VIRÁG UTCA 3* [*ULICA CVEĆA BROJ 3*]

U eksperimentalnom karakteru književnog opusa Ota Tolnaija u svakom žanru je prisutno svojevršno testiranje i osporavanje žanrovskih pravila, tradicije i zahteva. To kod njega istovremeno znači žanrovsku svesnost, ali i aktiviranje konkretno osporenih zahteva, kao i potragu za autentičnim načinom, individualnom formom izražavanja. Kratka prozna dela *Gogol halála* [Gogoljeva smrt] i *Virág utca 3* [Ulica cveća broj 3] predstavljaju lančanu vezu koje – iako ih karakteriše nezavisnost – na okupu drže povezani motivi. Vezu ova dva romana prepoznatljivom čini njihovo ponovno, zajedničko izdanje iz 2016. godine i pogovor samog autora koji se nalazi u knjizi. Dok je *Ulica cveća broj 3* već u prvom izdanju okarakterisana kao roman, mogućnost žanrovskog obeležavanja *Gogoljeve smrti* se nameće tek u autorskom pogovoru iz 2016. godine. Svrstavanje ova dva dela u romane provocira žanrovska pravila, pa se stoga ovi tekstovi bez narativnog centra, sa svojim metaforičkim vezama uklapaju u Tolnaijeve eksperimente sa proznim izražavanjem, te se mogu čitati kao manifestacije specifičnog manjinskog književnog diskursa. Povezani su sa shvatanjem manjinske književnosti Žila Deleza i Feliksa Gatarija, po kojem je „manjinska književnost” borba za oslobađanje od nedvosmislene teritorijalne vezanosti, od nedvosmislenog značenja, od značenja „vezanosti” za nešto, od „intenzivne upotrebe jezika kao neoznačitelja”.

Ključne reči: roman, Oto Tolnai, Žil Delez, Feliks Gatari, jezik manjinskog romana, nomadizacija

TOLDI Éva

Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Újvidék, Szerbia
eva.toldi@ff.uns.ac.rs

TRANSZKULTURÁLIS TAPASZTALAT ÉS TRANSZLINGVÁLIS FORMAALKOTÁS OTO HORVAT REGÉNYEIBEN

Transcultural experience and translingual form-making
in Oto Horvat's novels

Transkulturalno iskustvo i stvaranje translingvalne forme
u romanima Ota Horvata

A dolgozat Oto Horvat regényeiben a kulturális transzfer és a transzlingvalitás jelenségeit mutatja be. A szerző Újvidéken született, élt Magyarországon és Németországban, majd Olaszországban telepedett le. Önéletrajzi elemekkel átszőtt regényei ennek a helykeresésnek az eredőire és mikéntjére világítanak rá. Az én-identitás kérdései foglalkoztatják, amelyek szoros kapcsolatban állnak a többes kötődés tapasztalatával, valamint a határok átjárhatóságának kérdésével is. Azonban a referenciális vonatkozásoknál is jelentősebb, hogy munkái erőteljes kulturális beágyazottságúak. Ennek következtében többféle paradigmába is beleíródnak. Legújabb regénye, a *Noćna projekcija* [Éjszakai vetítés] beletartozik a fejlődésregények vagy a nagy korpuszsal rendelkező Újvidék-regények sorába, ugyanakkor besorolható a más nyelven íródó magyar irodalom alkotásainak körébe is.

Kulcsszavak: migráció, hovatartozás-tudat, transzkulturalitás, regénypoétika

Amikor a transzkulturális tapasztalat irodalmi megformálását vizsgáljuk, megkerülhetetlennek látszik, hogy nagyobb mértékben reflektáljunk „az irodalom előállításában beállt változásokra” (Jabloneczay 2015, 141), kitérjünk a szerzőség kérdésre, majd a vizsgált munkák tematikai aspektusaitól indítsuk gondolatmenetünket, és ily módon jussunk el a poétikai megoldások felismeréséhez.

Oto Horvat Újvidéken, a többnyelvűségére és többkultúrájúságára kényes városban született. A vele készült interjúkból megtudhatjuk, hogy gyermekkorra magyar, kamaszkora szerb, felnőtté érése német, érett kora olasz nyelvi és kulturális környezetben telik. Az 1990-es évek Balkán-háborúi elől elmenekült fiatal nemzedék sorsában volt része, élt Magyarországon, Németországban, végül Firenzében telepedett le, ma is ott él.

Tanult az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén is. Írói pályáját ekkor kezdte, verseket írt, az elsőket magyar nyelven, ám hamarosan átváltott választott nyelvére, a szerbre, ugyanakkor már igen korán műfordításaival is felhívta magára a figyelmet. Pilinszky János verseit fordította szerbre, és jelentette meg könyv alakban is (lásd Pilinski 1992). Egyik interjújában tér ki arra, hogy az identitást nem tekinti eleve adott entitásnak, hanem formálhatónak, és hogy tudatosan akarta kiválóan elsajátítani a szerb nyelvet, saját választása volt, hogy szerb íróvá váljon. Mivel kiválóan tud németül és olaszul is, ügyelnie kell rá, hogy ne fordítson, hanem szerbül gondolkodjon (Tomašević 2017).

A biográfia determináló ereje mellett a transzkulturalitást tematizáló szövegek létrejöttében nem mellékes tényező a szerzői szándék sem. Az a törekvés, hogy a szerző éppen olyan szövegproduktumot akar létrehozni, amellyel egy sor hasonló irodalmi művel kerül azonos paradigmikus sorba. Az ilyen próza vállalja nemzeti identitását – gyakran egyenesen előtérbe helyezi –, felfogásában nincs nemzeti identitás nélküli írás. Oto Horvat prózájából viszont hiányzik ez a mozzanat, kifejezetten kerüli az elvándorlás irodalmának tipikus jellegzetességeit, a nosztalgiát igyekszik elkerülni, viszont a helyváltoztatás toposzait erőteljesen működteti.

A migráns életérzésről nyíltan beszél *Olmóba menet* című versében, amely az azonos című magyar nyelvű válogatott verseinek élén, kiemelt helyen jelent meg.¹ Ekkor még csak két világ, két kultúra vonzásköre foglalkoztatja. Az önéletrajzi mozzanatok gyermekkorának nyelvi közegét vetítik elénk, amikor a budai Ruszwurm cukrászdát teszi meg lírai helyszínének. A helyszín az elhagyott világot idézi fel, és a jelenbeli idegenséget közvetíti:

*korábbi világodnak
csak egyik fele magyar.
Ám másik felének nyelvén
a jelenlegi vendégek közül senki sem ért.*

¹ Figyelemre méltó identitásjel, hogy a magyar nyelvű kötetben a szerző neve is magyarul, Horváth Ottóként szerepel.

Nem véletlen az önmegszólítás formája, a verstípusnak megfelelően létösszegzésre vállalkozik, amelyben fontos szerepe van a nyelvek birtoklásának:

A két nyelv két életet jelent?

A világba vetettségben a közöttiség pozícióját éli meg, a két világ közé szorultság érzése keríti hatalmába, amelynek végpontjait érzékeli:

Hiányzik-e ismert távlatod?

Hogy két világot birtokolsz?

Semmit és mindent.

(Horváth 2010, 5)

Hovatartozás-érzéséről legközvetlenebbül ebben a versében olvashatunk.

Sabo je stao [Szabó megállt] című regényét 2014-ben jelentette meg. A könyv felkerült az év legjobb regényének járó NIN-díj várományosainak listájára, a legjobb tíz szerb regény egyikévé választották. A regényben már nem két kultúra és nyelv dimenzióit vázolja fel, hanem mindazoknak a térségeknek a toposzait megjeleníti, amelyekkel addig találkozott, a plurilingvizmus és a nyelvkeveredés élménye rajzolódik ki benne.

A többnyelvű irodalom impozáns monográfiáját megíró Werner Helmich *Ästhetik der Mehrsprachigkeit* című könyvében azt fejtegeti, hogy több kultúrához köthető műveket olyan szerzők is létrehozhatnak, akik maguk egynyelvűek. Nagy valószínűséggel azonban azok a művek bizonyulnak többnyelvűeknek, amelyek szerzői birtokolják mindazokat a nyelveket, amelyeket beépítenek poétikájukba (lásd Helmich 2016). Oto Horvat *Sabo je stao* című regényében német, angol, olasz, latin, magyar mondatok találhatók. Ezek közül vizsgáltunk szempontjából a magyar szövegegyeségek bizonyulnak jelentéseknek.

A cím kétségkívül a kulturális különbségek kiemelésének jeleként funkcionál. Szerb befogadói közegben igen erőteljesen textualizálja az idegenséget, és felveti a kérdést, vajon ki lehet az a titokzatos Sabo, akiről csak a regény vége felé tudjuk meg, hogy a szerző alteregója.

A tulajdonnév identitásjel is, amely különböző identitásváltozatokra utal: nemre, etnikai hovatartozásra, társadalmi szerepre, kulturális identitásra. A szerb nyelvű recepció beszélő névként fogja fel, a Sabo jelentését megfejti, lefordítja, szerbül Krojačként is említi, másutt a magyar nevet összeolvasztva szerb jelentésével a főhős neve Sabo-krojač. A magyar nyelvű recepció a névadással nem foglalkozik, hiszen a Szabó név a leggyakoribb magyar vezetéknevek közé tartozik, az irodalmi névadásban a tipikus átlagembert jelöli (lásd még Toldi 2017a). A főszereplő, az a bizonyos Sabo, nevének különös hangzásával

indul egy, az övétől eltérő kulturális közegben. A főhőst teljes nevén egyetlenegyszer említi a könyv, ami bonyolítja a hovatartozás-vonatkozásokat. Sabo teljes neve ugyanis: Saša Sabo. A szerb helyesírással leírt magyar vezetéknev és a szerb keresztnév a magyar befogadóban hibrid identitást közvetít, míg a szerb olvasóhoz közelebb kerül a főhős. Jellemző példa ez annak, hogy a transzkulturális koncepció miként működik az eltérő kultúrákban.

A szerb regény mottója magyar nyelvű: „Nagyon szerettem ezt a nőt.” Alatta pedig feltüntetve a szerző neve szerbül: „Đ. Petri”. A szerb recepció ezt a jelentést is megfejtí, és pontosan lefordítja. A paratextus a regényt tematikusan határozza meg. Nem jön létre azonban olyanfajta poétikai összefüggés a regény és a mottó között, amely a szöveg mélyebb struktúráit is meghatározná. Petri György verse kompatibilis Oto Horvat regényének világával annyiban, amennyiben Petri számos versének alap gondolata anyanyelvének költészeti-poétikai kiegészésével, kiürülésével hozható összefüggésbe. Ennek kiegészítéseképpen építi be költészetébe az idegen nyelvi részleteket és idézeteket, amelyek „olyan tapasztalatokat szólaltatnak meg, illetve olyan jelentéseket tesznek lehetővé, melyeket az anyanyelv rögzült szó- és kifejezőkészlete nem tartalmaz” (Józan 2009, 327). A *Magyarázatok M. számára* című versciklus, amelynek a *Nagyon szerettem ezt a nőt* is egyik verse, azokkal a kérdésekkel szembesít, mint a regény: hogyan objektivizálni a szerelem érzését? Továbbmenve azonban azzal is: hogyan viszonyulni a szerelmi költészet/a szerelemről való írás hagyományához?

A *Sabo je stao* egy közép-európai színtereken játszódó, visszaemlékezésből összeállítható, töredezett narratívájú szerelmi történet. Fontos szerepet játszanak Budapest és Újvidék helyszínei, Németország, Olaszország és Magyarország települései, de nem a száműzöttség témájára épül, csupán egyfajta *exilic consciousness* (vö. Seyhan 2012) lengi be. Bár szó van róla a regényben, hogy a szereplők szoronganak, kapnak-e vízumot, a határok könnyed átjárhatósága, a térség levegőssége járja át a regényt. A határátlépés traumatikus tapasztalatát ugyanis felülírja egy másik, magánéleti trauma. Sabo elveszíti a feleségét, akinek a halála miatt lelki furdalást érez. Egyéni gyászmunkát végez, miközben „magánbejáratú Ju-történetét”, vagyis Jugoszlávia-történetét is siratja. A regény felépítése a traumafeldolgozással hozható összefüggésbe. A közcímek utasításai, kérdései egy gyászmunkához kötődő pszichoterápiás kezeléssorozatot idéznek meg.

A regény ezen a ponton kapcsolódik egy másik transznyelvű szerző, Terézia Mora *A szörnnyeteg* című regényéhez, amelyben, akárcsak Oto Horvatéban, az Orpheus-mintázatot fedezhetjük fel. Terézia Mora regényében is a férj gyászol,

amikor felesége urnájával kitűzött cél nélkül útnak indul, hogy megtalálja számára az örök nyugvóhelyet. Ő is többnyelvű szövegben gondolkodik, bárhol jár is hőse, egy-két szót vált a helyiek nyelvén, ami a komikum kifogyhatatlan tárházává változik. A keletnémet származású férj szüntelenül beszél magyar származású halott feleségéhez, akiből a hamvain kívül nem maradt semmi, csak magyarul vezetett naplója, amelyet le kell fordíttatnia, emiatt merül fel a regény hangsúlyos motívuma:

a feleségem, aki végig úgy tett, mintha szakított volna a származásával, aki soha egy szót magyarul nem szólt, mindent [...] magyarul írt. Hogy mondhatja, hogy a múlt elmúlt, ha közben egész idő alatt titkos életet élt ezzel a nyelvvel? Mintha végig viszonya lett volna. Az ilyen minek megy férjhez? (Mora 2014, 59).

Tehát a nyelv, amelyet nem értünk, ellenségesként mutatkozik.

Oto Horvat regényében is van egy megrázó mozzanat, ami a nyelvek presztízsére és hierarchiájára utal. A kisfiú az édesanyjával utazik az újvidéki városi buszban, s a gyerek többszöri felszólításra sem hajlandó szót fogadni. Amikor az anya kiabálása már sokak figyelmét magára vonja, a kisfiú sűg neki valamit, a történet folytatásában pedig az anya reakciójából derül ki a kínos jelenet oka: a kisfiú nem szeretne különbözni a többiektől, nem akarja felfedni nemzeti identitását mások előtt, ez ugyanis választásra kötelezi, ami megalázással jár, amit traumaként él meg:

Na jó, mondja, miután kiegyenesedett, ezután szerbül beszélek. Amikor erre az esetre gondolok, egy ilyen mondat kontextusára és jelentésére a zsúfolt újvidéki városi buszban, nem tudok nem gondolni arra, hogy a kortársai vagy azok szülei gyakran tettek fel neki eldöntendő kérdéseket, kvízkérdéseknek is mondhatnánk őket, ha viccesek lennének, de valójában sértés és megalázás volt mindegyik. Szadizmus. A kérdések a sportról szóltak, futballról, kézilabdáról vagy vízipólóról, és mindig ez volt az utolsó: *Na és kinek szurkolsz, ha Jugoszlávia Magyarországgal játszik?* (Horvat 2014, 32).

A két regény abban is hasonlít, hogy nem hallgatja el a kultúrák találkozásának lehetséges konfliktusait. A nyelvek közötti hierarchikus viszonyt és az ebből eredő traumát hangsúlyosan odateszi a kontaktusok sorába.

Eddig az irodalmi többnyelvűség legismertebb formájáról esett szó, amikor az irodalmi nyelvbe egy másik nyelv elemei épülnek be. A különböző nyelvű szövegrészek egymásmellettiége egy művön belül az irodalmi többnyelvű-

ség legismertebb és leggyakoribb formája. A migráció tapasztalatát tematizáló szövegek többsége ilyen, például Melinda Nadj Abonji méltán ismertté vált regénye, a *Galambok röppennek föl*, szándékoltan illeszt német nyelvű szövegébe magyar szavakat. Vagy ami még kivételesebbé teszi prózáját, magyarról fordított frazémákat, amelyek nem léteznek a német nyelvben, ezáltal neologizmusokat hozva létre, amelyek különössé, erőteljesen poétikussá és felismerhetővé teszik prózáját.

Az ilyen eljárás mellett azonban a többnyelvűségnek más megnyilvánulási formája is létezik. Georg Kremnitz szerint

minden kommunikációs aktusnál, tehát az irodalmi többnyelvűségre vonatkozó megfontolásoknál is – az irodalmi írás előkészületeikor, potenciálisan mentálisan mindig részt vesz az összes nyelv, amelyről a szerző adott esetben akár csak csekély tudással is rendelkezik, függetlenül attól, hogy ez a jelenlét a tudat szintjén van vagy a tudatalattiban marad (Kremnitz 2015, 19).

Ezek az eltérő nyelvi egységek a többnyelvű szövegben nem párhuzamosan jelennek meg, nem az egymásmellettiesség jellemző rájuk, hanem sokkal inkább az átfedés, az összefonódás.

Natalia Blum-Barth szerint az ilyen szöveg eltérő koncepciók mentén jön létre, ami függ a kölcsönhatásban levő nyelvektől, az irodalmi hagyománytól és a szerző szándékától vagy esztétikájának szubtilitásától, és leginkább az intertextualitáshoz hasonlítható.

Az irodalmi többnyelvűség ilyen formái nem tűnnek azonnal szembe és csak akkor fedezhetők fel, ha az olvasó, ill. a kutató szintén ismeri a szerző által beszélt nyelveket. [...] Amennyiben az irodalmi nyelvben megmutatkozik az első nyelv jelenléte, az első nyelv művelődéstörténeti emlékezte hangsúlyt kap és áttevődik az irodalmi nyelvbe (Blum-Barth 2015, 12–13).

Napjainkban a magyar nyelvtudomány ezt a jelenséget nevezi transzlingválásnak. Eközben elsősorban a *lingválás* fogalmának differenciálását tartja fontosnak, azt hangoztatva, hogy a nyelv nemcsak formális struktúrákkal, szavakkal, mondatokkal rendelkező entitás, hanem olyan többdimenziós szerveződés, amely „lehetővé teszi, hogy a testesült és a szituatív interakcióba lépjen/kerüljön a szituáción túli kulturális és történeti dinamikákkal” (Heltai 2020, 48). Az érzelmek, a tapasztalatok, a történelem, az emlékezet, a személyiség és a kultúra finomhangolásáról van szó. A *transz-* előtag pedig annak kiemelésére szolgál,

hogy „többnyelvűek akkor sem az egynyelvűek módjára, [...] egységben gondolkodnak, amikor »egynyelvű módban« vannak, és egy megnevezhető nyelvhez köthető beszéd- vagy szövegszakaszt hoznak létre” (Li Weit idézi Heltai 2020, 48). Figyelemre méltónak gondolom ezenkívül, hogy akárcsak az irodalomtudományban, a nyelvészetben is Deleuz és Guattari rizómaelmélete válik releváns hivatkozási alappá. A „fa-gyökér koncepció a nyelvészetben is meghatározóvá” válik, a transzlingválás a rizómametaforával kompatibilis (Heltai 2020, 55).

Oto Horvat legújabb regényében, a *Nočna projekcijában* [Éjjeli vetítés] is ezt a jelenséget figyelhetjük meg. A regény egy hét történetét írja le. A festőművész elbeszélő hazalátogat a szülővárosába, hogy gyermekkoráról, múltjának eseményeiről gyűjtson adatokat. Visszaemlékezzen rájuk, azzal a nem titkolt céllal, hogy felépítse saját identitását: „Ismerd meg, fedezd fel, emlékezz vissza rá, hogy ki voltál, és mi után vágyakoztál!”² (Horvat 2021, 11). A narrátornak ezúttal nincs neve – csak utalás történik rá, hogy reméli, a reptéri taxis valóban az ő nevét tartja a magasba, és nem egy másik, hasonló nevű utast visz haza –, mégis evidens, hogy számos ponton az önéletrajziség jegyeivel rendelkezik. A regényt a repülőútról való hazatérés és a majdani eltávozás keretezi. Időközben játszódik le a küzdelem az önazonosság megszerzéséért.

Az elbeszélő tele van büntudattal, rossz érzéssel. Újvidéki tartózkodása alatt állandóan történelmi traumák nyomasztják. Ezen a ponton Frank R. Ankersmit történelmi tapasztalatról szóló elmélete jut eszünkbe, ami nem más, mint kegyelmi pillanat, korhangulat (Ankersmit 2004), amely alapvetően elbeszélhetetlen. „Egy múltbéli dologgal való elemi erejű találkozás a történelem megértésének sejtelmével jár, ugyanúgy, ahogy a köznapi létezés egy látszólag jelentéktelen mozzanata is egész váratlanul saját létezésünk megértésének sejtelmével tölthet el bennünket” (Balogh 2004, 110). A narrátor, aki sehol sem említi nemzeti identitását, az 1941-es hideg napok miatt nemcsak közösségét, hanem egyenesen önmagát is felelősnek érzi. De nemcsak a történelem máig sugárzó tapasztalata miatt marcangolja önmagát, hanem amiatt is, hogy családja merőben elüt a szokásostól. Szüleinek testi hibái vannak: apja púpos, anyjának pedig az egyik lába rövidebb a másiknál. Jellemző a szövegvilágra, hogy a cipész, akit Pistának neveznek, szintén félszemű.

A ki nem mondott megbélyegezettség a testi fogyatékoságnak, vagyis a minor pozíciónak a következménye, és a történetbe nem nehéz olyan jelentéseket belehallani, amelyek a nemzeti kisebbségi pozícióra is utalhatnak. Mind az apa, mind az anya fogyatékosága a kislányt bélyegzi meg.

² Oto Horvat prózájának részleteit a saját fordításomban közlöm. – T. É.

Nem tudtam soha igazán büszke lenni az apámra gyerekkoromban. Nem lehettem. Kinevettek miatta. Miatta szinte állandóan gúny tárgy voltam. Miatta löktek félre, miatta lettem másodrendű. Megjelölt, megbélyegzett. Púpos, púpos! [...] Az én osztályomban azonban békén hagytak. Lehet, hogy ők is púposak voltak, nem tudom. Nem számított. Én nem voltam púpos. Nem akartam púpos lenni. És nem hittem, hogy az vagyok. Talán a bal lábam rövidebb volt öt centivel, akárcsak anyámnak, de ezt csak én tudtam (Horvat 2021, 39).

A regény az otthon kereséséről szól. Alapélménye, hogy Újvidék utcáin jár, de már nem találkozik senkivel a régi időkből. Aprólékosan leírja az utcákat és a házakat, az embereket, akik ott éltek egykor, és eljut nagyapjának szódásüzemébe és udvarába. Mintegy mellékszálként bontakozik ki a nagyszülők alakja és a nagyapáé, aki majd Kanadába emigrál. Pontosabban nem „jár” az utcákon, hanem kerékpározik. Marc Augé fejt ki *Éloge de la bicyclette* című esszéjében, hogy a biciklizés azt a szabadságot és élvezetet nyújtja, amit csak a gyermekkorban lehet megtapasztalni. A térrel való különös egyesülés ugyanakkor magányos tevékenység is, amelynek eredménye az önmagunkkal való szembesülés (lásd Augé 2010).

Topográfiai a diskurzus, amivel a regény narrátora feltérképezi a terepet. Az előadásmód teszi, hogy bár „szuperolvasók”³ vagyunk, nem azonosítjuk be az épületeket, és nem botránkozunk meg, ha az emlékezet másik házat rajzol a város mentális térképére, mint amivel mi rendelkezünk. Ritkán fordul elő, hogy az olvasó nem kerül a referenciális olvasás csapdájába, Oto Horvat azonban úgy vezet végig bennünket az utcákon és tereken, hogy nem keresünk megfeleléseket, aminek a magyarázata a paratextus jellegében és a paratextusnak a regénnyel való összefüggésében keresendő.

A *Nočna projekcija* mottója ugyanis így hangzik: „De hát így van, ez a törmelék sem áll össze, csupán együtt van a kupac.” Az idézet Mészöly Miklós *Nyomozásának* 4. részéből való. A szerző azonban kis módosítással él, Mészöly mondata eredetileg a következő: „De hát így van, ez sem áll össze, csupán együtt van a kupac” (Mészöly 1989). Oto Horvat kiegészíti Mészöly mondatát a törmelék szóval. Feltehetően azért, hogy a magyart követő szerb fordítás teljesebb, érthetőbb legyen, és megteremtse a fordítói ekvivalenciát. Így viszont még nyilvánvalóbbá válik poétikai eljárása. A töredezettség és a törmelékjelleg

³ Németh Zoltán kifejezése arra az olvasói attitűdre, miszerint bizonyos esetekben az olvasó „tapasztaló énjével” nemcsak hogy elfogadja a szöveg referenciális utalásait, hanem nem is tekinthet el bizonyos fokú referenciális olvasattól (Németh 2004).

a legfőbb jellemzője ennek a prózának, amely a paratextussal lényegi összefüggést jelez.

A transzlingvális szerzők prózapoétikája sok esetben azt mutatja, hogy a szerzők elhagyják elsőként megtanult nyelvüket, de írásukba nem visznek át semmit az irodalmi hagyományból.⁴ Talán mert nem ismerik kellő mélységben, mint például Melinda Nadj Abonji. Vagy inkább úgy látják, mint Agota Kristof, hogy a választott kultúra igényeihez kell alkalmazkodni, annak megfelelően alakítani az elbeszélő eljárást, még akkor is, ha hibás, ha gyökeresen eltér a választott irodalom beszédmódjától. Agota Kristof ugyanis azzal ért el óriási hatást, hogy a francia igeidőket nem volt képes megtanulni, és mindent jelen időben írt. Ennek akkora hatása volt, hogy valósággal ünnepezték „találmánya” miatt. A jelen idejű elbeszélésmód találkozott a francia írók törekvésével, akik régóta kísérleteztek a jelenidejűség poétikájával.

Oto Horvat éppen ellentétes utat jár be. Kibocsátó kultúrájának szerzői közül választ magának követendő példát, ami egyedi prózanyelvének biztosítója. Azt a szerzői pozíciót választja, miszerint a valóság ellenáll az ábrázolásnak. A saját elbeszélő pozíciójával szemben is állandó gyanakvást mutat. A ’nem vagyok benne biztos’, ’már nem is tudom, jól tettem-e, hogy idejöttem’, ’nem tudom, jól emlékszem-e’ féle fordulatok lépten-nyomon előkerülnek Oto Horvat regényében, megközelítőleg olyan intenzitással, mint ahogyan a *Nyomozásban*. Amit Szolláth Dávid Mészöly-monográfiájában a *Nyomozás* elbeszélői magatartásról mond, maradéktalanul érvényes Oto Horvat elbeszélésmódjára is. A mészölyi eljárások egyik

típusa a redukció. Mészöly csökkentette az elbeszélő személyességét, minimalizálta az elbeszélőről szerezhető ismereteket. A nyomozás ellenére a rejtélyek megfejthetetlenek maradnak. A nyomozó azért gyűjti a jeleket, a tanúvallomásokat és rögzíti a nyomokat, mert abban hisz, hogy a dolgok az összefüggésben majd rajtuk túlmutató jelentést nyernek (Szolláth 2020).

Az emlékek megfoghatatlanok, megfogalmazhatatlanok Oto Horvatnál is, amire önreflexió formájában történik utalás. És akárcsak Mészöly prózájában, a szétfolyó szövegegyüttes a fókusztalansággal fenyeget. A visszatérő „elbeszélő igyekszik rekonstruálni egy történetet, amelyben megjelenik a múlt, de nem képes megfékezni a történetvariánsok, az idő- és térformációk instabilitását” (Szolláth 2020).

⁴ Terézia Mora több szempontból is kivételnek számít. Erről lásd: Toldi 2017b.

Thomka Beáta pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy „a Nyomozás szerkezetének különös vonása, hogy a közlések eseményeket, valamikor élethelyzetek állóképeit, mellékes részleteit érintik, az érintés hirtelenségével, gyorsaságával megtapintják, majd más mozzanatra térnek át” (Thomka 1995).

A Mészölyről szóló mondatok Oto Horvat regénypoétikáját is jellemzik. Az idő állandóan szétcsúszik, egybejátszik múlt és jelen, az emlékek megfoghatatlanok, bizonytalanok, természetükből adódóan nem állhatnak össze koherens egésszé.

Az emlékek törmelékéből azonban mégis kirajzolódik a zenész apa duhaj, népszerű, kocsmázó, verekedő, nőket hajkurászó, titokban maszkos szexpartikon részt vevő alakja, egy olyan apa képe, amely ugyan nagyfokú groteszkségével fikciós jellegére utal, mégis erőteljesebb és deviánsabb a megszokottnál. És nem kevésbé átütő a nagyapa figurája sem.

A regény azzal zárul, hogy a főhős visszautazik Firenzébe, lényegében dolgovégezetlenül. Nem szerezte meg identitásának vágyott stabilitását. A mészölyi mondatok – „Nem tudom. Végképp nem tudom” – mind hangosabban visszhangoznak az elbeszélő tudatában.

„A szerb irodalom része vagyok” – mondja egy interjúban Oto Horvat (Tomašević 2017). Ugyanakkor felismerhetően Mészöly prózapoétikájának ihletésében olyan szerzői eljárást érvényesít, amelynek eredőjéről a szerb kultúrának egyáltalán semmiféle elképzelése sincs. Nem mondhatjuk, hogy a magyar irodalom a szerb kultúrában alulreprezentált. Mi több, olyan kiváló fordítóegyeniségek tevékenysége nyomán, mint Sava Babić, másod-, sőt harmadvonalbeli szerzők is olvashatók szerb nyelven. Mészöly Miklósról azonban vajmi kevés ismerete van a szerb irodalomnak. A Szerb Nemzeti Könyvtár bibliográfiájában mindössze hat vele kapcsolatos bibliográfiai egység található fordításban, rövid novellák vagy részletek.

Az eltérő kulturális kontextusba ágyazódás révén a transzkulturális irodalmi identitás példajaként Oto Horvat szerb nyelvű szövegei magyar irodalmi előképük alapján joggal sorolhatók a nem magyar nyelven keletkező magyar irodalmi paradigmába is.

Irodalom

Ankersmit, Frank R. 2004. *A történelmi tapasztalat*. Budapest: Typotex.

Augé, Marc. 2010. *Pohvala biciklu*. Ford. Nataša Medved. Zagreb: Naklada Sesenski i Turk.

Balogh Tamás. 2004. Ankersmit a „történelmi tapasztalat”-ról. In Frank R. Ankersmit. *A történelmi tapasztalat*. 109–118. Budapest: Typotex.

- Blum-Barth, Natalia. 2015. Einige Überlegungen zur literarischen Mehrsprachigkeit, ihrer Form und Erforschung – zur Einleitung. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6. (2): 11–16.
- Helmich, Werner. 2016. *Ästhetik der Mehrsprachigkeit: Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Heltai János Imre. 2020. *Transzlingválás – elmélet és gyakorlat*. Budapest: Gondolat.
- Horvat, Oto. 2014. *Sabo je stao*. Zrenjanin, Novi Sad: Agora.
- Horvat, Oto. 2021. *Noćna projekcija*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Horváth Ottó. 2010. *Olmóba menet: válogatott és új versek*. Ford. Beszédes István. Zenta: zEtna.
- Jabloneczay Tímea. 2015. Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában. *Helikon* (2): 137–156.
- Józán Ildikó. 2009. Tartozások és hozzátartozók: Idegen nyelvek poétikája Petri György költészetében. In Uő. *Mű, fordítás, történet*. 324–336. Budapest: Balassi.
- Kremnitz, Georg. 2015. *Mehrsprachigkeit in der Literatur: ein kommunikationssoziologischer Überblick*. Wien: Praesens Verlag.
- Mészöly Miklós. 1989. Nyomozás 1–4. In Uő. *Volt egyszer egy Közép-Európa*. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/MESZOLY/meszoly00263a/meszoly00274/meszoly00274.html> (2021. okt. 15.)
- Mora, Terézia. 2014. *A szörnyeteg*. Ford. Nádori Lídia. Budapest: Magvető.
- Németh Zoltán. 2004. A próza lázadása? Korrekciók a kilencvenes évek magyar prózájában: fordulat a referencialitás felé. In Uő. *A széttartás alakzatai: bevezetés a „fiatal irodalom” olvasásába*. 63–72. Pozsony: Kalligram.
- Pilinski, Janoš. 1992. *Krater = Kráter*. Izbor i prevod Oto Horvat. Novi Sad: Mala biblioteka Društva za mađarsku književnost u Vojvodini–Forum.
- Seyhan, Azade. 2012. *Writing Outside the Nation*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Szolláth Dávid. 2020. *Mészöly Miklós*. eKönyv Magyarország Kft.
- Thomka Beáta. 1995. *Mészöly Miklós*. https://konyvtar.dia.hu/xhtml/_szakirodalom/meszoly_thomka_meszoly_miklos.xhtml
- Toldi, Eva. 2017a. Magija imena: kulturne interferencije i književna višejezičnost u savremenoj mađarskoj književnosti. *Književna istorija*, 49. 109–122.
- Toldi Éva. 2017b. Szövegközi átjárások, köztességtapasztalatok Terézia Mora prózájában. *Hungarológiai Közlemények*, 3. 37–51.
- Tomašević, A. 2017. Sedmica. Radio Beograd 1, 2017. ápr. 23. <https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/radio-beograd-1/2708259/sedmica.html> (2021. okt. 10.)

TRANSCULTURAL EXPERIENCE AND TRANSLINGUAL FORM-MAKING IN OTO HORVAT'S NOVELS

The presentation introduces the phenomena of cultural transfer and translingualism in Oto Horvat's novels. The author was born in Novi Sad, lived in Hungary and Germany, then settled in Italy. His novels interwoven with autobiographical elements shed light on the origins and nature of his search for a place of his own. He is concerned with issues of self-identity which are closely related to the experience of multiple attachment, as well as the question of the crossability of borders. However, more important than the referential aspects, is the cultural embeddedness of his works, as a result of which they become part of several paradigms. His newest novel, *Noćna projekcija* [Night Projection], belongs to the personal development genre, and also to the large corpus of novels set in Novi Sad, while at the same time it enriches the corpus of Hungarian literature written in various languages.

Keywords: migration, sense of belonging, transculturalism, novel poetics

TRANSKULTURALNO ISKUSTVO I STVARANJE TRANSLINGVALNE FORME U ROMANIMA OTA HORVATA

U radu se predočava kulturni transfer kao i translingvalne pojave u romanima Ota Horvata. Autor je rođen u Novom Sadu, živeo je u Mađarskoj i Nemačkoj, zatim se nastanio u Italiji. Njegovi romani, protkani autobiografskim elementima, ukazuju na svrhu i načine te potrage za mestom pod suncem. Horvat se bavi pitanjima ličnog identiteta koji su usko povezani sa iskustvom višestruke vezanosti i mogućnošću prelaženja granica. Međutim, od tih referencijalnih relacija mnogo je značajnije da su mu dela snažno kulturološki utemeljena. Stoga se mogu ubrajati u različite paradigme. Najnoviji njegov roman, *Noćna projekcija*, pripada žanru razvojnog, odnosno bogatom nizu novosadskih romana, obogaćujući ujedno i korpus mađarske književnosti pisane na nekom drugom jeziku.

Ključne reči: migracija, osećaj pripadnosti, transkulturalnost, poetika romana

ÚTMUTATÓ

a kéziratok formai kialakításához

Kérjük a *Hungarológiai Közlemények* szerzőit, hogy kéziratuk kialakításakor és benyújtásakor az alábbi elvekhez tartsák magukat:

- A folyóirat magyar nyelvű irodalomtörténeti és -elméleti, nyelvészeti, néprajzi, művelődéstörténeti, kapcsolattörténeti szövegeket közöl.
- A folyóiratban nem jelentethető meg másutt már publikált szöveg, sem más folyóiratokban, kiadványokban hasonló cím alatt megjelent szöveg módosított változata.
- Az a szöveg jelentethető meg, amely legalább két anonim pozitív recenziót (lektori véleményt) kapott (a recenzenseket/lektorokat a szerkesztőség bízta meg). Egy pozitív és egy negatív vélemény esetén a szerkesztőség harmadik véleményét is kér.
- Ha a tudományos munka projektumi kutatás keretében készült, a szöveg első oldalának alján, lapalji jegyzetben fel kell tüntetni a projektumi kutatást támogató intézmény teljes hivatalos megnevezését és a projektum számát.
- Tudományos tanácskozáson elhangzott szöveg esetében úgyszintén a szöveg első oldalának alján, lapalji jegyzet formájában fel kell tüntetni a tanácskozás címét, az ezt szervező intézmény megnevezését, székhelyét, valamint a tanácskozás megtartásának színhelyét és időpontját.
- Kívánatos, hogy a szöveg címében kulcsfogalmak szerepeljenek. Ha a cím ilyen fogalmakat nem tartalmaz, tanácsos alcímbe pontosítani a szöveg tárgyát.
- A szöveget rövid (800–1000 leütésnyi) tartalmi összefoglaló (absztrakt) vezeti be, amely kitér a kutatás tárgyára és módszerére, kitűzött céljára és eredményére is.
- Az absztraktot kulcsszavak egészítik ki (legfeljebb 5). Ajánlatos gyakran használt, nemzetközileg ismert fogalmakat feltüntetni.
- A tanulmány főszövegének maximális terjedelme 30 000 leütés, szóközökkel.
- A hivatkozásokat nem lábjegyzetek formájában, hanem a főszövegben kérjük jelölni.
- A szöveghez tartozhatnak lapalji jegyzetek, ezek azonban nem helyettesítik az irodalomjegyzéket.
- A tanulmányok szövegét elektronikus formában (Word, Times New Roman betűtípus) kérjük a főszerkesztő (eva.toldi@ff.uns.ac.rs) vagy a szerkesztőség (hungar@ff.uns.ac.rs) elektronikus postacímére eljuttatni.
- A tanulmányok szerzőit arra kérjük, e-mailjükben írják meg az őket foglalkoztató intézmény nevét és postacímét is (magyarul, szerbül és angolul).

*

Részletes szerkesztési utasítások:

Az egész szöveget egységesen 12 pontos betűnagysággal, Times New Roman betűtípussal, 1-es („szimpla”) sorközzel kérjük írni.

A kézirat elején az alábbi adatok feltüntetése szükséges:

Hungarológiai Közlemények év/szám. Bölcsészettudományi Kar, Újvidék
Papers of Hungarian Studies év/szám. Faculty of Philosophy, Novi Sad

A szerző VEZETÉKNEVE és keresztnéve (rang nélkül, a vezetéknev verzál betűvel)

A szerzőt foglalkoztató intézmény neve

Székhelye (vagy a szerző laccíme)

A szerző elektronikus elérhetősége

Pl.:

Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

Újvidék, Szerbia

xxxxx@yyyyyyy

A SZÖVEG CÍME (verzál)

Ha van: *A szöveg alcíme* (kurzív)

Rövid tartalmi összefoglaló (absztrakt), tompán (behúzás nélkül), egy bekezdés.

Kulcsszavak: legfeljebb 5.

A dolgozat főszövege: 12-es betűnagyság, normál, 1-es – „szimpla” – sorköz.

A szövegben (a lapalji jegyzetekben is) pontosan kell jelölni a kis- és nagykötojeleket, illetve a gondolatjeleket (l.: egy-egy; 1914–1918; a regény – minden más vonatkozásban – megfelelni igyekszik...).

Az új bekezdéseket sorvégi „enterrel” hozzuk létre, a behúzásokat pedig az Eszközök menü Formátum, Bekezdés, Első sor paranccsal. Kérjük a tabulátorok és a sor eleji szóközök mellőzését.

A négysorosnál hosszabb idézeteket egy sorral leválasztva, idézőjel nélkül, bal oldali 2 cm-es behúzással, új bekezdés nélkül (tompán) kérjük jelölni (kizárólag a Kezdőlap, Bekezdés, Behúzás, Bal parancssor alkalmazásával).

A közcímek (középre zárva, 12-es nagyság, kurzív)

(*számozás nélkül*) A művek címe, valamint a kiemelések dőlt (kurzív) betűvel írandók. A közcímek alatt egyéb alcímek is sorakozhatnak, középre zárva, kurzívval, a bekezdés betűnagyságával (12-es).

A címekhez és kiemelésekhez járuló toldalékokat közvetlenül a cím, illetve a kiemelés után kell írni normál szedéssel (a *Bánk bánnal*, ebben a *dalban*...). A szerzői kiemelések jelölése zárójelben történik (kiemelés tőlem – X. Y.).

A hivatkozás módja:

Az idézetek leelőhelyét magában a főszövegben jelöljük. Lábjegyzetben kommentárt, főszöveghez társuló megjegyzéseket közölhetünk a szövegszerkesztő program Hivatkozás, Lábjegyzet beszúrása parancssor alkalmazásával.

Minden idézett szövegnek meg kell jelennie a szöveg végére illesztett *Irodalomban*. Az *Irodalom* nem bibliográfiát közöl, hanem csak azokat a műveket tünteti fel betűrendben, amelyekre a szövegben hivatkozott a szerző. Nem magyar szerző esetében a vezetéknevet vessző követi, majd a szerző teljes utónevét kiírjuk.

Az irodalomjegyzék létrehozása és a szövegbeli hivatkozás a következőképpen történik:

Könyv

Egyszerűs:

Tverdota György. 2010. *Zord bűnös vagyok, azt hiszem: József Attila kései költészet*. Pécs: Pro Pannonia.

(Tverdota 2010), idézetet követően: (Tverdota 2010, 55)

Két- vagy többszerzős:

Tolnai Ottó – Domonkos István. 1968. *Valóban mi lesz velünk*. Újvidék: Forum.

(Tolnai–Domonkos 1968, 12–13)

Négy vagy annál több szerző esetén az *Irodalomban* minden szerzőt, a főszövegben azonban csak az elsőt tüntetjük fel:

Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György. 2000.

Jelképtár. Budapest: Helikon Kiadó.

(Hoppál et al. 2000, 42)

Kötetszerkesztés:

Horváth Imre – Thomka Beáta vál. és szerk. 2010. *Narratívák 8: Narratív teológia*.

Budapest: Kijárat Kiadó.

(Horváth–Thomka 2010, 58–59)

Könyvfejezet:

Szegedy-Maszák Mihály. 1998. Fordítás és kánon. In *Irodalmi kánonok*. 47–70.

Debrecen: Csokonai Kiadó.

(Szegedy-Maszák 1998, 48)

Ricoeur, Paul. 1999. Emlékezet – felejtés – történelem. Ford. Rózahegyi Edit. In

Narratívák 3: A kultúra narratívái, szerk. és a szövegeket gondozta Thomka Beáta. 51–68. Budapest: Kijárat Kiadó.

(Ricoeur 1999, 54)

Fordításban megjelent mű:

García Márquez, Gábor. 1990. *Szerellem a kolera idején*. Ford. Székács Vera. Bu-

dapest: Magvető.

(García Márquez 1990, 77)

Elektronikus könyv:

Dragomán György. 2014. *Máglya*. Budapest: Magvető. Epub.

(Dragomán 2014)

Interneten elérhető publikáció esetében zárójelben az utolsó megtekintés dátumát kérjük feltüntetni:

Krúdy Gyula. 1967. *Régi pesti históriák: Színes írások*. Budapest: Magvető. <http://mek.oszk.hu/00800/00869> (2015. jún. 9.)

(Krúdy 1967)

Cikkek, tanulmányok

Folyóirat (a folyóirat címe után az évfolyam következik):

Lengyel Zsolt. 2014. Szóasszociációs vizsgálatok. *Hungarológiai Közlemények* 45 (4): 1–12.

(Lengyel 2014, 10)

Lap:

Fenyvesi Ottó. 2015. Modern folklór. *Magyar Szó – Kilátó*, jan. 24–25. 24.

(Fenyvesi 2015, 24)

Interneten elérhető lap vagy folyóirat:

Szemere Katalin. 2015. Hörpölték a kultúrát. *Népszabadság*, jún. 8. <http://nol.hu/kultura/haraphato-eneklesi-vagy-1538629> (2015. jún. 9.)

(Szemere 2015)

Elektronikus publikáció:

Keresztesi József. 2014. Kilépés a múzeumból. *Litera* <http://www.litera.hu/hirek/peterfy-a-kitomott-barbar> (2015. jún. 9.)

(Keresztesi 2014)

Ha a cikknek DOI-száma van, kérjük azt is feltüntetni a hivatkozás végén.

A fenti jelölésmód érvényes a lábjegyzetekre is.

Idegen nyelvű kiadványokra való hivatkozáskor a bibliográfiai adatok élén a szerző családnéve áll első helyen, utána vesszővel elválasztva következik utóneve (l.: Ricoeur, Paul). Nemcsak a mű címe, hanem a kiadó neve, illetve a kiadás helye is idegen nyelven írandó.

A hivatkozások létrehozása során az itt föl nem tüntetett esetekben a Chicago Manual of Style Autor-Date System rendszerét tekintjük irányadónak:

http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

A dolgozatot címmel ellátott angol, valamint szerb nyelvű rezümé és kulcsszavak zárják.

Kérjük a szerzőket, hogy kéziratuk beküldése előtt ellenőrizzék szövegük helyesírását, nyelvhelyességét, a jelölések pontosságát és következetességét, a közcímek következetes alkalmazását, valamint korrigálják a betűhibákat. A nyelvi-helyesírási gondozatlan kéziratokat, valamint azokat, amelyek nem tartják be az itt feltüntetett szerkesztői utasításokat, kénytelenek leszünk átdolgozásra javasolni.

A Hungarológiai Közlemények szerkesztősége

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIAN STUDIES

Szerkesztőség / Redakcija / Editorial Office

Filozofski fakultet, Odsek za hungarologiju

21000 Novi Sad, ul. dr Zorana Đinđića 2.

Tel.: (+381 21) 485 3878

e-mail: hungar@ff.uns.ac.rs

URL: <http://hungarologiaikozlemenyek.ff.uns.ac.rs>

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása

A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

821.511.141+811.511.141

HUNGAROLÓGIAI Közlemények = Hungarološka saopštenja = Papers of Hungarian Studies : az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének folyóirata / főszerkesztő Toldi Éva. – 8. évf. 26/27. sz. (1976) – . – Novi Sad : Filozofski fakultet, 1976–

Háromhavonta. – A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei folytatása = ISSN 0350-1353.

Kiadása másik médiumon: Hungarológiai Közlemények (online) = ISSN 2406-3266

ISSN 0350-2430 = Hungarológiai Közlemények (Print)

COBISS.SR-ID 17698

Szerkesztőségi titkár / Sekretar redakcije / Editorial secretary: Szabó Laki Boglárka
Angol fordítás / Prevod na engleski / English translation: McConnell-Duff Márta

Szerb fordítás / Prevod na srpski / Serbian translation: Andrić Edit

Lektor-korrektor / Lektura i korektura / Proof-reader: Buzás Márta

A szerb szövegeket lektorálta / Lektor za srpski jezik /

Proof-reader for Serbianian Language: Ljiljana Ćuk

Fedőlapterv / Korice / Cover: Kapitány Attila

Műszaki előkészítés / Priprema za štampu / Layout: Dataprint

Példányszám / Tiraž / Copy: 150

Nyomda / Štampa / Print: Futura, Újvidék, 2022

ISSN 0350-2430



9 770350 243006