

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 науке,
технолошког развоја и иновација



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
2024. LV. évf. 2. sz. ÚJ FOLYAM XXV. évf. 2. sz.

ÚJVIDÉK
2024/2

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 LV-2/XXV-2



NOVI SAD
2024/2

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 LV-2/XXV-2



NOVI SAD
2024/2

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

THOMKA Beáta: A száműzetés poétikája	1–9
CSEHY Zoltán: Közös vegyértékek (<i>Kombinatorikus játék, szubverzió és másság Esterházy Péter műveiben</i>)	10–25
KOVÁCS Krisztina – NOVÁK Anikó: Két világ határán (<i>Az „eltávolodott néző” szereplehetőségei Vörös Anna Vadoma című kötetében</i>)	26–38
TAPODI Zsuzsa: A székely önkép változatai a heroikustól az ironikusig	39–56
UTASI Anikó: A gyermekkor lírikus megidézése (<i>Tolnai Ottó: Ördögfej</i>)	57–67
POLGÁR Anikó: Világirodalom a szlovákiai magyar fordításantológiákban	68–81
RUDAŠ Jutka: A fájdalom poétikája (<i>Dubravka Ugrešić prózájáról</i>)	82–91
VIRÁG Zoltán: Összetalálkozni és továbbhaladni egyazon vonalon (<i>Antun Šoljan irodalomfelfogásának symposionista megítéléséről</i>)	92–108
FÖLDES Györgyi: Bowie tükröt tart és Claude Cahun nézi magát benne (<i>Fluid nemi identitás, maszkarád és költészet Claude Cahun és David Bowie műveiben</i>)	109–119

CONTENTS

THOMKA, Beáta: The poetics of exile	1–9
CSEHY, Zoltán: Common valences (<i>Combinatorial play, subversion and otherness in the works of Péter Esterházy</i>)	10–25
KOVÁCS, Krisztina – NOVÁK, Anikó: <i>At the border of two worlds (Role options of the “distantiated spectator” in Vadoma by Anna Vörös)</i>	26–38
TAPODI, Zsuzsa: Versions of the Székely’s self-image from heroic to ironic	39–56
UTASI, Anikó: A Lyrical Evocation of Childhood (<i>Ottó Tolnai: Ördögfej</i>)	57–67
POLGÁR, Anikó: World literature in Hungarian translation anthologies in Slovakia	68–81
RUDAŠ, Jutka: The poethics of pain (<i>About the prose of Dubravka Ugrešić</i>)	82–91
VIRÁG, Zoltán: To meet and continue on the same line (<i>The Új Symposium writer’s attitude to Antun Šoljan’s literary concept</i>)	92–108
FÖLDES, Györgyi: Bowie holds a mirror and Claude Cahun looks at himself in it (<i>Fluid gender identity, masquerade and poetry in the works of Claude Cahun and David Bowie</i>)	109–119

SADRŽAJ

Beata TOMKA: Poetika izgnanstva	1–9
Zoltan ČEHI: Zajednički imenitelji (<i>Kombinatorika, subverzija i drugost u delima Petera Esterhazija</i>)	10–25
Kristina KOVAČ – Aniko NOVAK: Na granici dva sveta (<i>Potencijali uloge „izmeštenog posmatrača” u knjizi Vadoma Ane Vereš</i>)	26–38
Žuža TAPODI: Varijante sekuljanske slike o sebi – od herojske do ironične	39–56
Aniko UTAŠI: Lirsko podsećanje na detinjstvo (<i>Oto Tolnai: Đavolja glavica</i>)	57–67
Aniko POLGAR: Svetska književnost u mađarskim antologijama prevoda u Slovačkoj	68–81
Jutka RUDAŠ: Poetika bola (<i>O prozi Dubravke Ugrešić</i>)	82–91
Zoltan VIRAG: Sresti se i nastaviti dalje istom linijom (<i>Simpozionistička procena stava Antuna Šoljana o književnosti</i>)	92–108
Đerđi FELDEŠ: Boui drži ogledalo, a Klod Kahun se ogleda u njemu (<i>Fluidni polni identitet, maskarada i poezija u delima Kloda Kahuna i Dejvida Bouija</i>)	109–119

ETO: 801.6
343.264

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

DOI: 10.19090/hk.2024.2.1-9

THOMKA Beáta

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézet
Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék
Pécs, Magyarország
thomka.beata@pte.hu
ORCID 0000-0001-6906-8378

A SZÁMŰZETÉS POÉTIKÁJA

The poetics of exile

Poetika izgnanstva

Visky András *Kitelepítés* (2022) című regénye eredeti módon oldja fel a konfesszió, a hitvallástétel és a családtörténeti emlékrekonstrukció közötti határokat. A személyes beszéd költői prózanyelven hangzik fel. A tagolás drámai scenírozást eredményez, a szerkezeti elrendezésben a szerző dramaturgiai tapasztalata érvényesül. Új prózai műfajváltozat léte-sül. Az elbeszélő tanúságtételéhez kidolgozott regényforma elmélyült elemzést igényel, a dolgozat ehhez járul hozzá néhány szemponttal.

Kulcsszavak: regénypoétika, költői prózanyelv, drámai jelenetezés, a száműzetés formai öröksége

I.

Visky eddigi opusának mélyszerkezetében a szabadságvesztés traumája áll. *A szökés* utószavában kifejtett drámakoncepciója, a „barakk-dramaturgia” a *Kitelepítés* megértésében is támaszunk lehet.

Ez a közös tapasztalat kényszeríti együvé a szereplőket a barakk, a börtön, a haláltáborok és gulágok, a személytelenség tereit létrehozó lakótelepek, függőségek, hatalmi játszmák, nyelvi és fizikai erőszak-tételek szituációjába. [...] néző és színész egy térbe kerülnek, mindannyian ugyanannak a

fegyintézetnek, telepnek, gyűjtőtábornak, szögesdrótokkal „körülhatárolt bizonytalan formájú területnek” a lakóivá válnak az előadás idejére. [...] a barakk-dramaturgia a bezártságot radikálisan értelmezi, a szabadság elvesztésének ugyanis nincsenek fokozatai. [...] A barakk-dramaturgia a sorsot örökségként, megajándékozottságként értelmezi, olyan beteljesíthető feladatnak, amely, noha időben megelőz bennünket, előttünk áll (Visky 2006).

Ennek a gondolatnak a jegyében fogant a számkivetettség, az üldöztetés regénye is. A nézők helyére a kitelepített család történetének olvasói kerülnek. A regényalakok számára a megpróbáltatás az elrendelt sors, a fennmaradás pedig a belső energiák mozgósításán, a bizakodás töretlenségén múlik. A hányattatásból és a reményvesztéstől megmenekítő erőforrás a megélt hit. A lelki és erkölcsi felülemelkedés biztosítója az evangéliumi tanítás. Támaszt jelent abban is, hogy a személyes tapasztalat évtizedekkel később elbeszélhetővé váljon. Visky Andrászt megelőzően a 21. századi fikcióban csak Marilynne Robinson amerikai írónőnél találok rokon beállítottsággal. Regényvilágaik formateremtő szemléleti eleme a protestáns meggyőződésen alapuló narratív etika, magatartás és írói látásmód. A *Kitelepítés*ben ez közvetlenül megnyilvánul a történetbeli alakok, jellemek megformálásában. A regény az egymás közötti emberi viszonyokat a keresztyén alapállás szerint, elfogadással, toleranciával tudja csak kezelni. Mindazt, ami e kényszerűségből együvé került, lágerközösség és tágabb környezetük kapcsolatát jellemzi.

A *Kitelepítés* gyökerei a régi erdélyi protestáns tradícióig ívelnek, amelyben azonban a regényfikciónak még nem, más műfajformáknak azonban nyelv- és kultúrateremtő jelentősége volt. A regény poétikáját a lírai és prózai beszéd-módok, valamint a költői és drámai komponálási lehetőségek közötti átjárás alakítja. A szerkezet bonyolultsága a különféle szövegtípusok és a nem szokványos elbeszélői megoldások spontán illeszkedéséből következik. A mű egyik legváratlanabb művészi megoldása az, hogy regénybeli események megrendítő hatását éppen az elbeszélői eszköztár tompítja. Az egyes történeti és önéletrajzi tények előzetes ismerete háttérbe szorul a *Kitelepítés* művészi karakterét és értékeit biztosító komplexitás élményében. Eredeti nyelvi és kompozicionális regénymodell keletkezett, aminek narratív ritmusa a megrendülést és megnyugvást, a feszültséget és feloldást, a kíméletlenséget, rettenetet és a megbékélést váltogatja. A nyelv erős hatását az elbeszélés retorikája, a különös szintaxis és a hangvételváltások biztosítják. Mindennek forrása a szerző költői tapasztalata. A személyes hang, a gyermeklátószög naivitása, a befogható látóhatár korlá-

tozása mindannak visszafogása, tompítása, amiről a fiúnak sejtései lehetnek, s amiről a felnőtt férfi tanúságot tesz. Csökkentés, ami egyben az intenzitás és a drámaiság határfokának növelése. Kihagyásosság, ami fokozza a feszültséget. Elhagyás, ami éppen azáltal mélyíti el a drámát, hogy látszólag átugorja, nem teszi szóvá a nyilvánvalót. Elnémul.

(44) amikor történeteket mond nekünk és én az ölében vagyok, a kiejtett szavakkal együtt Anyánk testének változásait is érzékelem a testemmel, ha például Anyánk váratlanul megszakítja az elbeszélést, nagy levegőt vesz és velem együtt megemelkedik a melle, vagy ha elhallgat, mert nem tudja folytatni, olyankor én tudom a legjobban, hogy a történet nem szakadt meg, most folytatódik csak igazán, abban a lélegző csendben jelenik meg a legteljesebben Apánk, összerakhatjuk őt mi is a nélküle eltelt idővel, amióta nem láttuk őt és nem hallottunk róla semmit

(45) amikor megáll az elbeszélésben, Anyánknek ragyogni kezd a szürke és ványadt arca, ezt a szót tőle tanultam, [...] ványadtak vagyunk mi is mind a heten, elcsontosodott a nagyszalontai, nyüvedi, köbölpusztai, magyarkéci formás gyermektestünk

(46) mióta kitelepítettek, egy-egy ketrecet cipelünk csupacsont lábainkon, a ketrecben a lelkünk verdes. a testünkhöz mérten aránytalanul nagy és bűdös koponyánkat vékony nyak köti össze ezzel a rozoga ketrecel, ebből a koponyából mindenféle gondolatok rajzanak ki, nehéz kordában tartani őket (Visky 2022, 32–33).

A száműzetésnek ebben a poétikájában azáltal válhat az elviselés nyelvteremtő erővé, hogy a történetmondást a költői eszköztár átszellemítő, megérzékítő lehetőségei működtetik. Az idézett szürreálisan torz gyermekabló a valamikori fénykép látomássá növesztett változata. A tapasztalati élményre reflektáló emlékező tudat a saját működés módját elemezve ennek a poétikának az érzékiségét jellemzi.

(107) [...] mindent összekeverek, pedig érdekel a valóság, esküszöm az élő Istenre, csakhogy a valóság darabkái egészen másként helyezkednek el a testemben, mint a tények, vagy inkább a tények láncolata, én nem az agyammal vagy az értelmemmel emlékezem, hanem a testemmel, és nemcsak a sajátommal, [...] összekeveri, igen a testem a dolgokat, a bőröm-izmain-csontjaim, de leginkább a gyomrom és a nyelvem, [...] ennek az első lágernak, mármint Rächitoasának köszönhetjük mindannyian a román kettőshangzók tökéletes kiejtését (Visky 2022, 62).

A nyelv és a nyelvek együttese, a nyelvértés és nem értés külön jelentőségű regényvonulat része: „a fogság nyelve nem a magyar és nem a román, mondja Anyánk, legkevésbé sem a francia vagy a német, Livezeanu őrnagy, az mondjuk igen, ő beszéli igazán a fogság nyelvét”; „az ország, mondják, már folyékonyan beszéli a fogság nyelvét” (Visky 2022, 273). A kényszermunkára ítélték névsora önmagában is történelmi keresztmetszet: „Praporgescu ezredes, Runcan kommunista, Oarga vasgárdista, Marino tudós, Balotă bölcsész, Negoescu ezredes, Romulus medikus, Aurél, a cérnahangú, Antonescu-sofőr Scarlet, Pătrașcu pap és a ferences fegyencek Dukát vezetésével, legalábbis ezek a nevek sorakoztak Postovic Livezeanunak címzett besugói jelentésében” (Visky 2022, 223). Nem egy, hanem több korszak, réteg, meggyőződés képviselői szorulnak együvé. Olyan erők alárendeltjei, amelyben eltörpülnek a nyelvi, konfesszionális és egyéb különbségek.

Az anya testi összeomlása, tetszhalála, halottasházba szállítása a gyerekei számára elvesztésének megtapasztalását jelenti. Váratlan ébredésének, eszméletre térésének „jelenete” emlékezetes példája a nem epikai, hanem a hatásos drámai szerkesztésnek. A családhoz szegődött árva, fiatal lány szabad elhatározásából megy utánuk a fogságba, kitart mellettük, gondozójuk, támaszuk marad mindvégig. Nényu az odaadás és az önként, szeretetből vállalt áldozat jelképévé válik. Visky más helyeken is emléket állít neki, így kerülhet számomra a Prousthoz hű Céleste és Flaubert Félicitéje mellé, az *Un cœur simple*-beli „jámbor lélek” méltó párjaként.

2.

Alapkérdéseim, a művészi eszköztár, a poétikai eljárások, a hangvétel, az elbeszélés retorikája és a forma központi problémája a *Kitelepítést* Danilo Kiš (1938–1989) fél évszázaddal korábbi *Peščanik (Fövenyóra)* című regényével hozzák kapcsolatba. A szerb és a magyar művet a gyermekként megélt tapasztalatok, a történelem megpróbáltatásai – 1942-es újvidéki magyar razzia, az apa 1944-es haláltáborba hurcolása, a hatvanas évek romániai börtönei, a Duna-delta munkatáborai, a Kiš gondolkodói világában kiemelt jelentőségű Pannónia-térség –, valamint az áldozatlét elviselése tematikusan is közelíti egymáshoz. Ennél döntőbbek azonban azok a merész, új utak, amiket Kiš műve a szerb, Viskyé pedig a magyar regénytörténet összefüggésében kijelölt. Mindkét alkotói invenció kezdeményező jellegű, eredeti formában koncentrálnak 1972-ben és 2022-ben. Narratív poétikájukat a jellegzetes hangvétel, tónus, látószög, ezek variálása, a beszélő hangok polifóniája, az elrendezés, a szerkesztés, a tagolás ritmusa, a

nyelvi retorika alakítja. Tehát a szavak, mondatok, párbeszédetek szintjétől a jele-
neteken, fejezeteken át a műegészig érvényesülő jegyek összehangolt együttese.

Danilo Kiš regényírásában és a *Po-etika* értekezéseiben is különleges fontos-
ságot tulajdonított a *technének*, a Formának. 1971-ben, a *Fövenyóra* írása idején
így töpreng *Mi a pusztában éneklünk* című esszéjében:

A Forma örök problémájának megszállottja vagyok, ami talán tehetne
valamit azért, hogy enyhítse a sorsszerű és végzetes kudarc fájdalmát
és értelmetlenségét, a Formáé, ami talán új értelmet adhatna hiúságunk-
nak, a Formáé, ami talán képes lenne a lehetetlenre: arra, hogy a Művet
kimenekítse a sötétségből és a hiúságból, és átvezesse a Léthén. Ezért
szeretném következő könyveimben – ha magának a Műnek az eszmé-
jét nem emészti fel a hiúság rozsdája – *kifejezni* [...] az emberi vereség
nagyságát, amivel az író saját mítoszát, saját egyéni Formáját, saját egyé-
ni magányos, válasz és visszhang nélküli, ám fájdalmas és felismerhető
hangját igyekszik szembehelyezni (Kiš 1983, 73).

A történelmi meghurcoltatások és a megrendítő személyes tapasztalatok
művészi megformálásában a két regénynek elsőként a fikció kisfiú-figuráit
kellott létrehoznia. E két, egymástól különböző beállítottságú regénypoéti-
kának ugyanúgy meg kellett küzdenie az önéletrajzi gyermek és az Andreas
Sam, illetve a légerek között hányódó András alakjának, regénybeli szerepé-
nek koncipiálásával. Kiš célul tűzte ki az elhurcolt apa rekonstrukcióját, nem
létező figurájának megalkotását. Visky fikciós világának alapzatát a családfő
hiánya és a túlélés bizonytalanságát kitöltő várakozás képezi. A *Kitelepítés* az
elviselt és az átvállalt, a megosztott emberi szenvedéseknek is gyűjtőmedencéje.
A bebörtönzött családfő, a kitelepített protestáns lelkészcsalád és azok sorsát,
akikre származásuk, vallási, nemzeti hovatartozásuk alapján megtorlás várt,
az ötvenes–hatvanas évekbeli Románia politikai és ideológiai rendelkezései
alakítják. Ez a bánáti vegyes lakosságú vidék kiürítése, a „barbarii, migratorii,
bozgorii, jidanii” elleni, indoklás nélküli retorziók, a besúgók kora. Az üldözések,
börtönbe, munkaszolgálatra, kényszermunkára ítéletek, a jogfosztás, vagyon-
elkobzás, továbbá a kivándorlások, a népegyesítés terve, a bánáti svábok, a
szászok, a zsidók kiürítése, kitelepülésük engedélyezése, mindezek történel-
mi tények. Az egzil mint élettapasztalat, élményanyag, a számkivetettség mint
írástapasztalat áttekinthetetlenül gazdag anyaga a múlt század utolsó évtizedei
óta kimerítő nemzetközi kutatások tárgya. A politikai üldöztetés, emigrációba
kényszerítés történelmi kérdésein túl a jelenkori válságok migrációs drámája
növeli a tárgykör jelentőségét, és megkerülhetetlenné teszi feldolgozását.

3.

Kiș Adorno vélekedésére reflektál kijelentve, hogy számára nem morális, hanem irodalmi, sőt stilisztikai kérdésként merül fel az, hogy hogyan lehet banalitás nélkül írni az üldöztetéssel, a haláltáborokkal érintkező tárgyról, hogyan lehet szarkazmust, iróniát vinni egy ilyen tragikus téma feldolgozásába. Ha az irodalom meghököl ennek beláthatatlansága előtt, annak nem metafizikai okai vannak, mint amilyen a gonoszság be nem mutatható egyedisége, hanem az, hogy az irodalom szűkében van azoknak az eszközöknek, hogy a témához klisék és anakronizmusok nélkül viszonyulhasson (Thompson 2013). Kiș meggyőződése, hogy a történelem általánosítás, amivel szemben az irodalom konkrétum és egyediség. A történelmi tények közömbösségét csak az egyén tudja az irodalom által ellensúlyozni.

E gondolat a megrendítő modellje a *Kitelepítés*-beli erdélyi családanya a hét kisgyermekével: „ott álltunk a lágerparancsnokság előtt a sorsunkra várva, nem tudva, hogy az a sorsunk, hogy nincs sorsunk” (Visky 2022, 78); „Apánkat teljes vagyonek Kobzásra ítélte a tartományi katonai bíróság Nagyváradon” (Visky 2022, 106); „semmink nincs, csak a történetünk, és ez a legtöbb, amivel bírhatunk, erre kell vigyáznunk és ezt kell gazdagítanunk valahogy, nem a láthatóból áll elő a látható, hanem bizony a láthatatlanból, ez az irány, a láthatatlan és a kiszámíthatatlan” (Visky 2022, 104)

4.

A Visky-regény helye a száműzetés és a végzetes léthelyzetek elbeszélhetővé tételének különféle stratégiáit kidolgozó művek között van. Paul Ricœur Semprun, Primo Lévi, Szolzsenyicin példáira utalva arról beszél, hogy „a szörnyűséget csak egyfajta *kicsinyítéssel*, litotésszel lehet elmondani; a szörnyűség litotésze. A nyelv hiánya érzékelhetővé teszi a helyzetben elviselt nélkülözést, és Lévi nem az elmondottakkal, hanem egy bizonyos lemeztelenített hanggal éri el a kívánt hatást” (Ricœur 1995, 266).

Renate Lachmann más kiindulópontból ugyancsak a visszafogottság eszköztárát, a kihagyást, elhagyást elemzi.

Kiș kétrétegű dokumentáris prózája azt igazolja, hogy a kimondhatatlant nem lehet patetikus módon megfelelően kifejezni (a kimondhatatlant legyőzésének nem eszköze a pátosz). Ehelyett Kiș az *enumeratio* és a *brevitas* retorikai stratégiáihoz fordul. Az *abbreviatio* üres helyeket, ellipszist és pontosságot jelent, ami kizár minden véletlen elemet. Az

érzelmelek zárójelbe helyezésének másik eszköze a litotész, ami valami „alulábrázolás félet” eredményez. [...] A litotész, a kicsinyítés és az abreviatio számos Kiš-szöveg uralkodó alakzata, a pátosz minden válfa-jával szemben ellenálló figurák (Lachmann 2004).

Visky András regénypoétikájában ugyancsak fontos e csökkentő, enyhítő eljárások hatása. A *Kitelepítés* kompozíciójában ez a korlátozott tudás, a dolgok áttekinthetlenségével összefüggő kétely alakjában nyilvánul meg. Ennek hitelesebb megtestesítője nem is lehetne más, mint az elbeszélő szerepét és látószögét helyenként magának kisajátító gyermek. Az események megjegyzéséig és megértéséig még el nem jutó gyermeki tudat.

A tökéletes létbizonytalanságba csak az anya által közvetített tartalmak visznek – kiismerhetetlen jelentéseik ellenére is – némi biztonságot. Hangozzék ez furcsán és idegenül a kortárs próza és irodalomszemlélet perspektívájából, annak az érzelmi és érzéki többletnek, amit akár pátosznak is nevezhetünk, ebben a fikcióban jelentősége van. A kényszermunkára ítélt, kisémmizett családanya hét kisgyermekével együtt kerül a lágerbe. Meghatározó, központi regényalak, foglalat, értékek gyűjtőmedencéje. A kiszolgáltatott emberi helyzetben meghatározott időpontokban, rítusszerűen eleveníti fel gyermekeinek a bibliai történeteket, példázatokat. Az imának, zsoltáréneklésnek rituális funkciója is van a történetben. Az igék működésbe lépnek, élnek, megtartanak, erkölcsi többletet adnak, az emberi felülemelkedés lehetőségességéről tanúskodnak a nyomorgó, éhező, elgyötört kis gödörlakó család számára. A regényszövegbe ékelte bibliai idézetek nem öncélú beékelések, hanem dramaturgiai és narratív rendeltetésű műalkotásalelemek. Az anya és azok számára, akiknek továbbítja, megerősítést, menekvést biztosítanak a kilátástalanságban.

Vajon hogyan viszonyuljunk ehhez a cselekménymozzanathoz, hisz a *Biblia*-olvasás, az ima a történet eseménysorának szerves része? A lehetséges magyarázatot Ricœur gondolatában sejtem: „a költői funkció egy olyan kinyilatkoztatási dimenziót rejt magában, ahol a kinyilatkoztatást a szó nem-vallásos, nem-theisztikus és nem-bibliai értelmében fogjuk fel, hanem olyan értelemben, mely összhangba kerülhet a bibliai kinyilatkoztatás egyik vagy másik aspektusával. Hogy lehet ez?” Ricœur szerint „a költői funkció magába sűríti a szöveg autonómiájának, a mű külsődlegességének és a szöveg világa transzcendentalitásának” a fogalmát, amihez a költői funkció hozzátesz egy tagolt utalást is. Ez a kinyilatkoztató funkció együtt hat a költői funkcióval.

A *Kitelepítés* nyelvi működése ezáltal „egy olyan igazságfogalmat testesít meg, amely nem foglya a megfeleltetések, valamint az igazolási és cáfolati igazságmeghatározásoknak. Itt az igazság nem igazolást (verifikáció) jelent, hanem megnyil-

vánulást (manifesztáció), vagyis szabad létét annak, ami megmutatja magát. [...] a nyelv költői funkciója hordozza a kinyilatkoztatást” (Ricœur 1995, 36–37). Ennek értelmében a regényelbeszélés és a beékelt bibliai idézetek elválaszthatatlanok egymástól. Retorikailag mindkettő költői funkcióval felruházott, amivel Visky András szervessé tette idézet és narratívum viszonyát regényében.

Irodalom

- Kiš, Danilo. 1983. Mi pevamo u pustinji. *Homo Poeticus*. Zagreb–Beograd: Globus–Prosveta.
- Lachmann, Renate. 2004. Faktographie und Thanatografie in *Psalam 44* und *Peščanik* von Danilo Kiš. In R. Hansen-Kokoruš – A. Richter Hg. *Mundus narratus*. 277–291. Frankfurt.
- Ricœur, Paul. 1995. A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása. Bogárdi Szabó István fordítása. In Uő. *Bibliai hermeneutika*. Válogatta és szerkesztette Fabinyi Tibor. Hermeneutikai Füzetek 6. Budapest: Hermeneutikai Kutatóközpont.
- Ricœur, Paul. 1995. L’expérience esthétique. *La critique et la conviction*. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay. 266. Paris: Hachette Littératures.
- Thompson, Mark. 2013. *Birth Certificate: The Story of Danilo Kiš*. Cornell University Press.
- Visky András. 2006. *A szökés* (Drámák). Kolozsvár.
- Visky András. 2022. *Kitelepítés*. Budapest: Jelenkor.

THE POETICS OF EXILE

The novel *Kitelepítés (Exile)* by András Visky dissolves borders between confession, declaration of faith, and memory in the reconstruction of family history in an original way. Personal speech is spoken in poetic prose. The segmentation results in a dramatic staging, and the author’s dramaturgical experience prevails in the structural arrangement. A new prose genre has been created. The form of the novel developed for the narrator’s testimony requires in-depth analysis, and the aim of the paper is to contribute to this effort with some viewpoints.

Keywords: poetics of novel, poetic prose language, dramatic staging, formal heritage of exile

POETIKA IZGNANSTVA

Roman *Kitelepítés (Iseljavanje)* (2022) Andraša Viškija na originalan način rešava granice konstrukcije uspomena između konfesija, veroispovesti i porodične istorije. Lični narativ karakteriše pesnički prozni jezik. Raslojavanje rezultira dramskim

sceniranje, u strukturalnoj raspodeli dolazi do izražaja dramaturško iskustvo autora. Nastao je novi prozni žanr. Roman pripovedačkog svedočenja zahteva dublju analizu, studija upravo doprinosi tome iz nekoliko aspekata.

Cljučne reči: poetika romana, pesnički prozni jezik, dramsko sceniranje, formalno nasleđe izgnanstva

A kézirat beérkezésének ideje: 2023. szept. 1.

Közlésre elfogadva: 2024. jan. 10.

CSEHY Zoltán

Comenius Egyetem
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Pozsony, Szlovákia
zoltan.csehy@uniba.sk
ORCID 0000-0002-9514-1636

KÖZÖS VEGYÉRTÉKEK

*Kombinatorikus játék, szubverzió és másság
Esterházy Péter műveiben*

Common valences

*Combinatorial play, subversion and otherness in the works
of Péter Esterházy*

Zajednički imenitelji

Kombinatorika, subverzija i drugost u delima Petera Esterhazija

A tanulmány a nemekkel, a nemi sztereotípiákkal való játékot, a nemiszerep-áthágásokat és a másság megjelenési formáit vizsgálja Esterházy Péter három művében. A *Daisy* című librettó és próza egy transzvesztita bár nyelvi terében játszódik, s mivel lényegi összetevője a radikálisan kisajátított idézet, elmondható, hogy a szerző valójában az otthonosságból konstruálja meg a tabloid másságot. A maszk és a performatív gesztusok dinamikája legalább annyira fontos, mint a szövegek mozgásirányainak elbizonytalanítása. A Csokonai Lili álnéven írt Esterházy-szöveg (*Tizenhét hattyúk*) is messzemenően több a fiktív női szerzőséggel való játéknál: a művet át-átsövi a másság- és az identitásdiskurzus is. Az archaikus nyelvhasználat az elfogadás, a befogadás és a különbözőzés szociokulturális modelljeivel is párbeszédet kezdeményez. Az utolsó Esterházy-mű, a *Hasnyálmirigynapló* egyik bizarr jelenetében megképződő homoszexuális töltetű betételbeszélés pedig a halállal való szembesülés radikális narcizmusának tragikomikus képévé válik.

Kulcsszavak: Esterházy Péter, intertextualitás, másság, performativitás, szerep, queer

Daisy: tébolyrepertoár és queer teatralitás

Esterházy prózapoétikájának jelentékeny vonása a vendégszövegekkel, az idegenséggel való játék. Ez azonban csak a befogadott szöveg egyik potenciális aspektusa, hiszen az otthonosság, a felismerhetőség vagy az ismerőség jelensége legalább ennyire fontos. Esterházy ugyanis sokszor épp ezt a beágyazottságot használja poétikai értelemben is, amikor a kulturális emlékezet egyes termékeit, vagy az aktuális jelen nyelvi zsidongását megörökítő populáris kultúrából származó elemeket de- és rekontextualizálva engedi be a saját szövegébe. A posztmodern szövegpárbeszéd logikája szerint ezek a vendégszövegek értelmezési góccokként kellene hogy működjenek, azaz a megidézett szöveggel együtt is értelmezési ajánlatokkal kellene előállniuk. Csakhogy ez nem mindig történik így: a szövegek felszabadítása és felszabadító mozgása olykor nem mond többet a szabadság örömenél, illetve zenei értelemben véve vagy akár gesztusként válik jelentéssé. A *Daisy* című Esterházy-mű zavarba ejtő alkotás már csak azért is, mert három megjelenési formája is van, azaz eleve bizonytalan az önazonossága, és akkor még a szövegszerveződésen belüli saját és más elkülönítéséről nem is beszéltünk. A *Daisy* ugyanis lehet egy opera semiseria librettója, mely Jeney Zoltán felkérésére készült (Esterházy 1984), a *Ki szavatol a lady biztonságáért?* című ikerregény nyitó prózája (Esterházy 1982, 5–45) és a *Bevezetés a szépirodalomba* című műben egyszerre mindkettő (Esterházy 1986, 264–318), hiszen itt egymással szembeállított tükröként működik próza és dráma. Ebben az írásban az operalibrettóra fókuszálok majd, mivel ez az egyik legproblematisabbnak tartott és a téma viszonylatában leginkább releváns szöveg. Tarján Tamás a librettót a „darabszerű dolog” megnevezéssel illette (Tarján 1995, 5), ami önmagában véve is jelzi a *Daisy* műfaji képlekenységét, illetve az egzakt támpontok hiányát. Ez a hiánypoétika ugyanakkor a szerzői elgondolás része.

Nézzük bár a *Daisy* prózai vagy drámai, sőt színpadi változatainak fogadtatását, meglehetősen szélsőséges pólusok között mozgó recepcióval találkozunk. Wernitzer Julianna a mű német fordításának szinte tapintatos visszhangtalanságáról beszél, noha ő a fordíthatóság szempontjából talán valamivel szerencsésebb prózai változatról ír. A német fordító megcserélte az *Ágnest* és a *Daisyt*, azaz a *Ki szavatol a lady biztonságáért?* című Esterházy-mű így minden értelemben véve „átfordult” (Wernitzer 1994, 627). Ez a felforgatás jó kiadói stratégiának bizonyult, hiszen a német kritikusok a függelékletre kárhozott szövegről úgymond „elegánsan” hallgattak. A szöveg szervetlensége, a komponensek bizarr ötvöstechnikája nyilvánvalóan egy operalibrettóban kevesebb értelme-

zési problémát jelent, mint egy prózai szövegben, hiszen a zenei térfél érzelmi töltete mintegy magyarázó ellensúlyként hathat. Az intertextusok és szövegprotézisek beágyazottságának kulturális megfeleltetése pedig szinte lehetetlen. A játékkeremtés erősen materiális kötöttségű, számít a befogadó részvételére, hiszen a mű épp az ő feltételezett kulturális repertoárját mozgósítja.

Siposhegyi Péter a darabot csak afféle műhelygyakorlatnak tartotta, melynek lényegi vonása a rejtett mondanivaló nélküli játék, a nyelv radikális, sőt bravúros felszabadítása, a pusztán játék öröme (Siposhegyi 1985, 124). Valóban értelmezhető a dráma kölcsönnyelven zajló szabadságpróbaként is, de sokkal több annál. Sokkal innovatívabb Forgách András frappáns megfogalmazása, mely csak úgy halmozza a paradoxonokat, amikor a művet így definiálja: „jó fülű exkurzus egy lábszagú, kifinomult, közönséges és egzotikus világban” (Forgách 1993, 16). Egyszerre kifinomult és közönséges, lábszagú és egzotikus a szövegvilág is, ugyanakkor épp ez a szélsőséges regiszterkeverés tartja fenn a totálisan fluid önazonosság kérdését, a szabadságeffektust. Fontos megfigyelés az is, hogy Forgách a novella szerkezeti és poétikai vázát látja meg a darabban, és a novella műfajának hangszerelésével hozza közös nevezőre a librettó műfaját. A folytonos áthallások és a zenei szólamokká váló idegen hangsorok önmagukban zenei produkciónak hatnak, tehetnénk hozzá Forgách észrevételéhez, noha készséggel elismerjük, hogy a dráma teátrálisan harsány énekszólamait a novella erőteljesebb hangszerelése időnként elnyomja. Megfigyelhető, hogy a kritikusok erőteljesebben hangolódhatnak rá a vendég-szöveg-poétika játékaire, mint magára a potenciális szövegzenére, mely a szólamkeveredésekből bontakozik ki. Margócsy István értelmezése a szövegszerveződést a színész önépítésének eszköztárával rokonította, a drámai folyamatot pedig az önátalakítás nyilvánosságával hozta összefüggésbe (Margócsy 1982, 6). A nyelvi-hatalmi aspektusokra a legérzékenyebben Kocziszkó Éva figyel fel, aki a barokkra mint a performativitás egyik potenciális mentális kategóriára fókuszálva identifikálta a barokk főúrként meghatározott Kurfürst alakjában a hatalom képviselőjét, s így a dráma tétjévé a nyelv uralásának, uralhatóságának problémáit tette meg (Kocziszkó 1983, 1315). A *Daisy* tehát, ha elfogadjuk ezt a tézist, egy hatalomellenes bátorságkódot működtet, melyhez egy a barokkra jellemző allegorikus virágnyelvet használ, és a barokkra jellemző performativitás esztétikáját hozza működésbe. Ezt a gondolatot Radnóti Zsuzsa kamatoztatta a legsikeresebben:

a librettóként kezelt *Daisy* sincs még színpadon megfejtve, pedig nem akármilyen idők krónikája: a késői Kádár-korban, a felpuhult diktatúrában, az értelmiségiek, pontosabban, mi értelmiségiek hogyan szolgáltuk

ki készségesen vagy vonakodva az atyáskodó hatalmat, hogy ennek fejében ki-ki elmondhassa, fedetten, virágnyelven, bátor vagy még bátrabb dolgait (Radnóti 1997, 54).

Hungler Tímea a drámát Nadas Péter *Temetés* című drámájának „vitapartnerként” elemezve mutatta ki, hogy az élet és a művészet terepeinek összemosódása ugyan szatirikus, kontrasztív, ám a paródia kategóriája mint értelmezési bázis kérdéses (Hungler 2000, 80–82). Szávai János a *Daisy* szövegtestén megképződő erotikus játék atmoszféráját emelte ki, s épp ehhez a nyelvi regiszterek között mozgó erotikumhoz köti a jelentésmegsokszorozódások komikumát (Szávai 1983, 114–116). Ezt az erotikus célzásokkal teli szövegteret az identitások fluiditása és mozgékonyága tölti ki a maga szerepjátékaival, szimulációival, illetve sziporkázó revü jellegével. A harminckét éves Daisy (szoprán), a negyvenkét éves Gaby (alt) és a hatvankét éves Robi (mezzo) valamennyien transzvesztita előadóművészek. Szabó Gábor teljes joggal beszél „transzvesztita bárként allegorizált nyelvi térről”, melyben a nyelv a jelölők játékának hermeneutikai uralhatatlanságával szembesül, hiszen már maga a színpad is alapvetően szubkulturális, queer tér. A Kurfürst, vagyis a „hibátlan megjelenésű barokk nagyúr”, afféle zsebkultuszminiszter, a hatalom képviselője, egyszerre játékmester, idomár, cégvezető, kegyúr és a drámai hősszerep torz alakja. A kultúrhierarchiát megsemmisítő gesztusok (populáris idézetek, szerepzavarok, műfajtalanságok, szófacsarások) tudatos alkalmazásában nem nehéz felfedezni a camp eklektikájának energiakisugárzását (Sontag 2018). A nem performanciája kombinatorikus játéktér, ahogy az egymással viszonyt kezdeményező szövegek lehetséges együttállásai is e tér magnetizálásában érdekeltek. A folytonos szerepjátszásra kényszerítettség, az önazonosság mintázata a szerepben rajzolóódik ki, a szerep pedig narratívákat teremt, illetve narratívákra utal. Ezek sűrűsége növekszik a librettóban szinte elviselhetlenné, és indítja be a permanens önfelszámoló folyamatot, mely szükségképpen aktiválja a szerepváltogató vagy önátváltogató reflexeket. A transzvesztita karakter szerepjátszása ugyanakkor nem pusztán szerepjátszás, hanem bizonyos kontextusban épphogy önazonosság, a társadalmi homlokzat mögött megélt, úgyszólván „valódi”, gondosan konstruált identitás, a biológiai nem legyőzése. Ebben az értelemben a darab összetettsége szexuállélektani értelemben is elmélyül.

Már maga a Daisy név is kivételes: amellett, hogy a transzvarieté egyik tucatneve, Csontos Erika egy koktél nevét is észleli a női név asszociatív terében (Csontos 1995, 8). Ugyanakkor talán a „feliDAISY” szójátékra is gyanakodhatunk, hiszen itt a nagybetűs női identitás mellett számos allúzió át megidézett

kultúrtörténeti anyag komplexitásáról beszélünk. Közvetlen zenei kontextusként jöhet számba például Ábrahám Pál *Bál a Savoyban* című revü-operettjének Daisy Parker nevű szereplője, aki titokban férfiként vált híres dalszerzővé. Ennél is fontosabb a Giuseppe Verdi *La Traviatájának* kontextusa, hiszen Daisy el is éneklie a pezsgőduettet Lányi Viktor zseniális magyar fordításában. A női operaszerepekkel való azonosulás a meleg szubkultúra egyik ágának jellemzői közé sorolható, amire pl. az *opera queen* terminus is utal (Koestenbaum 2001, 9–10). A nagy női szoprán szerepek a felfokozott nőiség maximumát képezik, a kulisszák és kontextusok pedig a szerepjátszó teatralitás maximumát: a divában a nőiség fetiszizálódik. Opera és melegség, opera és travesztia kapcsolata lényegében szubkulturális közhelynek számít. Koestenbaum csokorba szedi az operatörténet tipikusan queernek tartható momentumait: ezek között szerepel Violetta *Sempre libera* kezdetű áriája, mely az életöröm és a szabadság magasztalása, és a divaimitátorok egyik kedvenc darabja (Koestenbaum 2001, 208–209). Esterházynál ugyanakkor megjelennek az *Álarcosbál* motívumai, de a *Tannhäuseré* vagy a *Don Giovannié* is. E motivikus játék mellett hangsúlyozni kell azt is, hogy a travesztia a radikális intertextualitás szinonimája, egy elszabadult virtuális archívum térnyerése, mely a szövegszövevényt mint a rituális performativitás ürügyes matériáját hozta létre. A játék leleplezése vagy jobban mondva a játék részeként elgondolt leleplezés meg is jelenik a szövegben, de alapvetően nem teremt jellegzetesen drámai szituációt:

DAISY Te engemet még nem ismeresz!

HALASSI II Mondd hát, lenge hölgy...

KURFÜRST A hölgy: úr

DAISY „A Daisy vagyok, kishúsom, ma még szűz” (Esterházy 1982, 11).

Az utasításból kiderül, hogy csókra nyújtott keze „izmos férfi kéz”. A teatralitás queer aspektusaiban megképződő énszerepek szinte már a megképződés pillanatában el is enyésznek. Ugyanakkor adott a hatalom által befolyásolt mindenároni megfeleléskényszer motiváló ereje, az abszurditásig fokozott biztonsági játék egyensúlyának kétségbeesett keresése. De a permanens másságban az ego megragadhatatlan marad. A nemi ambivalenciákban tobzódó androgunitás egyszerre szabadságvágy és túlélési önmanipuláció, önfeladás és kegykeresés a szabadulás reményében. A genderfluiditás és kategorizálhatatlanság az érvessztés tébolyának következményeként hat. A hatalmi manipuláció szolgálatában bohózkodó, eredeti kontextusát és jelentésfókuszait vessző nyelv megöli az önazonosságot, megszünteti vagy legalábbis elrejteti az eredetét, és átláthatatlanná teszi az eredetét. Az egész szöveggönyv idézetszövevény, szinte nincs egy „eredeti”, gazdát-

lan szövegfoszlány sem: a rossz memória, a túl élénk és a megzabolázhatatlan, szerepeibe zavarodó memória dinamikája veszi át a szövegszervezést. Egy tébolyult repertoár mozgatása zajlik. E tekintetben Esterházy művének architektúrája rokon John Cage *Europa 1-5* című operaciklusának poétikájával. Cage művében egyszerre, egymásnak ereszelve szólal meg számos közismert, népszerű opera, ráadásul aleatorikus módon, azaz az általa kialakított „új” mű tulajdonképpen folyamatos önazonosság-vesztésekből teremti meg önmagát. A mű lényege paradox módon az ismerősségekben rejlő idegenség feltárulkozó, az önazonosság stabilitását minduntalan megkérdőjelező, mondhatni queer szépségében van.

Csokonai Lili: szerzői nemváltás, archaikus szexuális mintázatok

A női alteregó megteremtése, az alternatív szerzőpozicionálás egyik jellegzetes és ma már legendás darabja Csokonai Lili regénye, a *Tizenhét hatyúk* (Csokonai 1987; Földes 2010, 595). Lili apját a regényben Péternek hívják, a szövegvilág tulajdonképpen megteremtője is Péter, konkrétan Esterházy Péter. A nemváltó szerzői pozíció kivételes ereje önmagában véve is szubverzív energiákat szabadít fel, ám a regényben megszólaló hang ambivalenciáinak ez csak egy felületes aspektusa. Németh Zoltán a nővé válás és a női írás stratégiáit Esterházy szövegeiben elképzelt női elemzők fiktív szólamegyüttesévé alakítva jelenítette meg. Esterházyt mint nemváltó szerzőt Németh talán a legmarkánsabban Zsuzsanna álnéven jellemzi: „Szövegeit citátumok tömege borítja el, az irodalom gyönyörét festve arcára, s nőként írja meg regényei nagy részét is. Ester Házkyként lép elénk, Csokonai Liliként, saját édesanyjaként, egy nőként. A jelentés mint a nő birtoka lép elénk, női lehetőségként” (Németh 2000, 150).

Csokonai Lili tehát nem pusztán női alteregó, hanem egy archaikus nyelvet a kortársi lehetőségekkel ötvöző irodalomtörténeti hang is, aki a barokk nyelvben éppolyan járatos, mint például a szentimentális regényirodalomban, aki a női birtokként elgondolt jelentés lehetőségeivel játszik. Ő maga a burjánzó és termékeny nőiség, az az allegorikus irodalmi test, melyet a szélsőségesen eklektikus hagyomány termékenyít meg. Földes Györgyi az álneves szerzők esetében dezantropomorfizált szerzői funkcióról is beszél, amikor a szerző helyébe valamiféle alkotói ideál vagy irodalomtörténeti hiánypótlás lép, és a szövegszerűség szinte bekebelezi az életrajzi szerzőt: a női írás problémája ugyancsak a szétforgácsolt szubjektum helyébe lépő nyelvbe vezet (Földes 2010, 595–596). Természetesen minden összhangban van azzal a posztmodern elképzeléssel is, miszerint a szerző is a szöveg által teremődik, és az örök intertextusok egymásba növvő liánjainak tartományaiban kamatoztatja vegetatív képességeit.

Míg a *Daisy* a jelentésszóródásban, a széttartásban, a rituális performativitásban érdekelt, Csokonai Lili szövege rendszerszerű logikai mutatványokra, mintázatok és hálózatok kialakítására is képes, ilyen pl. a 17-es szám misztifikálódása: a regény 17 fejezetből áll, 17 hattyúra oszlik, a 17. századi önéletírói nyelvet hozza játékba, a 17 szótagos haiku metaforikus szerepet kap, 17-én hal meg az apa stb. A hagyományhoz való viszony is egészen más. A szövegtesten kiütköző archaizmusok párbeszédképző viszonypontok, a túlstylizált nyelvhasználat pedig menekülés a köznapok rettenetéből egy letűnt világ szépségébe.

A kritikai recepció épp az említett két „devianciát” helyezte előtérbe. Az első kritikai gócpont a női tapasztalat realizmusa körül bontakozik ki. A „női tapasztalat bősége gyanús”, a szövegalkotás túl női, ám végeredményben a férfiperspektíva uralkodik el a szövegen (Molenkamp-Wiltink 1994): nagy vonalakban így összegezhethetjük az egyik álláspontot. Horváth Györgyi ennél innovatívabban vetette fel a női hitelesség problémáját, mondván, hogy „Csokonai Lili a koherens világmagyarázat ellenében dolgozik”, ugyanis a női tapasztalatnak nincs etalonja, az ilyesmit számonkérő kritikák a nőiség esszencializálását végzik el, holott ez a szöveg decentrált és areferenciális nyelvezetű, vagyis nem mimetikus (Horváth 1998, 420).

A recepció másik fontos gócpontja az archaizálás funkciójának kérdése, az intertextusok viszonyrendszerének szerepe, a hagyományjelentés és hagyománymegjelenítés mikéntjei köré szerveződött. A hattyú motívuma játékba hozza Andersen *A rút kiskacsa* című meséjét, Csokonai Lili története ennek inverz variánsaként is olvasható, azaz női traumaelbeszélésként (Hódosy 1993, 61), hiszen a regény traumagócok köré szervezett szöveg, melynek a csúcspontja Lili lábának amputálása. A testi szépség letűnt varázsát visszanyerni a „historikusan szép” szöveg által valóban fantasztikus cél, ám csak naiv heroizmus marad, mely csapdába csalja saját magát, és eklektikus tébolyt bocsát a nyelv-re. Szöveg-hattyúvá változtatni a szöveg-ént, poézissé varázsolni a köznapit tragikomikus gesztus, ahogy a visszatérési kényszer az origóhoz is csak délibábos visszautat mutathat egy tiszta, fenséges nyelvhez. Ez a vágy ráadásul a visszanyerhetetlen szüzesség női vágya is. Szöveg által visszaszépülni: ez tehát a „csúnya”, peremre sodródott, marginalizált szereplő és szerző vágya, sőt szerzővé válni a szépség által. A szép hattyúból lett rút kiskacsa képlet az írásban visszanyerhető, színpadra vitt szerzői önazonosságot hívja elő.

Míg a genderfluiditás jelei kiemelten fontossá váltak az alkotói önpozicionálásban, a szövegben kiemelt szerepet kap a homlokzatépítés, a rejtőzködés, egyáltalán a kirekesztettség és a másság kapcsolata. A *Daisy* transzvesztitái otthon vannak a maguk világában, az érzékek cirkuszában mutatják be kétes

mutatványait, Csokonai Lili maga a megtestesült otthontalanság. A kiszolgáltatott női sors vagy a rejtőzködő homoszexualitás (Naxos személyében) alappozícióként kerül egymás mellé. A regény a nemi sztereotípiák működés-képtelenségét mutatja fel, miközben viszonypontként kezeli a sztereotípiát, hiszen az az elvárásrendszerhez fazonírozott létezés a homlokzatépítés egyik alapegysége. Naxos, a görög házmester homoszexuális. A görögsége a hagyománykööttségnek megfelelően antikizálja is őt, s így alapvető létkonfliktusként az antik világ normativitását képzeljük jelenkori viselkedésének etikai megítélése mögé. Lili történetének architextusa az Andersen-mese, Naxos történetének ősmintázata a Naxoson hagyott Ariadné mítosza. A klasszikus antikvitas összvegei mellett játékba hozható Zrínyi *Arianna sírása* című költeménye is, mely azért is különösen izgalmas barokk szöveg, mert Zrínyi Arianna szerepében lép fel a mitológia színpadán, Viola pedig Theseuséban, azaz a férfi és női szerepek és a mitológiai szerepek nincsenek nemi összhangban. Kovács Sándor Iván egyenesen a weöresi Psyché-narratíva halvány ködbe vesző ösét látja meg a nemváltó szerepcserében (Kovács 1983, 55).

Lili története kettős elhagyatástörténet, kétségbeejtő, permanensnek vizionált peremmagány. A mítoszban rá Ariadné szerepe jut. Naxos előbb Bacchusként jelenik meg, mámorító megváltóként, lelki szeretőként, ám fokozatosan válik világossá Lili előtt, hogy Naxos-Bacchus épp pszichoszexuális inklinációi miatt nem a sztereotípiák szerint viselkedik: „Naxos, édes, únlak. Két nap fogva a szeretőm. Ha én az üe. Valószínű egyik sem, megfelezttem csak az ágyam. Átléptük vala a limest, közel engedjük vala a mást – még nem es a bóldogság reménylésében – a bóldogtalanságunkhoz, és errül a határszegésrül immár nem lehetett nem tudomást venni. És ehhez gyött még a test” (Csokonai 1987, 150–151). Lili számára egyre világosabb, hogy a homoszexuális férfiban máris érik a Theseus-szerep: „A görög es le fog rázni. El fog tűnni egyszerűen, így csinálják” (Csokonai 1987, 151). A másik elérhetetlensége és a saját korlátozottság kettős traumája teszi hatyúdallá a szöveget. A sorrend most is fordított, a mámort (Bacchust) követi az elhagyás (Theseus).

Naxos szerepet játszik, éppúgy mint a *Daisy* előadóművészei, ám ő az életéért játszik, úgymond a valóságban. Erre a játékra a heteroszexuális homlokzatépítés stratégiája illik a leginkább. A homlokzat karbantartása a regényben a szerelés aktusában jelenik meg. A szerelés nem más, mint folytonos identitáskorrekción, a homlokzat fenntartása és karbantartása. De a kapcsolatteremtés eszköze is. „Szerelés közben, mert folyost szerel, lepottyott az okuláréja, bele az ölembe. Okulárás a pinám. Hány dioptriás?, kérdi. Meglep, hogy jár-kél az ü esze es” – olvasható egy csábítási jelenetben (Csokonai 1987, 149). Nyilvánvaló

a szerelés és a szerelem asszociatív nyelvi humorának kiaknázása is. A szemüveg a korrekciós igény jelképe lehetne, részint a tisztán látás elvesztését is jelzi, részint átlépést jelent egy homályos, kontúrtalan élettérbe, részint utal a nőiség szinte ijesztő kinagyítására. Az anekdotaszerűségbe ágyazott sorsszerűség komikuma játékba von archaikus szövegeket is, például a *Balassa János éneke sólymocskájáról* címen elhíresült régi magyar erotikus verset:

*Mikor hozzá megyek, elmosolyodik,
Előmben jövőn ő felfosztozik,
Ocularját mutatván, szemem tisztítottatik,
Ragyodó szerelme szívemben férkezik* (Kovács 1998, 207).

Naxos fokozatosan nyílik meg, lepleződik le, enged bepillantást a homlokzat mögé, s mindezt elmés humor vezeti be, pl.: „Ó, kisasszonyka, én görög vólnék. Egy görög. Egy görög férfi. Ne értsen el, ugyan nékem asszon nem vezényel! – Nevet vala” (Csokonai 1987, 137). Számos kultúrtörténeti allúzió hangsúlyozza Naxos „antik” vonzaskörbe utalt polimorf szexualitását, illetve a vágyak határainak lehetséges korlátait. Lili észleli, hogy „a görög felest beszél az asszonokrúl, fix recept, alig elszínezett útalattal” (Csokonai 1987, 149), majd a homlokzat egyre inkább omladozni kezd, és mintegy kiderül a volt lakó (egy fiú) titokzatos eltűnésének története. Naxos és a kamasz fiú története tragikusan megélt szerelmi történet: „...mesél, mesél azon fiúról. Igazán finom szerelem ábrája kerül elé” (Csokonai 1987, 150). Ez a finom szerelem éppoly kudarcos, mint Lilié, Lili mégsem képes maradéktalanul elfogadni a helyzetet, és ironizál Naxos tragédiáján, amikor Naxos férfiatlanul elsírja magát: „Kevés valék neki, Lilike, kevés... Átlépett rajtam, a kis seggemfitty! Telfőlesszájú, piperés búzavirág! – Nem, még rí es hezzá!” (Csokonai 1987, 150.) Lili–Ariadné itt érzékeli, ahogy Naxosból az Ariadné elhagyni készülő Theseus lesz, holott maga Naxos is Ariadné-szerepében mutatkozik meg. A mítosz egyetlen stabil eleme a sziget, azaz Naxos maga a megtestesült elszigeteltség, a sorsszerű magány. A mítosz mintázatainak átalakítása, a görög szerelem kombinatorikus polivalenciájának modern megbélyegzése, az archaikus őstisztaság tragikomikus keresése így válik a regény meghatározó szólamává.

Hasnyálmirigynapló: Autopatográfia és polimorf hedonizmus

Esterházy Péter *Hasnyálmirigynapló* című művét (Esterházy 2016) Bartal Mária találóan sorolta be angolszász nyomvonalon az autopatográfia műfajába (Bartal 2018, 183–184). Kovács Gábor az AIDS-ben haldokló Harold Brodkey

elsődleges hatására korábban is ráirányította a figyelmet: „Az amerikai írótlars neve egyébként harmincnvolszor szerepel a naplóban, de nemcsak a neve, hanem könyvének számos gondolata is” (Kovács 2016, 148). A *Hasnyálmirigynapló* (Esterházy 2016) halálnapló, vagyis nem „igazi” napló. Z. Varga Zoltán kiváló megkülönböztetése szerint az igazi naplóíró a naptárhoz igazítja a bensőséges közleményt, az alkalmi naplóíró az „eseményhez” (pl. börtön, fogság, terápia), az ideiglenes kényszerhelyzethez (Z. Varga 2016, 952). Csokonai Lili a balesete után kezd írni, a terapeuta íráskihívás kifejezetten erős készítés és motiváció. Az írás gyógyereje itt is újra mágikus dimenziókat nyer. Lili a felfokozott dekorativitás archaikus eklektikájához menekülve teremti újra önmaga szépségét, Esterházy viszont az íráskontroll elvesztésének tragikumát, vagyis az önelvesztést dokumentálja, a szöveg hibái, önisméltelése, ügyetlenségei kiemelt jelentésképző erővel bírnak, sőt az ellenőrzés alól kiszabaduló szöveg horrorisztikus kiüresedését, elerőtlenedését mutatják meg. Széplaky Gerda joggal nevezi a könyvet „a tehetetlenség naplójának”, hiszen a tehetetlenség valóban „az elbeszélő lassú erodálódását, végül visszavonhatatlan felszámolódását idézi elő” (Széplaky 2017, 102), és ez igaz az írásaktusra is. Mártonffy Marcell szerint a szövegen a feltartóztathatatlan rossz poétikája kezd eluralkodni, melybe „...az Esterházy védjegyének számító »ontológiai« bizalom lehetséges cáfolataként íródik be ekként a rossz vagy a gonosz materiális jelenléte” (Mártonffy 2020, 11).

A materializálódó gonosz ellenpontja a mese, a fantázia mozgása: „Halál ellen mesélni, ez az ezeregyéjszakás közhely jutott az eszembe, és hozzáfogtam a nagy Jan Kovalens történetéhez” – írja maga a szerző (Esterházy 2015, 4). A Kovalens-történet, azaz „az első mese az 1001-ből” (Esterházy 2015, 10) nem a *Hasnyálmirigynapló* koherens részeként született. *Kezdő- és végszók* címmel a Kalligram 2015. decemberi számában jelent meg először (Esterházy 2015, 3–10). A homoerotikus történet rétegzettsége kivételes, erre Mártonffy is rámutatott: a

(homo)erotikus jelentésrétegen túlmutatva úgy hozza játékba a kémiai jelölletű ’kötés’ főnév poliszémiáját, hogy a zseniális francia síbajnokhoz, Jean-Claude Killyhez csatlakozó, utóbb pedig elszakíthatatlanul hozzá kötődő, másodlagos tehetségű Jan Kovalens, aki mindazonáltal „a csehszlovák sí-ífválogatott ígéretes tagjának számított”, az elbeszélő testét birtokba vevő halálos betegség narratív szublimációjaként kerül főszerepbe (Mártonffy 2020, 11).

Jean-Claude Killy valóban létező síklasszis, három olimpiai, hat világbajnoki arany, tizennyolc világbajnok-győzelem fűződik a nevéhez, érdekes adalék, hogy

felesége, Danielle Gaubert francia színésznő rákban halt meg. Természetesen Esterházy azonnal megteremti a distanciát a létező és a szövegben létező Killy között: „...Jean-Claude Killy (a kellemetlenségek elkerülése végett ő nem azonos Jean-Claude Killyvel, de hát volna-e valaki, akinek ez nem volna világos, a napnál is világosabb)” (Esterházy 2016, 79). Killy neve amúgy is kapóra jött, hiszen a szó angolul magában rejti a kill (ölni) igét, illetve a killy szó szleng jelentését, mely közeli barátot, cimborát jelent, de gyilok jelentésű is lehet. Jan Kovalens neve ugyancsak beszédes, egyszerre utal a közös vegyértékekkel rendelkező atomok kötéstípusára és a szó eredeti latin jelentésére, az együttes, közös erőre. Identitása kivételesen rejtélyes, eltűnése egyszerre transzcendens és ironikusan konkrét: „Lehet, hogy visszament Szlovákiába, Pozsonyba, és ő volna az a hajléktalan a Kalligram Kiadó előtti kis téren, aki úgy biceg, mint-ha repdesne, úgy repdes, mintha nem volna szárnya, úgy nincs szárnya, hogy halljuk az angyalok romlását?” (Esterházy 2016, 78). Kovalensnek ugyanis úgynevezett szabad térde volt: ez a deviancia anticipációs értékű. Jean-Claude Killy a sikorrepetítora lett, aki ráadásul a nudizmus híve volt. A novellában egy közös, kettős kiképzésű sítalpon siklanak meztelenül: „képzeljük magunk elé a két meztelen férfitestet a sugárzó napfényben, ahogy ún. hókével, lassan, de mégis suhannak a mesés völgyben” (Esterházy 2016, 77). Ez a zavarba ejtően idilli kép az utolsó biztos adat Jan Kovalensről: „Ez Janról az utolsó hírünk, ez a boldog siklás, összeszorított anusszal. Anus mundi, ahogy a régiek mondták” (Esterházy 2016, 77). A határon áttévedt olasz síválogatott látomásnak véli a bizarr, orgiasztikus látványt. Az anus mundi fordulat Nádas Péter *Párhuzamos történetek* című művének egyik fejezetét is megidézi, de a boldogságban kicsúcsosodó anális erotika mellett utal a pokolra, a krematóriumra, a cserebomlásra is. A történet újabb és újabb vegyértékekkel kapcsolódik újabb és újabb valós vagy épp fikatív szövegekhez. Hemingway *Bivaly vadászat P-ben* című nem létező műve is a potenciális kötések számát szaporítja. Esterházy itt még Umberto Eco fikatív teóriáját is ismerteti, miszerint Hemingway felfokozott maszkulinitása pusztá színjáték volt, mely homoszexualitását volt hivatott elleplezni. A homlokzat mögött valójában egészen másfajta érzékenység rejtőzött. „A fiatal tudós, Eco meg volt győződve, hogy Jan volt az az ismeretlen, idézőjeles nő, aki elől Hemingway egész életében menekült” – írja Esterházy, majd a formalista-strukturalista prágai iskola szövegértelmezési módszertanát kifigurázva bizonyítékként hozza fel, hogy „Hemingway szövegeiben kétszer annyi k-val, illetve K-val kezdődő szó van, mint bármely más irodalmi szövegben. K, mint Kovalens” (Esterházy 2016, 70).

A nemi konstrukciók kavalkádjában érdekes ellenpont alakul ki Jan Kovalens természetesen megélt és kiteljesedő homoszexualitása és Hemingway heteroszexuális kamuflázs között. És nyilván eljátszhatunk azzal a gondolattal is, hogy az írói kamuflázs milyen viszonyban áll a referencialitással.

Tarján Tamás érzékletesen írta le, hogy a szekvenciális szövegműködés miként gátolja a Kovalens-történethez hasonló „sűrűsödési” csomópontok kialakulását, noha a kommentárok és megszakítások ezt a narratívát is meg-megszaggatják (Tarján 2016, 66–67). A Hasnyálka-szerelem analógiáját sem nehéz meglátni a történetben (lásd még *A bűnös* című Esterházy–Szüts-művet 2015-ből). Jan Kovalens angyallá olvadása, misztikus feloldódása a variánsokban, az eltűnés bizarr „szépsége” a megszűnő, láthatatlanná váló test révén idillé formálja a tehetetlenség létszorongatottságában felszámolódo szerző elborzadását a test valóságának dokumentálásakor. Most is, mint annyiszor Esterházy prózájában – Z. Varga Zoltán szavaival élve – „a szavak és nevek jelentéseinek önkényéből kerekedik történet, ahol játékos, frivol és önreflexív elbeszélő anekdotázik szórakoztatóan” (Z. Varga 2016, 956), valóságos karneváli szövegbe csöppenünk a halálnarratíva „áfuma” ellen való orvosságként. Az ellenpontozást támasztja alá Esterházy jellegzetes kommentárja is: „Mintha a Kovalens-szöveg lenne a valóságos (a Wahrheit), és minden más, a gyógyszerek, az émelygés, a napok múlása, maga a följegyző, e jegyzetek írója – hogy ez volna a fikció (Dichtung), álomszerű” (Esterházy 2016, 73). Költészetelméleti polémiák goethei játékerével bővül a horizont: rálátunk a szöveg örök igazságára. Az írásmód mint fegyver? A párhuzamos világok diszsonanciájában lévő remény? A humor szőnyegbombázása? Megőrizhető-e a szöveg fölötti uralom a test, az én fokozatos kioltódásával? Ezeket a kérdéseket önkéntelenül felteszi az olvasó. Förköli Gábor joggal hangsúlyozza a metaforikus kapcsolatot „a diktatúra és a betegség, a politikai humor és a testi-lelki jólét között” (Förköli 2016, 98). Esterházy humora valóban ezekhez a rácsozatokhoz tapad, ahogy Förköli is érvként idézi: „Azt mondja nekem a hasnyálmirigy-tündér, hogy itt evvel az én derűmmel nem próbálkoztam. Hogy a komcsikat is a nevetés, a kinevetés győzte le, és hogy ez a rákkal is megy, mondom én” (Förköli 2016, 98). A párhuzamos feloldódás azonban zajlik, a felszámolódo szövege pedig elrúkosodik. Ezt a folyamatot érzékelt Széplaky Gerda is: az elbeszélés maga válik „beteggé”, a narratíva minduntalan szétszalazódik, „zilált és csapongó lesz a szöveg” (Széplaky 2017, 99). Szirák Péter ugyancsak regisztrálta a szereprepertoár beszűkülését, ugyanakkor megjegyzi, hogy „a modalitás-effektusok viszont továbbra is egyfajta értékegyensúly példázatosságát hordozzák” (Szirák 2017, 60). A fentiek alapján feltehető a kérdés, hogy a Kovalens-történet

példázat vagy inkább a híres ontológiai derű diadala a „humorhadjárat” végén? Elkecsereedett szövegkísérlet, hiszen a szexualitás kitágulása tragikomikus heroizmust generál, a szövegek kopulációját modellálja, az összekapcsolhatóság érzéki leleményességét mutatja meg, ráadásul a homoszexualitás (Killy és Kovalens) a homotextualitás (Hemingway és Kovalens) energiagócait mozgósítja. A test birtoklásának agresszív hedonizmusa, az energiaegyesítés és az elválaszthatatlan egybeolvadás koordinálása egyszerre ijesztő, szokatlan és szép: a Kovalens-történetben a nemi fluiditás mint egy szubverzív helyzet szubverzív megoldása hoz létre egy újfajta, képlékenyebb, rugalmasabb maszkulinitást az udvarlásdiskurzus Hasnyálka-bájával szemben. A Kovalens-történet a traumaszövegek azonosneműségét rendező paradigmába Brodkey, Sontag vagy a saját textusok segítségével. A rák elvetemült hedonizmusa a testben rettenetes diadalt arat, de egy szöveg egy másik szöveggel remek szimbiózist (Kovalens-kötést) alkothat a másik felőrlése nélkül is. A meztelen lesiklás idillje a mítosz felé tart, a Hasnyálka-szerelem az idillből tart kifelé, a materiális megsemmisülésbe rohan, mely a szöveg testét is felőrli.

„Élhetőbbé tette számunkra a földi poklot, a saját maga számára pedig megteremtette az irodalmi mennyországot és jó előre berendezte könyvekkel” – írta Kácsor Zsolt a *Hasnyálmirigynaplóról* (Kácsor 2016, 4). Ebbe a berendezett mennyországba kerül a Kovalens-történet is egy több-kevesebb sikerrel „esterházasított” jelenvaló világból.

Összegzés

A Daisy a radikális másság megtestesülése, hiszen minden mű átöltözés, alkalmi performanciája számos megképződő szerepnek és azok interakcióinak. Az írás a hagyomány (a nyilvános és a privát emlékezet) működésének és a szöveg szabadságkoefficiensének kifejezésére szolgál, a hatalmi beszédhez való viszonyt demonstráló hibrid játék a totális önátalakítások nyilvánossá tett sorozatában érvényesül. A genderfluiditás a túlmozgásos énkeresés kétségbeesettségét is jelképezi, de az egyedi hang külső hatások miatt megnehezített keresésének metapoétikus jellegét is megmutatja, mégpedig a totális ambivalenciapoétika és a camp extravagancia segítségével. A szövegek hibriditása és öngerjesztő asszociativitása, a szexuális célzások tömege mások nyelveiből teremt egy saját zavarnyelvet, mely nyilvánosan keresi a kapcsolódási lehetőségeket, ám a legtöbbször ez a kísérlete komikus szerepzavarba fullad.

A *Tizenhét hatyúkban* a másság a peremre szorultak meddő testvériségének kifejezője, de metapoétikai értelemben az idegen és az ismerős elem poétikai és

kultúrtörténeti viszonyára is utal. A mese és a mítosz narratíváinak destruálása és a nyelv archaikus dimenzióinak meglehetősen következetlen, mégis hatásos alkalmazása szinte queer territóriummá teszi az önéletírás, a lányregény és a vallomás műfaját. Az írás itt terápia, melynek paradox célja a historikus, illetve archaikus szépségben visszanyerni az elveszett harmóniát. Az „identitások” a szöveg intertextuális rétegzettségének köszönhetően csúszkálnak a műfajok, a korok, a narratívák között, kifejezetten instabilak. A homlokzatépítés technikájának kudarca problematizálja a nyelvi hibriditást is, mely maga a szöveggé vált performatív queer szépség.

A *Hasnyálmirigynapló* autopatográfiája az elbeszélő testét birtokba vevő rák narratív leképződése. A legsűrűbb narratív góc, a Kovalens-történet a rák ellenszereként megszólaló másság, humoros, idilli kiteljesítésévé válik, mely kikezdi a nyelvet, a maskulinitást, és egy homoerotikus hedonista fantáziában számolja fel a sztereotipizált normativitást. Példázatosság, játékos erotika, az alkotás valóságában megképződő teljességillúzió és az alkotó valóságában felörlődő test és szövegtest viszonya így alkot zavarba ejtő egészet.

Irodalom

- Bartal Mária. 2018. „Ritmusos Szünet”: A betegség reprezentációi Esterházy Péter Hasnyálmirigynapló és A bűnös című kötetében. *Irodalomtörténet* 99 (2): 182–195.
- Csokonai Lili. 1987. *Tizenhét hattyúk*. Budapest: Magvető.
- Csontos Erika. 1995. Ultra Daisy. *Critikai Lapok* 4 (10): 8.
- Esterházy Péter. 1982. *Ki szavatol a lady biztonságáért?* Budapest: Magvető.
- Esterházy Péter. 1984. *Daisy: Opera semiseria egy felvonásban*. Budapest: Magvető.
- Esterházy Péter. 1986. *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest: Magvető.
- Esterházy Péter. 2015. Kezdő- és végszók. *Kalligram* 24 (12): 3–10.
- Esterházy Péter – Szüts Miklós. 2015. *A bűnös*. Budapest: Magvető.
- Esterházy Péter. 2016. *Hasnyálmirigynapló*. Budapest: Magvető.
- Forgách András. 1993. Nyizsinszkij álma Jelesről. *Színház* 26 (3): 14–19.
- Földes Györgyi. 2010. Több néven élni? Szerzőként meghalni? Az álneves szerzőkről? *Helikon* 56 (4): 577–596.
- Förköli Gábor. 2016. Halhatatlan, vagyis meghalhatatlan (Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló). *Tiszatáj* 70 (12): 96–98.
- Hódosy Annamária. 1993. Száll a hattyú... (Csokonai Lili és az intertextualitás). *Tiszatáj* 47 (10): 57–69.
- Horváth Györgyi. 1998. Tapasztalás, hitelesség, referencialitás: A Psychét és a Csokonai Lilit ért kritikákról. *Literatura* 24 (4): 417–427.

- Hungler Tímea. 2000. Esterházy Péter Daisy c. librettója. *Kalligram* 9 (4): 79–83.
- Kácsor Zsolt. 2016. Az irodalmi mennyország berendezése. Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló. *Kritika* 46 (5–6): 4.
- Kocziszkó Éva. 1983. A hely, ahol vagyunk. Esterházy Péter: Bevezetés a szépirodalomba. *Kortárs* 27 (8): 1311–1320.
- Koestenbaum, Wayne. 2001. *Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Da Capo Press.
- Kovács Gábor. 2016. Úton, de milyen vég felé?: Kommentárok Esterházy Péter Hasnyálmirigynapló című kötetéhez. *Híd* 80 (12): 146–150.
- Kovács Sándor Iván. 1983. Zrínyi metamorfózisa: Az „Arianna sirása”. *Új Írás* 23 (10): 54–64.
- Kovács Sándor Iván szerk. 1998. *Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalomból I*. Budapest: Osiris.
- Margócsy István. 1982. Esterházy Péter: Ki szavatol a lady biztonságáért? *Mozgó Világ* 8 (9): 86–87.
- Mártonffy Marcell. 2020. Sokszög, virtuális gömb és halandó test: Jegyzetek az Esterházy-univerzumból. *Műhely* 43 (2): 7–13.
- Molenkamp-Wiltink, Ineke. 1994. A női perspektíva szerepe Weöres Sándor *Psyché* és Esterházy Péter *Tizenhét hatttyúk* című művében. *Jelenkor* 37 (6): 533–543.
- Németh Zoltán. 2000. Ester Házy: A nővé válás/hálás aktusai. *Kalligram* 9 (4): 144–153.
- Radnóti Zsuzsa. 1997. Pro és kontra a kortárs magyar drámáról. *Alföld* 48 (2): 52–58.
- Siposhegyi Péter. 1985. Hoszképest – Esterházy Péter: Daisy. *Mozgó Világ* 11 (1): 123–125.
- Sontag, Susan. 2018. *Notes on Camp*. London: Penguin Books.
- Szávai János. 1983. Kelet-párizsi jelentés: Szabálytalan jegyzetek Esterházy Péter új regényéről. *Új Írás* 23 (3): 114–117.
- Széplaky Gerda. 2017. A tanúsíthatatlan: A tanúsíthatóság problémájáról Esterházy Péter Hasnyálmirigynapló című műve kapcsán. *Pannonhalmi Szemle* 25 (2): 91–105.
- Szirák Péter. 2017. El kell mennünk innen (Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló). *Alföld* 68 (3): 58–64.
- Tarján Tamás. 1995. Librettli. *Színház* 28 (12): 4–5.
- Tarján Tamás. 2016. Rá(k)olvasás (Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló). *Új Forrás* 48 (9): 63–67.
- Wernitzer Julianna. 1994. Az idézet mint mézesmadzag (Német nyelvű Esterházy-recepció). *Holmi* 6 (4): 626–631.
- Z. Varga Zoltán. 2016. Időszivárgás és ólomszív. Esterházy Péter: Hasnyálmirigynapló. *Jelenkor* 59 (9): 951–957.

COMMON VALENCES

Combinatorial play, subversion and otherness in the works of Péter Esterházy

This paper examines gender stereotypes and gender subversions and how otherness is represented in three works by Péter Esterházy. The libretto and prose of *Daisy* is set in the linguistic space of a transvestite bar, and since its essential component is the radically appropriated quotation, it can be said that the author actually constructs tabloid otherness from domesticity. The dynamics of the mask and performative gestures are as important as the disorientation of the texts' directions of movement. Esterházy's text (*Seventeen Swans*), written under the pseudonym Lili Csokonai, is also far more than a play on fictional female authorship: the work is also permeated by discourses of otherness and identity. The archaic use of language also initiates a dialogue with socio-cultural models of acceptance, inclusion and difference. The homosexually charged interjection in a bizarre scene from Esterházy's last work, *The Pancreatic Cancer Diary*, becomes a tragicomic image of the radical narcissism of facing death.

Keywords: Péter Esterházy, intertextuality, otherness, performativity, role, queer

ZAJEDNIČKI IMENITELJI

Kombinatorika, subverzija i drugost u delima Petera Esterhazija

Studija se bavi polnim stereotipima, prekoračivanjima polnih uloga i formama drugosti u trima delima Petera Esterhazija. Libreto i proza, pod naslovom *Dejzi*, odigravaju se u jezičkom prostoru jednog travestitskog bara, i s obzirom da je suštinska okosnica radikalno upotrebljen citat, može se reći da autor tabloidnu drugost konstruiše iz domaćinske perspektive. Maska i dinamika performativnih gestova značajni su bar toliko kao i nesigurnost u pravcu kretanja teksta. Tekst *Tizenhét hattyúk (Sedamnaest labudova)*, koji je Esterhazi napisao pod pseudonimom Lili Čokonai, predstavlja više od igre sa fiktivnim autorskim likom: delo je prožeto diskursima drugosti i identiteta. Arhaični jezik započinje dijalog sa sociokulturnim modelima prihvatanja, usvajanja i razlikovanja. Dok u jednoj bizarnoj sceni poslednjeg autorovog dela, pod naslovom *Hasnyálmirigynapló (Dnevnik pankreasa)*, umetnuti dijalog zasićen homoseksualnošću postaje tragikomična slika radikalnog narcizma suočavanja sa smrću.

Gljučne reči: Peter Esterhazi, intertekstualnost, drugost, performativizam, uloga, kvir

ETO: 821.511.141-32VÖRÖS A.
DOI: 10.19090/hk.2024.2.26-38

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

KOVÁCS Krisztina

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar
Magyar Irodalmi Tanszék
Szeged, Magyarország
karanovo@gmail.com
ORCID 0000-0003-2800-1024

NOVÁK Anikó

Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Újvidék, Szerbia
aniko.novak@ff.uns.ac.rs
ORCID 0000-0003-2172-8431

KÉT VILÁG HATÁRÁN

*Az „eltávolodott néző” szereplehetőségei Vörös Anna
Vadoma című kötetében*

At the border of two worlds

Role options of the “distantiated spectator” in Vadoma by Anna Vörös

Na granici dva sveta

Potencijali uloge „izmeštenog posmatrača” u knjizi Vadoma Ane Vereš

Vörös Anna debütkötetete egyedülálló és egyelőre csaknem társtalan hang a kortárs magyar irodalom menekültreprezentációinak halmazában. A pszichológus végzettségű, szakmájában aktívan tevékenykedő alkotó önkéntesként a menekültválság „forró terepein” dolgozva belülről ismerte meg a krízis aspektusait. Tapasztalataiból autentikus hangot találó szépirodalmi univerzumot épített, melynek narratívája leginkább Luc Boltanski „távoli szenvedés” teóriájának hármasságához illeszkedik. Boltanski hármasság felosztású modelljének harmadik kategóriája az „eltávolodott néző” (“distantiated spectator”) pozíciója, aki felháborodás és az igazságosztó szerep helyett elsősorban történelmi kontextu-

sában, folyamataiban éli át és interpretálja a mediatizált szenvedés látványát. A szír hősnőt mozgó prózacyklus metaforikája és szimbolikája széles spektrumon mozogva kerüli el a „tartalmatlan pátosz” és a „gyarmatosító, koloniális, posztkoloniális tekintet” toposzá és közhellyé is rögzült elbeszélésmódjainak csapdáit. Feltáró és dokumentarista szempontjai mellett Vörös kötete az Európába érkező tömegek szociológiai, kulturális antropológiai, térpoétikai teóriákkal jól leírható megérkezésélményét változatos témákat és szituációkat mozgatva közelíti meg. Modelljében a tenger és a szárazföld megpillantásának, átszelésének, a fizikai akadályok leküzdésének motívuma a kortárs európai menekültirodalom, valamint a téma filmes, képzőművészeti, sajtóbéli megjelenéseinek tendenciáiba is belesimulva, azokkal párbeszédbe lépve jelenik meg: a tanulmány e kérdéskör komplex feltárására törekszik. *Kulcsszavak:* menekültreprezentációk, a menekülés geokartográfiája, „eltávolodott néző”, Vörös Anna

Bevezetés

Előző, a témát feldolgozó tanulmányainkban azt állítottuk, hogy a kortárs magyar irodalomban a menekültválság csak szórványosan van jelen, a menekülő idegen csak egy-egy felületes pillantással mérhető végig (Kovács–Novák 2022, 122). Az ukrajnai háború ennek a kérdésnek más hangsúlyokat adott, az afrikai és a közel-keleti menekültek reprezentációja vélhetően a magyar irodalom terepein is össze fog ütközni, más kontúrokat kap majd az ukrán menekültek tömegeinek ábrázolásaival összefüggésben (Kovács–Novák 2023, 62).

Vörös Anna első novelláskötete, a *Vadoma* (2022) árnyaltságával kiemelkedik a fent említett halmazból. A prózagyűjtemény nemcsak a menekültek etnosztereotipikus szempontokból is komplex megközelítésmódjai miatt figyelemre érdemes vállalkozás. *Vadoma*, a novellák többségének én-elbeszélője egy aleppói fiatal lány, aki átkel a tengeren, hogy kiköthessen Európa partjainál. A menekülttábori létezés megtapasztalása után érkezik egy budapesti kollégiumba, és próbál meg beilleszkedni a magyar társadalomba. Megtanul magyarul, barátkozik, megismerkedik a muszlim és a keresztény kultúra különbségeivel. A novellákban három idősíki találkozik: az „aleppói múlt” (az arab tavasztól a négyéves ostrom idejéig), a budapesti jelen és a bevándorló szereplők hiányzó jövője.

A pszichológus és művészetterapeuta végzettségű Vörös Anna az ELTE olasz szakán folytatott tanulmányait megszakítva dolgozott egy évig az Európai Önkéntes Szolgálat programjának keretében a törökországi Gaziantep városában (Károlyi 2023, 21). Tapasztalatai és képzettségei egy olyan perspektíva megtalálásában segítettek, amely a leginkább Luc Boltanski „eltávolodott néző” pozíciójához közelítik narrációját (Boltanski 1999, 115; Chouliaraki

2008, 179–180). Mindezt mi sem húzza alá jobban, mint hogy a kötet fülszövegét a magyar közegben erre talán legalkalmasabb figura, az autentikus nézőpontjáról ugyancsak nevezetes szír származású külpolitikai újságíró, Al Ghaoui Hesna írta. A pszichológia iránti érzékenységéről is ismert, a térséget nemcsak családi kapcsolatait, hanem korábbi oknyomozó munkái (riport- és dokumentumfilmjei) révén is ismerő egykori haditudósító mintha csak Boltanski és Lilie Chouliaraki “*distantiated spectator*” pozícióját fogalmazná meg, amikor ezekkel a sorokkal ajánlja az olvasók figyelmébe a meglepően erős indulásnak bizonyuló debütkötetet:

Ennek a magába szippantó, egyes szám első személyben elmesélt, történetekre osztott gondolatfonálnak köszönhetően rendkívül értékes perspektívába nyerhetünk bepillantást, amelyből kézzelfoghatóvá válik, hogyan szakadnak szét az idősíkok végérvényesen az ember életében, amikor egyik pillanatban még éli a normális életét, és reggel iskolába, munkába vagy épp a családjához igyekszik – majd a másik pillanatban összeomlik minden. Ki is voltam valójában a régi életemben? Ki vagyok most? Lehetek-e még ugyanaz az ember, ha a múltamat, a gyökereimet, a hazámat beszippanjtja a feketeség, a háború – feszeget egyszerre filozofikus és gyakorlati, húsba vágó kérdéseket a főhős Vörös Anna lebilincselő könyvében, amelyben találkozik a keserédes aleppói múlt, a ködösen tompa budapesti jelen és az eltűnt jövő (Al Ghaoui 2022, borító).

Vadoma valódi és belső utazásának színterei az elhagyott és megszerzett otthonok belső terei, a tenger, a határok, a kerítések és a menekülttáborok.

A menekültirodalom és a tenger metaforája

Dolores Porto közelmúltban napvilágot látott, a szíriai menekülthullámot a víz szimbolikája és szemantikája felől vizsgáló írásában történeti áttekintéssel kezdve gondolatmenetét, a 19. századi Ausztráliába irányuló kínai migráció kapcsán foglalja össze a fogalom köré tapadó konnotációkat. Porto a témát körüljárva azt is detektálja, hogy a 20. század eleji Egyesült Államokba tartó bevándorlásról zajló közbeszéd a másik, kontinensnyi országba tartó távolkeleti „hullámot” tárgyaló diskurzushoz hasonlóan a tengert rendre a „bevándorlás veszélyes vizeként” emlegeti. A leírások, akár újsághírek, akár szépirodalmiak pedig Porto megfogalmazásában három visszatérő kulcsszó köré csoportosulnak: hangerő, mozgás, ellenőrzés (Porto 2022, 253). A helyzet a jelen konfliktuszónákból való elvándorlásainak viszonyrendszerében úgy tűnik,

változatlan maradt. A sajtóhírek, a szépirodalom és a popkultúra más területei, köztük elsősorban a kortárs filmes és dokumentumfilmes panorama tapasztalatai e tekintetben is kísértetiesen vágnak egybe. A számtalan példa közül csak néhány: Jonas Carpignano 2015-ös, az európai menekültáradat csúcán készült mozija, a *Mediterráneum (Mediterranea)* két közép-afrikai férfi Afrikából a Földközi-tengeren át Olaszországba tartó útját és beilleszkedési nehézségeit meséli el. A kézikamerás felvételekkel is dolgozó, dokumentarista eszközökkel nemcsak képi megoldásaiban, hanem színészvezetésében is bőséggel élő film egyik jelenetében a tengeri út bizonytalansága, infernális természete jelenik meg. Az elemek tombolását átélő, rosszulléttel küzdő figurák halálfélelmüket a „pokol sötétségében” élik meg, a reménysugár fényei és hangjai a vásznon egy távoli óceánjáró világításaként tolakodnak elénk, később a jelzőrakéták dörrenésében, vörösen izzó pulzálásában testesülnek meg (Carpignano 2015). Láttunk már persze hasonlót az európai filmművészetben: Andrzej Wajda *Csatorna (Kanał, 1957)* című, a varsói felkelést feldolgozó mozgóképében el is hangzik a mondat Dante *Poklának* első énekét parafrázálva: „Sötétlő mély, nincs semmi fény.” Később így folytatódik ez a gondolatmenet: „Ez a Léthé, a felejtés folyója.” Wajdánál a pokol szenvedést okozó bugyrai és az emlékek elvesztésének otthonossága együttesen vannak jelen (Wajda 1957). Ami a tengeri menekülés képeit illeti, hasonló történik Sally El Hosaini *A Mardini nővérek (The Swimmers, 2022)* című filmjében is. Az igaz történet, melynek egyik állomását a 2018-as riói olimpián a sportkedvelő nagyközönség is figyelhette, egy aleppói testvérpár tengeri útjának és Európában való letelepedésének meséje. *A Mardini nővérek* a *Mediterráneum*hoz képest már inkább játékfilmes és annak eszköztelen szikárságához viszonyítva olykor kissé hatásvadász, ám összességében vállalható eszközökkel dolgozik, a káosz és a bizonytalanság éjszakája azonban e „dolgozat” tengeri szcénáiban is követésre szánt vezérfonal.

Földes András 2018-ban megjelent riportkönyvében hívja fel a figyelmet a tényre, hogy a Földközi-tenger halálos közeggé változásában a földrajzi ismeretek teljes hiánya is szerepet játszott. A szubszaharai térség menekülőinek felfoghatatlan kockázatvállalása e dimenzióban értelmezhető, miközben az európai kormányok a menekülők geográfiai tudására és belátására alapozva vonták vissza mentőhajóikat a térségből, és kezdték támadni a mentőszervezeteket. Logikusnak tűnt a gondolat, hogy ha nincs mentés, akkor az emberek majd kétszer is meggondolják, vízre szálljanak-e (Földes 2018, 221). A sivatagban felnőtt menekülők azonban sok esetben korábban nem láttak még nagyobb vízfelületet a faluvégi folyónál. Ahogy Földes könyvében a rémült tekintetű marokkói fiú azt gondolja, hogy elhajózhatunk akár a „haverjai”

által sokat emlegetett Németországig, úgy a csempészeknek is sokan elhiszik, hogy ha szépen egyenesen vezetik a csónakot kifelé, akkor egy idő után eljutnak Európába. A később napvilágot látott statisztikák igazolták is a teóriát: a mentések visszaszorításával párhuzamosan kétszeresére nőtt azoknak a száma, akik belefulladtak a tengerbe (Földes 2018, 222).

A BBC évtizedek óta Magyarországon élő tudósítója, Nick Thorpe egyik kötete a kialakult helyzetről így ír: „Ahhoz, hogy Líbiába jusson, egy feketeafrikainak át kell kelnie a rendkívül veszélyes Szaharán. Sokan, több százan évente, már az átkelés közben meghalnak, amire a tengerbe fulladás képeit borzongva néző európai tévénéző nem is gondol” (Thorpe 2018, 210–211). A líbiai embercsempészek által az átkeléshez biztosított lélekvesztőkbe akár 150 férfit, nőt és gyereket is bezúfolnak. A legtöbben a líbiai Subratahban szállnak vízre, hogy azután olasz földön, Lampedusa szigetén kössenek ki, a távolság mindössze 190 kilométer. Sokan tisztában vannak a rájuk leselkedő veszélyekkel is, mégis útra kelnek – ez is mutatja, mennyire kétségbeesettek (Thorpe 2018, 211). A *Mediterráneum* és *A Mardini nővérek* vizuális megoldásaikon túlmutató fontos különbsége az is, hogy az általuk ábrázolt társadalmi rétegek iskolázottsága, a világ átszelésének lehetőségeiről való tudásuk teljesen különböző. Az Afrika belsejéből a Magreb térség felé érkező vándorok tömegeinek elképzeléseivel szemben, melyek szerint közvetlen földrajzi összeköttetés létezik kontinensük és Németország között, a középosztálybeli szíriai menekülteknek a veszélyt tudatosan vállaló átkelése áll. Éppen ezért torokszorítóak egy a témába vágó dokumentumfilm (*Pokol Szíriában: Élet az Iszlám Állam Árnyékában – Hell on Earth: The Fall of Syria and the Rise of ISIS*, 2017) vonatkozó részei is. A török parti őrség által végül visszafordított házaspár dialógusában az anya szinte valamennyi jelenetükben a tengertől való félelmét hangoztatja, az apa azonban azzal érvel, ha meghalnak, a gyerekeikkel együtt éri őket a vég (Junger–Quested 2017).

A bevándorlók mindig a tenger felől érkeznek, ezt a kontextust a befogadó országok a „konténer-metaforával” egésszítik ki (Porto 2022, 253–254). A likviditás szimbólumai ráadásul az irányítás elvesztésének érzéséhez kapcsolódnak, így a migrációs mozgások feletti kontroll hiánya magában foglalja a társadalmi változások feletti uralom hiányát is (Porto 2022, 254). A halál és a tenger kapcsolata a menekültválság eszkalálódása óta a képzőművészek számára is inspirációt jelentett. David Farrier egyik tanulmánya Nikolaj Larsen *End of Dreams* (2015) elnevezésű szoborcsoportjával foglalkozik. A dán alkotó projektje „a Földközi-tengeren haldokló emberek ezreinek állít emléket”. A betonvászorból készült műalkotások holttesteket szimbolizálnak, algák és

más tengeri élőlények borítják őket. A kompozíció célja, hogy rávilágítson, a menekültek történeteit „más, erőteljesebb narratívák foglalják magukba”, jelesen „a diszkurzív erőszak formái, amelyek a tengerbe veszőket pusztá vízi hullákká redukálják, összhangban a strukturális erőszak formáival” (Farrier 2020, 353).

Vörös *Emléketörés* című novellájában a zsúfolt villamoson utazó Vadoma is a tengeri átkeléséről emlékezik meg. A leírásban különösen fontosak az egymásnak feszülő testek, a félelem, a kiszolgáltatottság, a viharos hullámok, a só íze, az elviselhetetlen napfény:

Nehéz eldönteni, kinek kegyelmez *Allah*, kinek mennyire értékes az élete, kié anyyi, hogy csak elnyeljék a tajtékok, és később undorodva találják meg a felpuffadt testét, amihez már senki sem mer hozzáérni. És ki ér partot, hogy ott üvöltssenek vele, letépjék a maradék ruháját, ahogy rángatják, és nem érdekli őket, hogy ájultan rogyunk egymásra, taszigálják az egész nyomorult csoportot, hogy haladjunk, adjuk át a helyünket más szerencsétleneknek, akiket kidob a tenger, holtan vagy élve, akkor már nem számít (Vörös 2022, 11–12).

Szétárt karokkal meg lábakkal feküdtek a habok tetején, mintha csak túl messzire úsztak volna be játék közben, és amíg elég erőt gyűjtöttek a kiúszáshoz, ringatták magukat, és hallgatták a sirályok meg a fürdőzők zsviváját. Engedték, hogy a testük lehűljön, az arcuk viszont forró maradjon. Próbálták meghallani az alattuk lévő irdatlan víztömeg szívverését. Könnyűnek látszottak (Vörös 2022, 11).

Ha mindezt összeolvassuk Thorpe könyvének egyik történetével, amely a 21 éves kongói fiúval, Erikkal való találkozásáról szól, bár nem a szépirodalom szókészletével dolgozó, de dokumentumszerűségében is hasonló konfessziót olvashatunk:

Törökországból gumicsónakkal evickéltek át a görög Kosz szigetére. Két kézzel mutatta, milyen kicsi is volt a csónak. A víziút borzalmas lehetett. – Mint maga a halál – szólt közbe a fiú egyik útítársa. A halál szó francia változatával – *la mort* – úgy játszadoztak, mintha pingponglabdát ütögettek volna egymásnak (Thorpe 2018, 68).

Érkezés célbaérés nélkül

A menekültek szárazföldre érésének pillanata az európai kultúrtörténet felszínformákkal kapcsolatos képzeleti közül a sziget konnotációit mozgósít-

ja. A tengerben lebegő szárazulat viszont a „börtönsziget”, a „tábor” fogalmait is behívja. Mariangela Palladino ezzel kapcsolatban a fogva tartás, a kettős bebörtönzés fogalmait hangsúlyozza: ti. az érkező a szárazföld és a tábor rabja egyszerre (Palladino 2020, 395). A Leszboszon vagy Lampedusán partot érő sokaság számára ráadásul a föld megpillantásának élménye egy baljós, Unheimlich-érzetként szervesülő képpel is összekapcsolódik. Az eldobált mentőmellények hegyei, a belőlük létrejövő szeméthalmok a szabadság és a pusztulás megtapasztalását egyszerre manifesztálják. Főként ha meggondoljuk, hogy a mentőmellény az embercsempészek sorsokat kizsigerelő, életeket veszélyeztető nyereszkedésének elsődleges attribútuma. A *Mediterráneum* kezdő jelenetsorában a Szaharán átkelő fiatal férfiatól a csempészek még a cipőjüket is elveszik, cinikus paradoxonként azonban a mentésre valószínűleg teljesen alkalmatlan, inkább pusztulást hozó mellények használatát a csónakba szállás előtt kötelezővé teszik. Földes András a Leszboszra érkező, mentőmellény-halmot megpillantó alakok történetei közül is citál egyet:

Egy férfi a csecsemőjével a kezében csendesen zokogott. Az önkéntesek vizet és takarókat osztottak. Aztán az egész zsizsegő csapat hirtelen elvont a legközelebbi tábor irányába. Alig öt perccel a megérkezésük után már csak egy halom mentőmellény emlékeztetett rájuk. „Mind hamisított mentőmellény. Olyan szivacs van benne, ami megszívja magát vízzel és lehúzza, akít meg kellene mentenie” – morogta egy önkéntes, miközben halomba rakta a halálos mellényeket (Földes 2018, 89).

A jelenetsorhoz kapcsolódó scenárió a *Vadoma* egyik szövegében (*Menni, menni, menni*) is fellelhető:

A horizont ködbe veszett, nem lehet eldönteni, hol ér véget a vízfelszín, és hol kezdődik az ég. [...] A parton szétdobálva mentőmellények, felhasított konzervdobozok, banánhéjak. [...] Balra, jó pár lépésnyire két ütött-kopott csónak fúródott a homokba. Egy harmadik az oldalára dőlt, félig elsüllyedve, ritmikusan hol előrébb, hol hátrább sodródott a vízben, mintha még megpróbálna kikötni (Vörös 2022, 14).

A mentőmellény-hegyek *A Mardini nővérekben* a szabadságba vezető ösvényként, az utolsó leküzdendő akadályként tűnnek fel (Hosaini 2022). Egy, a veszélyes tengeri utazást túlélő kabuli banki alkalmazott, Ahmad Atib Vörös novellájához és más privát konfessziókhöz hasonlóan számol be a Leszboszra érkezésről:

Jól látjuk az épületeket. Csak néhány mérföld. A vízisízőket vontató motorcsónak tíz perc alatt tud átkelni egyik parttól a másikig. Egyenetlen földút követi a keskeny, sziklás tengerpartot. Az én szememben úgy tűnik, hogy fényes fekete sziklák vannak a partvonalnál, de amikor kiszállok az autóból, és lesétálok a vízhez, látom, hogy felfújható gumicsónakok szakadt és megcsavarodott maradványai (Galli et al. 32).

Ai Weiwei kínai kortárs művész installációi figyelemfelhívásként szintúgy a mellények és csónakok sokoldalú alkalmazásával fejtik ki hatásukat. A berlini Konzerthaus oszlopait Ai 1400 Leszboszon talált mentőmellénnyel borította be. Firenzében, a *Libero* című munkájában 22 narancssárga gumicsónakkal fedte a Palazzo Strozzi homlokzatát és ablakait. A Bécsben, a Belvedere-ben kiállított mentőmellény-installációja egy olyan úszó objektum, amely 201 gyűrűből áll, és egy óriási „F” betűt formáz. Weiwei a műnek az *F. Lotus* nevet adta (szójáték a „Fuck” és „afloat” szavakból) (Busnach 2017, 20).

Vadoma számára a part élménye ugyanilyen problematikus. A fiatal lány nem tud elszakadni otthonától és múltjától, de nem tud végre megérkezni új életéhez, sem Görögország partjainál, sem Budapesten:

Hogy lehetett volna ezt megérkezésnek nevezni, ezt a sötétszürke homokos, rideg partot, amiről úgy gondoltam, Görögország lehet, de szégyelltem megkérdezni. Még nincs vége, és ez a mondat, ami korábban megnyugtató, erőt adott, hogy igen, még lehet tovább, még van hova, előre nézzek, mindig akad új ország, új városok, lesznek új emberek, akik új neveket aggatnak rám, amikre idővel megtanulok hallgatni, majd elfelejtem őket, találni fogok kedvenc útvonalakat, amik majd az új otthonomba visznek, tanulhatok akárhány szakmát, aztán összecsomagolok és továbbállok úgyis, és ez a sok lehetőség, ez a sok talán, és akár eddig ismeretlen erővel préselte össze a vállam (Vörös 2022, 16).

Vörös címszereplőjének fel kell építenie új identitását, a virágzó és békés Szíria és az azt benépesítő, egykor műveltnek és kultúráltnak tartott nemzet, ahogy Nikolaos Van Dam, a térség szakértője írta nemrégiben, már „romokban”. Ezt a kettősséget járja körül hősünk is (példa erre a *Bizonyítványosztás* című történet), akinek a magyar társadalomban kell eligazodnia. Itt a szír menekültekkel szemben már a félelem a domináns érzés:

A szír állampolgárokat megbecsülték, szerették, és felnéztek rájuk. Művelt országnak tartották, erős, jó egyetemekkel. Elviselhetetlen, hogy mi lettünk a szegény menekültek, a sajnálatra méltók, akiket kegyelem-

ből beengednek az egyetemre, vagy adnak egy szobát. Egy sátrat. Ha elárulom, honnan jöttem, akkor visszafogott, megrettent sajnálkozással szólnak hozzám, majd minél gyorsabban leráznak, esetleg szánalomból meghívna valahova (Vörös 2022, 103).

Gács Anna Vörös kötetét recenziáló írása éppen e fent idézett részlet publicisztikusságát bírálja, ezzel egyrészt igazolja iménti állításainkat, melyek szerint a témáról született oknyomozó-dokumentarista vagy éppen konfesszionális szövegek mennyire hasonló képeket és szituációkat állítanak fókuszba. Másrészt Gács értékelése talán kevésbé tartja fontosnak azt az egyáltalán nem elhanyagolható körülményt, hogy a novellák éppen a magyar „közéleti” prózából sokszor fájóan hiányzó, valóban árnyalt külpolitikai dimenzió megteremtését vállalják e mégoly didaktikusra hangolt részletek kibontásával (Gács 2023, 108).

Max Fisher nehezen vitatható koncepciója szerint: „A nyugati országokban az a felkavaró narratíva uralkodik, hogy egyetlen halott menekült gyerek tragédia, de millió szenvedő menekült fenyegetést jelent.” A bevándorlókkal kapcsolatos humanitárius párbeszédéről szóló elemzésében Lilie Chouliaraki (Chouliaraki 2016, 14) rámutat arra is, hogy a közbeszédben a menekült alapvetően ambivalens figura, olyan valaki, aki egyszerre szenved el egy geopolitikai krízist, fenyegeti egyszersmind a vesztfáliai rend békéjét, és veszélyezteti az európai mítoszt (Hodalska 2018, 210).

Van Dam könyvében így összegezi a szíriai polgárháborút: „»Az irtózat és a felháborodás politikája« vagy a »megnevezés és megszegényítés« messze nem volt elegendő, hogy elősegítse a konfliktus megoldását” (Van Dam 2018, 179). És bár sajnos sem fordítói, sem szerkesztői jegyzet nem orientálja a magyar olvasót, ezek természetesen Boltanski és a modelljét továbbgondoló Chouliaraki kategóriái, előbbi a *“politics of justice”*, utóbbi a *“politics of pity”* (Chouliaraki 2008, 20). A holland diplomata és újságíró nemcsak e helyen, hanem egész monográfiája megoldásokat kereső kérdésfelvetéseiben azt sugallja, az *„eltávolodott néző”* fókusza a háborút pacifikálni akaró politikai csoportok sorvezetője is kellene hogy legyen. Ez a távolságtartás azonban, sugallja az egykori külügyi munkatárs, az empátiát sem nélkülöző reálpolitikai megfontolás: „Folytatódniuk kell a komoly erőfeszítéseknek egy politikai megoldás eléréseért. Csodák csak akkor történnek, ha az ember hisz bennük” (Van Dam 2018, 234).

Vörös kötete, summázza Gács Anna, az emlékek töredékességére épül, mindez pedig

azzal is összefügg, hogy Vadoma nem képes elgondolni a jövőt, és ez meghatározza az időérzékelését, illetve ezen keresztül a könyv szerkeze-

tét is. Sehová nem tart, csak valahonnan távolodik, Magyarország soha nem volt és nem is lesz célország a számára, csak véletlenszerű állomás egy sehova sem vezető úton. Ha nincs jövő, akkor a múlt sem tud egyenes vonallá rajzolódni (Gács 2023, 109).

A célország nélküli menekülés témáját a kortárs magyar irodalom térképére e szokatlanul markáns első kötet helyezte oda.

Irodalom

- Al Ghaoui Hesna. 2022. Fűlszöveg. In Vörös Anna. 2022. *Vadoma*. Budapest: FISZ.
- Boltanski, Luc. 1999. *Distant Suffering*. Transl. Graham D. Burchell. Cambridge: Cambridge University Press.
- Busnach, Zlil. 2017. *Contemporary European Art Images of Asylum Seekers: From Case Studies to Issues of Representation*. Master Thesis. Utrecht: Utrecht University. https://studenttheses.uu.nl/bitstream/handle/20.500.12932/27756/Zlil%20Busnach_%20Master%20Thesis_Arts%26Society%2015.8.17.pdf?sequence=2&isAllowed=y (2024. jan. 13.)
- Chouliaraki, Lilie. 2008. The Mediation of Suffering and the Vision of a Cosmopolitan Public. *Television and New Media* 9 (5): 371–391 (1–34). DOI: 10.1177/1527476408315496
- Chouliaraki, Lilie. 2008a. *The Spectatorship of Suffering*. Second Edition. London. Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publication.
- Chouliaraki, Lilie. 2016. Solidarity and Spectatorship. *Questions de communication* (30): 359–372. DOI: 10.4000/questionsdecommunication.10816
- Farrier, David. 2020. Sea Crossings: Introduction. In *Refugee Imaginaries: Research Across the Humanities*, ed. Emma Cox, Sam Durrant, David Farrier, Lyndsey Stonebridge and Agnes Woolley. 353–355. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Földes András. 2018. *Mit tegyünk, ha fegyvert fognak ránk?: Útikönyv a felfordult világhoz*. Budapest: Libri Kiadó.
- Gács Anna. 2023. Nincs célország: Vörös Anna: *Vadoma*. *Alföld* 74 (4): 105–109.
- Galli, Mark, Weber, Jeremy, Stafford, Tim, Noble, Alan, O. and Wydick, Bruce. Responding to the Refugee Crisis: A Guide to Reflecting and Discussing a Christian Response. *ChristianityToday.com* https://w1.buysub.com/pubs/L2/TDY/images/ctmag/refugee/ct_RefugeeGuide-Final.pdf (2024. jan. 13.)
- Hodalska, Magdalena. 2018. Humanity Washed Ashore: Visual Metaphors and Emotions in Social Media. *Zeszyty Prasoznawce* 61 (2): 209–223. DOI: 10.4467/22996362PZ.18.015.9110

- Károlyi Csaba. 2023. Keresni a bölcsességet: Követési távolság – Könyvkritika. Vörös Anna: Vadoma. Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2022, 144 oldal, 3500 Ft. *Élet és Irodalom* 67 (19): 21.
- Kovács Krisztina – Novák Anikó. 2022. A menekültválság mint a posztkolonialitás narratívája – The Refugee Crisis as a Form of Postcoloniality – Azilantska kriza kao forma postkolonijalnosti: Magyar és skandináv kitekintés – Hungarian and Scandinavian perspective – Mađarska i skandinavska perspektiva. *Hungarológiai Közlemények* 23 (1): 107–125. DOI: 10.19090/hk.2022.1.107-125
- Kovács Krisztina – Novák Anikó. 2023. A menekülés változatai: „Nem-helyek”, határhelyzetek, tényleges és mentális határvonalak Sándor Iván prózájában – Variants of escape: “Non-Places”, intersections, actual and mental borderlines in Iván Sándor’s prose – Varijante bekstva: „Ne-mesta”, granične situacije, stvarne i mentalne granice u prozi Ivana Šandora. *Hungarológiai Közlemények* 24 (3): 61–74. DOI: 10.19090/hk.2023.3.61-74
- Palladino, Mariangela. 2020. ‘Island is no arrival’: Migrants’ ‘Islandment’ at the Borders of Europe. DOI: 10.1515/9781474443210-028 In *Refugee Imaginaries: Research Across the Humanities*, ed. Emma Cox, Sam Durrant, David Farrier, Lyndsey Stonebridge and Agnes Woolley. 392–409. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Porto, Dolores, M. 2022. Water Metaphors and Evaluation of Syrian Migration: The Flow of Refugees in the Spanish Press. *Metaphor and Symbol*. 37 (3): 252–267. DOI: 10.1080/10926488.2021.1973871
- Thorpe, Nick. 2018. *Sír az út előttem: Remények és félelmek a menekültek Európába vezető útján*. Ford. Gebula Judit, Rajki András. Előszó, utószó, szövegátldozások, kiegészítések Nyuli Kinga. Budapest: Scolar Kiadó.
- Van Dam, Nikolaos. 2018. *Szíria: Egy nemzet romokban*. Ford. Szántó András. Budapest: Atlantic Press Kiadó.
- Vörös Anna. 2022. *Vadoma*. Budapest: FISZ.

Film

- Carpignano, Jonas. 2015. *Mediterráneum (Mediterranea)*. Gyártó: DCM. Játékidő: 107 perc.
- El Hosaini, Sally. 2022. *A Mardini nővérek (The Swimmers)*. Gyártó: Working Title Films, Netflix. Játékidő: 134 perc.
- Junger, Sebastian – Qusted, Nick. 2017. *Pokol Szíriában: Élet az Iszlám Állam Armyékában (Hell on Earth: The Fall of Syria and the Rise of ISIS)*. Gyártó: NatGeo. Játékidő: 99 perc.
- Wajda, Andrzej. 1957. *Csatorna (Kanal)*. Gyártó: Zespół Filmowy Kadr. Játékidő: 95 perc.

Installáció

- Larsen, Nikolaj, Bendix, Skyum. 2015. *End of Dreams*. Isztambul.
Weiwei, Ai. 2016. *Installation*. Konzerthaus Berlin, Berlin.
Weiwei, Ai. 2016. *Libero Installation*. Palazzo Strozzi, Firenze.
Weiwei, Ai. 2016. *F Lotus Installation*. Belvedere, Bécs.

AT THE BORDER OF TWO WORLDS

Role options of the “distantiated spectator” in Vadoma by Anna Vörös

The debut volume of Anna Vörös is a unique and solitary voice in contemporary Hungarian literature referring to the representation of refugees. The author is actively practicing psychology and worked as a volunteer in hot zones of the migrant crisis, so she had the chance to learn about different aspects of the crisis from the inside. By collecting experiences, she built out a literary universe with an authentic voice. Her narrative can be defined as close to the triple structure of distant suffering theory by Luc Boltanski. The model of Boltanski features three categories of which the third is the “distantiated spectator”: who instead of playing the role of furious and delivering justice, rather interprets and experiences mediatized suffering in its historical context and process. The cycle of prose featuring the Syrian heroine in its metaphors and symbols avoids the traps of topoi and common places of storytelling based on “contentless pathos” and “colonizing, colonial and postcolonial point of view”. Anna Vörös in a revealing and documentarist tone approaches the arrival experience of masses coming to Europe – this experience may be described by sociological, cultural anthropological, and spatial theories while using various topics and situations. In her model motifs like the moment of spotting the sea or land, crossing them, and winning the battle over physical barriers, are melted into contemporary European refugee literature as well as tendencies in film, fine art, as well as media representations of the topic. The paper is an attempt to discover this question in its complexity.

Keywords: refugee representations, geographic mapping of refugees, “distantiated spectator”, Anna Vörös

NA GRANICI DVA SVETA

Potencijali uloge „izmeštenog posmatrača” u knjizi Vadoma Ane Vereš

Debitantsko delo Ane Vereš predstavlja jedinstven i originalan glas u mnoštvu izbegličkih prezentacija u savremenoj mađarskoj književnosti. Psihološkinja po zanimanju, aktivno delujuć u svojoj struci, radeći kao volonterka na „vrelom polju” izbegličke krize, sagledala je iznutra sve aspekte krize. Iz svojih iskustava, stvorivši autentični ton, sagradila je beletristički univerzum, čiji se narativ pretežno prilagodio

trostrukoj strukturi teorije „daleke patnje” Luka Boltanskog. Treću kategoriju u modelu Boltanskog predstavlja pozicija „izmeštenog posmatrača” („*distantiated spectator*”), koji umesto zgražavanja i uloge delioca pravde medializovani prizor patnje doživljava i interpretira prvenstveno u istorijskom kontekstu, u njenom procesu. Heroína ciklusa proze je Sirijka, a autorka širokim spektrom metaforizacije i simbolike u delu izbegava zamke „praznog patosa” i pretvaranje „kolonijalnog i postkolonijalnog pogleda” u topose i opšta mesta. Pored istraživačkog i dokumentarističkog pristupa Verešova opisuje masu pristiglu u Evropu i iz sociološkog, kulturno-antropološkog i iz aspekta poetike prostora, kroz raznolike teme i situacije. U njenom modelu je motiv mora i trenutka kada se ukazuje kopno, savladavanja fizičkih prepreka pojavljuje se prilagođavajući se savremenoj evropskoj izbegličkoj literaturi i tendencijama pojave ove teme na filmu, u likovnoj umetnosti i medijima, zapravo započinje dijalog sa svim tim medijima.

Ključne reči: prezentacija izbeglišta, geokartografija bežanja, „izmešteni posmatrač”, Ana Vereš

A kézirat beérkezésének ideje: 2024. febr. 1.

Közlésre elfogadva: 2024. máj. 5.

ETO: 821.511.141(498.4)
7.046.2(945.11)(498.4)
DOI: 10.19090/hk.2024.2.39-56

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

TAPODI Zsuzsa

Sapientia EMTE, Kolozsvár, Csíkszeredai Kar
Csíkszereda, Románia
tapodizsuzsa@uni.sapientia.ro
ORCID 0000-0003-0212-7921

A SZÉKELY ÖNKÉP VÁLTOZATAI A HEROIKUSTÓL AZ IRONIKUSIG

Versions of the Székely's self-image from
heroic to ironic

Varijante sekuljanske slike o sebi – od herojske
do ironične

A saját közösségről alkotott kollektív mentális kép szoros kapcsolatban áll az idegenekről alkotott képpel. A nemzetképek tanulmányozásával olyan embertudományok foglalkoznak, mint a társadalom-lélektan, politológia, történettudomány, de az irodalomtudomány is. A székelyek, a magyarság sajátos nyelvjárással, hagyományokkal és külön identitástudattal rendelkező csoportja már a 18. századi szövegekben megteremtik az önreprezentáció marandó képeit, melyeket kiegészít a róluk alkotott külső kép. A tanulmány azt vizsgálja, hogy mik a székely autoimázs irodalmi formában megjelenő ismérvei, hogyan változnak ezek az idők során, illetve milyen kép alakult ki a más régiókban élő magyarokban a székelyekről. *Kulcsszavak:* önkép, másságkép, székelység, magyar irodalom

Kollektív mentális képek

Amióta két magaskultúra párhuzamosan létezik, megjelenik az összehasonlításuk gyakorlata is. Hérodotosz Egyiptom-leírása a példa erre. A reneszánsz korból egész lajstroma maradt fenn a különböző európai nemzetekről alkotott képeknek, Giulio Cesare della Scala, avagy Julius Caesar Scaligernek (1484–1558) a munkásságában (lásd erről Leerssen 2014).

Az imagológia, a másokról és önmagunkról alkotott mentális képek tudományos kutatása összehasonlító irodalmi paradigma, amely a francia iskola tematológiai vizsgálataiból, az utazási regények, a romantikus egzotikumkeresés idegenképének a tanulmányozásából indult ki. A kérdéskör azonban az irodalminál tágabb kontextusban értelmezhető, kulturális, filozófiai, pszichológiai, antropológiai, társadalmi, politikai vonatkozásokkal bír. Különösen igaz ez – figyelmeztet Fried István – a 19. századi nemzeti romantika identitásformáló korszakában.

Az imagológia aligha képzelhető el tudományköziség nélkül, hiszen a 19. század „historizmus”-ában (történelmi regény, történelmi festészet stb.), főleg Kelet-Közép-Európa kultúrájában a történelem s az irodalom, a képzőművészet és a zene, de sok tekintetben az etnográfia is, egyazon narratívát képviselt, a saját meg az idegen elkülönítését, többnyire olyan módon, hogy jórészt a saját önvédelmére, kiemelkedő tehetségére, olykor felsőbbrendűségére derüljön fény, szemben az idegennel, nemegyszer barbárnak bélyegzett másikkal, amelynek létevése többnyire akadály a sajátban meglévő „kétségtelen” értékek kibontakozásának (Fried 2012, 198).

Tudományosan igazolt tény, hogy pszichológiailag és ontológiailag is megkerülhetetlen a Másikkal szembesülni, mivel az idegen valóság megtapasztalása az egyéniség formálódásának elengedhetetlen feltétele. Az Idegennel szemben határozza meg magát mindegyik közösség, az egyéni és kollektív önkép és a Másikról alkotott kép pedig dialektikus viszonyban van egymással. Társadalomlélektani kutatások bizonyítják: a saját csoportról alkotott kép kedvezőbb, mint az idegenről formált. Csányi Vilmos humánetológus szerint az állatvilágból hozott örökségünk, hogy az ismeretlentől félünk, a saját közösség tagjaihoz vonzódunk, az idegenekhez pedig ellenségesen viszonyulunk.

Az alteritásról alkotott mentális képek modern kori tanulmányozását párhuzamosan, egymástól függetlenül tűzte ki céljául az összehasonlító irodalomtudomány, a történettudomány, a szociálpszichológia (Allport), a filozófia (Wittgenstein, Gadamer). A társadalomlélektan az emberi interakciók felől közelít, a viselkedést szabályozó attitűdöket vizsgálja. Herbert Spencer szerint az attitűd személyekhez, helyzetekhez, eszmékhez való állandósult vonzalom vagy idegenkedés. A fogalomkörhöz tartozik az előítélet, mely – az attitűdökhöz hasonlóan – előzetes pozitív vagy negatív viszonyulás. Az imagológiai kutatások elengedhetetlen része a sztereotípiák vizsgálata. „A sztereotípia egy csoport tagjainak jellemvonásairól, jellemző sajátságairól és viselkedéséről

alkotott meggyőződés” – véli a Hilton–Hippel szerzőpáros – a csoportok közötti egyenlőtlenségek igazolása (lásd Ajtony 2011). E mentális, kollektív képzetek kulturális hagyományozódás útján maradnak fenn, a sztereotípiá szűrőként egyszerűsít, egyneműsít, jellemzője, hogy ismétlődik és merev.

Daniel-Henri Pageaux az irodalomban az idegenekkel szemben kimutatható három alapvető magatartástípust különít el: a *mánia* a Másikat különben látja a csökkent értékű sajátjánál, ennek ellentéte a *fóbia*, amely burkoltan a Másik megsemmisítésére tör, az idegennel szembeni igazán erkölcsös magatartás viszont a szeretetteljes elfogadás, a *filia*, amely nem az alá-fölérendelés, hanem az egymásmellettség demokratikus nézőpontjából a Másik és a saját egyneműségét hangsúlyozza.

Az irodalmi szöveget azonban nem tekinthetjük csupán művelődéstörténeti forrásanyagnak. Ritoók Zsigmond az antik irodalom barbárokról alkotott képének tanulmányozása kapcsán vázolja fel a kérdés komplex vizsgálatának szükségességét.

A barbár az idegen, a másfajta. A barbár képe tehát elválaszthatatlan egy közösség önértelmezésétől: amit a közösség magára jellemzőnek tart, legyen az jó vagy rossz, annak hiányát hajlamos látni vagy feltételezni az idegennél. Ami az irodalmat mint művészetet illeti, elsősorban nem az a kérdés merül fel, hogy milyen adatokat tartalmaz a barbárra vonatkozólag, hogy ezek helyesek, egyoldalúak vagy egészen hamisak-e, vagyis nem az, hogy mennyiben tükröződik a valóság közvetlenül, hanem sokkal inkább az, hogy a költő, aki a közösségét megszólítja, ezeknek a közösség tudatában élő – természetesen gyakran nem határozottan megfogalmazott és nem is mindig egymással összhangban lévő – képzeteket egyetértőleg vagy azokkal vitatkozva, miképp építi be művébe [...], milyen viszonyba állítja egymással a másszerűséget és a hasonlóságot, hogy ezáltal valamilyen művészi célt érjen el (Ritoók 2009, 247).

Az irodalomtudós számára tehát nem annyira a *miről*, hanem a *miért* és még inkább a *hogyan* az izgalmas kutatási téma. Ugyanezt hangsúlyozza Ajtony Zsuzsa is, amikor az imagológiai vizsgálat fókuszát arra helyezi, hogy az adott író miképpen viszonyul az ábrázolt jelenséghez: elfogadja-e, vagy elutasítja a bemutatott etnikumról az adott korban közkeletű képet, de legfőképpen az ábrázolás esztétikai következményeit tartja relevánsnak. „Vajon a mű mennyire aknázza ki ezt a képet és ezzel milyen hatást vált ki a befogadóban (ideologikus vagy komikus hatást, vagy épp esztétikai élményt)?” (Ajtony 2011, 31.)

Egy képfestő folyamat állomásai

Az előzmények

Az identitáskutatás fellendülése a második évezredben új impulzust adott az önképek és idegenképek tanulmányozásának is. Sorin Mitu, a román nyelvű történelmi imagológia vezéregyénisége szerint a nemzeti identitás csupán bő kétszáz éves fejlemény, „újonnan kialakult társadalmi struktúra, amelyhez a legkülönbözőbb építőanyagokat használták föl: nyelvet, kultúrát, vallást, földrajzi területet, politikai és állami hagyományokat. A nyersanyagot kétségtelenül maga a történelem szállította, össze is ötvözte, mai formájára azonban azok szubjektív akarata rendezte át, akik a modern nemzet alapjait lerakták” (Mitu 2017, 35). A Budai Nagy Antal által vezetett 1437-es felkelés leverése után kodifikált *Unio Trium Nationum* három rendet sorolt fel Erdélyben: a magyar nemesi, a székely és a szász nemzetet. Werbőczy István *Tripartituma* – középkori krónikákra és oklevelekre alapozva – külön eredetet nevez meg, és külön jogokról rendelkezik a székelyek számára.

Ezenkívül vannak az erdélyi részekben a scithák, kiváltságos nemesek, a kik a scitha néptől, ennek Pannoniába való első bejövetele alkalmából származtak el, a kiket mi romlott néven „siculusoknak” nevezünk; a kik teljesen külön törvényekkel és szokásokkal élnek; a hadi dolgokban legjártságabbak: az örökségekben és a tisztségekben egymás közt (a régi szokás alapján) törzsek, nemzetségek és nemzetségi ágak szerint részesednek és osztozkodnak (Werbőczy 1517).

Pál Judit a *Székelyföld története* III. kötetének az identitásra és önképre vonatkozó fejezetében a székely nemzetfogalom modern kori megváltozására, többértelművé válására figyelmeztet.

Ha II. József előtt a „nemzet” a székelyek számára kizárólag a rendi nációt jelentette, [...] ettől fogva egy ideig a szövegkontextus határozta meg, hogy mit értettek rajta. A nyelvi-kulturális azonosságnak egyre inkább megnőtt a szerepe, és ebbe a magyar kultúrnemzetbe integrálódtak fokozatosan a székelyek. Benkő József a 19. század elején így írt a székelyekről: „A székely nemzet igen közeli rokona a magyar népnek, és vele egynyelvű” (Pál 2016, 341).

A fogalomhasználatban az összmagyarság felé nyitás és a partikularitás irányába történő bezáródás is megfigyelhető. A jezsuita történetírók is – állapítja meg Pál – a külön származás, a hun eredet tudatát erősítették a székelységben.

Milyen más identitásmarkerek tűnnek fel a 18. századi székely szerzők műveiben? Apor Péter (1676–1752), a *Metamorphosis Transylvaniae* szerzője a sajátos nyelv és világlátás, a nemzeti kultúra, a gasztronómia, viselet- és hagyományörzés értékeit látja veszendőbe menni a Habsburg-uralom erdélyi meghonosodása folytán. A mű barokkos címadása is árulkodik az értékvesztésként megélt változással szembeni konzervatív magatartásról.

Metamorphosis Transylvaniae azaz Erdélynek, régi együgyű alázatos idejében való gazdagságából e mostani kevély, cifra, felfordult állapotjában koldusságra való változása. Melyen amint életében sosem kapott, hanem Erdélynek régi alázatos együgyűségében holtig megmaradott, úgy a következő maradvainak örökös emlékeztire írt le hazája felfordult állapotján szánakodó igaz hazafia és gyökeres székely Báró Altorjai Apor Péter végezte pengig el munkáját az 1736. és életének 60-dik esztendejében, alsótorjai udvarházánál (Apor 1736).

A Mikes Kelemen (1690–1761) által a *Törökországi levelek* lapjain megjelenített értékek – de a sajátos székely dialektus és világlátás révén is – párhuzamba állíthatók az Apor emlékiratában szereplőkkel. A furfang, az otthoni nyelv fordulatai, a hazai ízek (például a vágyott töltött káposzta), az otthoni táj szépsége mind feltűnnek a későbbi korok székely identitást idillikusan megjelenítő műveiben. Az 1720. május 28-án keltezett 37. levél tréfásnak szánt kezdő mondatának második fele szállóigévé vált: „Úgy szeretem már Rodostót, hogy el nem felejthetem Zágont.” A levelek szerzője az eszmékhez való hűség és a kitarítás jelképe lett a művét olvasók számára.

Bod Péter (1712–1769) tudós székely papnak 1766-ban megjelent legfontosabb műve, a *Magyar Athenas* című írói lexikona – a szerző külföldi tanulmányai és enciklopédikus tudása miatt is – igen tág ölelésű, és ötvözi az állam-nemzet és a kultúr-nemzet eszméjét. Nem törekszik csupán csak a székely vagy az erdélyi szerzők bemutatására. „Vagynak ezen Magyar Tudósok seregekben némellyek Erdélyi Szász és Magyar országi Tót nemzetből valók is: De azok mind olyanok, a’ kiktől nem lehet sajnállani a’ Magyar nevezetet. Ugyan-is azok magok-is Magyaroknak valloták az idegen országokban magokat; írásaik által-is nagy ékességére voltak a’ Magyar Nemzetnek idegen országbéliektől is Magyaroknak tartatnak” (Bod 1766).

A 18–19. század fordulóján azonban még a rendi nemzettudat és a politikai elkülönülés manifesztálódik mind a külső, mind a belső nézőpontú szövegekben. A két haza között bujdosó, napóleoni csatateret megjáró székely emlékiratíró, Balykó Elek visszatérő szimbóluma Attila és Árpád mint a székelyek és magya-

rok ősapái. Ugyanígy Kazinczy Ferenc az 1816-os erdélyi utazása kapcsán írt *Erdélyi levelekben* a székelyekről külön nemzetként emlékezik meg, a rendi identitás diskurzusa szerint. „Erdélyt három nemzet teszi. A magyarok Árpáddal jöttek Európába 889., a székelyek magokat az ide Balamberrel 374. kijött húnok maradékainak hirdetik, a szászokat II. Géza hívta elő 1142-ben Saxoniából és Flandriából” (Kazinczy 1831. I. 4.). Kötetét azzal a – máig érvényes – megálapítással kezdi, hogy „Magyarország nem ismeri Erdélyt. Megszokván nyugat felé venni utunkat valamikor honunkból kimozdulunk, feledjük, hogy kelet felé egy rokon nép lakik, melyet nem illik nem ismernünk” (Kazinczy 1831. I. 3.).

A tibetológia atyja, a magyarok őshazáját Ázsiában felkutatni szándékozó (Kőrösi) Csoma Sándor (1784–1842) saját nemzeti identitását az egymást kiegészítő és nem kizáró princípiumok egységével határozta meg: erdélyi székely-magyar („Siculo-Hungarian of Transylvania”).

A romantika nemzetépítő irodalma

A nemzeti romantika és a 19. századi realizmus egyrészt tovább forgalmazza a rendi székely-képet, a szabadság és egyenlőség népének idealizált imázsát, másrészt pedig érzékeltetni látszik a székelység társadalmi tagolódását. A magyarországi báró Eötvös József 1847-es *Magyarország 1514-ben* című regényében Dózsa György parasztvezérnek állandó jelzője „a székely”. Tulajdonságai, az elszántság, bátorság, konokság az egész, általa képviselt csoport jellemzői lesznek a kollektív képzeletvilágban. A székely vitéz első megjelenése előtt máris népmesei alaknak tűnik:

A nép Szent György terén a nap hősről száz csudát beszélt. Az egyik mord arcát dicséré, az annyira borzasztót, hogy már sokszor egész török seregek csak látásától elszaladtak; másik bizonyos kútfőből hirdeté, hogy Dózsa tulajdonképp a töröknek nemcsak karját, hanem fejét is levágta egy csapással, mit az urak azonban irigységből tagadnak; a harmadik körülállásosan helyet, napot, órát megnevezve elbeszélé, miként fogott egy ízben György vitéz Erdélyországban százötvenhárom törököt, két tarackkal együtt, ő maga csak fütykössel fölfegyverkezve; min a negyedik éppen nem bámult, mert az egész Székelyföldön tudvalevő dolog, hogy valahányszor Dózsa lovát meg akarja szorítani, mindég egypár oldalbordáját töri el (Eötvös 1847).

Kemény Zsigmondnak, aki szintén nem a Székelyföld szülötte, székelyeket szerepeltető regényeiben – az 1857-es *Özvegy és leánya* és az 1859-es

A rajongók címűben – a hősök által képviselt magatartás a szenvedélyes igazságkeresés és nyakasság.

Jósika Miklósnak 1836-ban, az *Abafi* című történelmi regényében megjelenik egy – a nemesi, lovagi eszmény képviselőitől eltérő státusú – székely mellék-szereplője: a cseléd. „Még nem láttam – jegyzé meg a lány, rázva ki a port törlórongyából. – Kit láthatál te – felelt a másik – nyolc nap óta, mióta Csíkból ide kerültél?” (Jósika 1981, 60.) A kolozsvári származású kritikus, Gyulai Pál 1857-es, *Egy régi udvarház utolsó gazdája* című regényének legrokonszenve-sebb alakja a gazdájához öregező István, a hűséges székely szolga, akit szelíd iróniával ábrázol az író. Amikor az uraság megostromoltatja a szabadságharc idején a földjére jogtalanul beköltözött kertész házát, komikus színben tűnik föl a nagy nekibuzdulás. István nem hősiezen harcoló székely, meghazudtolja ezt a sztereotípiát: gyávának bizonyul.

Hosszas készülődés és tervelgetés után végre kiindultak. Elöl ment a komondor mint valami előőr, utána István, aki hadnagyként vezette a többit, hátul ballagtak a vezérek, Radnóthy és a számtartó, ez utóbbi nagy kénytelenséggel emelvén egy dorongot. [...] Minél közelebb érkezett a csapat az ostromlandó házhoz, annál inkább csillapult a vérszomja. A bivalos arra emlékezett, hogy a kertésznek puskája van, a béres pisztolyairól is tudott valamit, ami a darabontot nagy félelembé ejtje. Maga István is gondolkozóba esett, különösen arról gondolkozott, hogy milyen jó lenne, ha a kertésznek nem volna puskája, de még pisztolya sem (Gyulai 1857).

A székely hősiesség, leleményesség kultusza, az ősi virtus és szabadság hordozóinak idealizált képe Orbán Balázs 1868-tól öt kötetben publikált *Székelyföld leírása* című, nagyszabású történelmi-néprajzi munkájának megjelenése után erősödött föl, az 1848–49-es honvédő harc eseményeinek heroizálása miatt. A székelyek a szabadságszeretet, elszántság, bátorság, helytállás eszméinek megtestesítőiként tűnnek föl, de Orbán volt az is, aki először figyelmeztetett a székely kivándorlás veszélyeire, „már 1872-ben megfogalmazta javaslatait, amelyben kiemelt helyet kapott a gyáripar fejlesztése és a kivándorlás irányának megváltoztatása, Magyarország felé való terelése” (Pál 2016, 351).

Az idealizált képet árnyalta a Kriza János neve alatt 1862-ben napvilágot látott *Vadrózsák* című népköltési gyűjtemény, amely a székelységet a hagyományörzés bajnokainak és költői lélekkel megáldott népcsoportnak mutat-ta. Ugyanezt erősítette Benedek Elek népmese- és mondagyűjteménye. „A dualizmus korában a nemzetkarakterológiai jellegű írások által a székelyföldi

vagy székely származású értelmiség a korábbi alapokra építve megalkotta az idealizált képet a székelyekről, amelyik változásokkal ugyan, de részben máig tovább él” – állapítja meg a történész (Pál 2016, 357).

Az eszményítő külső kép alakítója két nagy klasszikus is, akik Sepsillyefalva országgyűlési képviselőiként népszerűsítették a Székelyföldet. Jókai Mór *Bálványosvár* című regénye 1883-ból Orbán Balázs és a *Csiki székely krónika* című, valós forrásnak vélt hamisítvány nyomán rajzolta fel a kora Árpád-kori székely múlt történéseit. Olyan eszméket testesítenek meg a regény szereplői, mint a mitikus múlt hagyományának őrzése, erényesség, szabadság szeretet, egyenlőség, tolerancia. Mikszáth Kálmán illyefalvi képviselővé választásának körülményeit írta meg *Két választás Magyarországon* címmel 1889-ben. *A mi Tündérországunk* cikksorozatában olyan sztereotípiák jelennek meg, mint a furfangos székely, a szép és okos székely nő, a *Mindenki lépik egyet* elbeszélésben pedig a tájnyelv.

A kényszerűen önállóvá vált erdélyi irodalom

„1920 után Erdély képe minden korábbinál erőteljesebb kontúrokkal jelent meg a trianoni ország nyilvánosságában, az összes elveszített terület metaforájává vált; irodalma és kultúrája pedig a veszteség mértékére figyelmeztetett” (Ablonczy 2021, 213). A székelyekről alkotott kép pedig fokozatosan rávetődött a többi, Romániához csatolt régió magyar lakosaira is. A rendi különállás tudata, a hun eredetmítosz és a székely szabadságjogok hagyománya voltak a pillérei a székely identitáskonstrukciónak (lásd Pál 2016). A hegyes-erdős táj pedig a zord életkörülményeket legyőző erő jelképévé vált.

Az önmítosz, az idealizáló önkép fölerősítése a Budapestről Kisbaconba hazatért Benedek Elek (1859–1929) köré szerveződő székely írók csoportjának lett a feladata. Legismertebb prózaíróként Tamási Áron az 1935-ös *Ábel* példázatával a kitartás eszméjét hirdette: a lélek erejével és humorral felülemelkedni a nehézségeken. Egy évvel korábban, 1934-ben Nyirő József *Uz Bence* alakjával szintén a székely karakter jellemzőjeként mutatta fel a furfangos, csavaros észjárást, költői lélekről árulkodó nyelvet, kitartást és a hegyi tájba gyökerezett emberlét harmóniáját. Nyirő *Kopjafák* és *Havasok könyve* című köteteinek elbeszélései alapján készítette Szóts István 1941-ben nagyjátékfilmjét, az *Emberek a havason-t*.

A táj szerepének vonatkozásában a székelyudvarhelyi költő, Tompa László lírája kapcsán már a kortárs kolozsvári kritikus, Kuncz Aladár is felfigyel a szimbolikus megjelenítésre.

Ez a szoros kapcsolat közte és az erdélyi vidék között magától értetődően eredményezi, hogy amíg a költő az erdélyi hegyi világot örökíti meg, ugyanakkor a maga költői elképzelésébe átveszi ennek a különleges természeti világnak jellemző sajátosságait. Szomorú, elboruló, vad, fergeteges, vakítóan koratavasos, ezer színben gazdagon őszi, kísérteties, megejtően titokzatos, démoni, emberellenes, hirtelen változó, csalfa, megverejtékeztető, álmokra csábító – akárcsak a hegyi világi természet, mely maga Erdély (idézi Pomogáts 2008, 182).

Tompa László legismertebb verse, az 1933-as *Lófűrösztés* „az erdélyi magyar szolidaritás ünnepi vallomása” (Pomogáts 2008, 181), az életképben szereplő, virtuskodó székely legények bátorságát, keménységét és kitartását az egész közösség jellemzőjeként tünteti föl, miközben megidézi két székely művész, Tamási Áron és a csíkzsögödi festő, Nagy Imre alakját. „Ők örömtelenül is, ha kínba tébolyodottan: / Itt fognak állni örökké – hogy Imre szorítja, / Áron pedig... Áron nem hagyja magát!”

Kritikus, kijózanító önképet közöl viszont Böződi György (1913–1989) a *Székely bánja* 1938-as lapjain. A falukutató és a népi írók mozgalmának szociográfiai hangoltságú látásmódja heroizmustól mentes, komor képet közvetít. „Kulacsos nép a székely, kétkulacsos – halljuk a mai vezetők vádját, amikor kétségbeesve mondanak le egy-egy terv megvalósításáról, mely a nép széthúzásán, a besúgók árulásán bukott meg” (Böződi 2012, 24). A negatív történelmi hatásokon túl a székelyekről alkotott mitikus képet egyenesen rombolónak nevezi az író.

Az utópia hirdette, hogy itt mindenki szabad, egyenlő és egyformán nemes, itt az elnyomást, a jobbagyságot nem ismerték, társadalmi súrlódások nem keletkeztek. Területi és személyes önkormányzata révén eszményi köztársaságban élt a nép, vezetőit maga választotta, a nemzeti gyűléseken mindenkinek egyformán felszólalási joga volt. Csak két osztályt különböztettek meg: lófőket és gyalogosokat, mert a társadalom alapját a katonai szervezet képezte, de mindkét rend egyformán mentes az adóktól, az ünnepszamba menő ökörsütésen kívül. [...] Az utópia jó szolgálatot tett, ezer évre meghosszabbította ezt az állapotot, amely a valóságban Mátyás király idejéig sem maradt fenn a maga egészében. Homályban tartotta a XV. századdal kezdődő tizenegy székely lázadást, a jobbaggyá süllyedt székely népréteget pedig megfosztotta székely nevé-től, hogy a név makulátlanul ragyoghasson (Böződi 2012, 24).

A kritikus heteroimázs, a más régióból származó írók székely-képe már indulásakor megjelenik a két világháború közötti erdélyi szépirodalomban. Kós Károly 1925-ös, Kalotaszegen játszódó, *Varju nemzetség* című regényének székely szereplője, Maksai László, a főhős, Varju Gáspár ellenfele, hetyke, felületes, köpönyegforgató. Németh László útinaplója, az 1935-ös *Magyarok Romániában* lapjain egyrészt csodálkozva állapítja meg, hogy Udvarhelyszéken mindenki úgy beszél, mint Tamási hősei, tehát a dialektus általánosan elterjedt, nem írói lelemény, másrészt arra döbben rá, hogy Romániában a székely szolganemzet, nem az a nemes és szabad közösség, amilyenek az idealizált ábrázolás mutatta.

A kommunista diktatúra ideje

A kommunista hatalomátvétel után 1948-tól Romániában véget vetettek a Magyar Népi Szövetség által célul kitűzött nemzeti összefogásnak, és a proletár internacionalizmus jegyében „az elvtelen magyar egység” jelszóval harcot hirdettek minden, a bolsevikkel rivális eszme ellen. A szocialista realista sémák kirekesztették az irodalmi témák közül a valóság sötét oldalának a bemutatását, és idilli képet követeltek meg az együtt élő nemzetiségek közötti szeretetteljes viszonyról. A szocialista hazafiság kifejezésének elvárását a magyar költők úgy próbálták kijátszani, hogy – bár Erdély vagy a Székelyföld nevét nem írták le –, a versekben dicsérhették a szülőföld szépségeit, kifejezhették ragaszkodásukat az otthoni tájhoz, az ott élő közösséghez. Egyfajta szülőföld-kultusz, neo-transzszilvanizmus nyert így teret, az otthonhoz való hűség, helytállás, kitartás eszményei, az értékörzés magatartása pedig a patetikus heroizmus megszólalásmódját vonzotta, és a pozitív önkép meg a néppel sorközösséget vállaló küldetéses költői szerep újbóli megerősödését hozta. Ezt sugallja 1970-ben Magyar Lajos (1942–2015) a *Csoma Sándor naplója* című poémája befejező részében, a szakralitás képzetkörének felvillantásával az ultima verba súlyával a célt adó szenvedés és a közösség kitartása árán a megmaradás reményét fejezve ki. „A nép, melyből vétettem, bizonyonnyal megél, / tagadjátok le előtte kínjaim, / elég, ha gond akasztja, próbálja a tél. / De tegyétek, hogy lelkét megtartsa – megtalálja, / táplálja a föld ott, ahol él, / szikkadjon el az emlék Ázsiája, / szívünknek is jusson bor, kenyér” (Magyari 2015, 161).

A reménytelennek tűnő küzdelem heroikus vállalása szólal meg Farkas Árpád (1944–2021) *Avaron* című 1979-es versében is. „Orra bukva az avaron, / a veszélyt megkeresni, / derékig csonterdőben is / csak menni, egyre menni, / mint kire országló erőt / s egy ilyen földet szabtak, / hogy óvja lélegzeteként /

e keserves hatalmat!” Ugyanez a küldetéstudat fejeződik ki a *Határátkelés* című versében: „anyaföldem – minden kincsem / és koloncom – menekítem: / nosza rajta, ha tudjátok, / vámoljátok, vámosok.” A Ceaușescu-rendszer kiépülésének idején, a hatvanas években oldódni látszott az irodalompolitika merevsége, ám a diktatúra – a látszólagos enyhülés és nyitás után – újra kemény, merev, megtorló formát öltött a nyolcvanas évekre. Farkas Árpád hangján is egyre erőteljesebben vett erőt a kiábrándultság. Ezt sugallja a Tompa László versére rájátszó költeménye, az *Epilógus a Lófürösztéshez*, amely az önfeladás és a közelgő pusztulás rémét is felvillantja: „alapos, bizony kíméletlen munkát végeztek / a derék utódok / az évek elvadult drótkéféi / áttetsző-derengő fényűvé / dörzsölték-fürösztötték paripáink / már csak Szent Mihály lova poroszkál lehajtott fővel / már csak az ő csontváza foszforeszkál / zörögve a csillagtan éjszakában / s Áron még szorítja, de Imre / Imre ő egyre jobban elhagyja magát” (Farkas 1979).

A pályája kezdetén az erdélyi népek egymásrautaltságát őszintén hirdető Kányádi Sándor (1929–2018) a nemzeti identitást erősítő költeményekben a székely virtus, helytállás, kitartás, hősiesség példáit idézi Orbán Balázs nyomán például a *Nyergestető* című versében: „meg nem adja magát székely / mint a szálfák, kettétörnek”, vagy az ágyúöntő Gábor Áron alakja előtt tiszteleg *A kökösi hidon* címűben. A hetvenes évek végétől viszont egyre gyakoribbá válnak „a nyelv- és identitásvesztés esélyeit és félelmeit megfogalmazó költemények” – írja Láng (Kántor–Láng 2018, 360). A veszélyeztetettségérzés az értékek konzerválásának vágyát kelti fel, „be kell hordanunk, hajtunk mindent” (*Noé bárkája felé*), a nyolcvanas években a menedék elvesztésének a félelme fogalmazódik meg, „ég már a szekértábor is”, az identitás megrendülése miatt érzett fájdalom kifejezése, hogy az erdélyi magyar nem tartozik „sem inde sem unde”. A *Bujdosni se tudó szegénylegény éneke* az ideálok elvesztését, a magárahagyottságot panaszolja: „nem kellünk mi múltnak / nem kellünk mi mának / kivált jövődönnek / minket itt utálnak // nem kellünk mi testvér / sem itten sem ottan / a nemkellésekbe / beleszomorodtam // hitted volna-e hogy / nyelvpecérnek álljon / a valamikori / kenyerespajtásom // kivel együtt víttunk / vettük meg a sáncot // akkor még a világ / gyönyörűnek látszott” (Kányádi 1997).

A második *Forrás*-nemzedék tagjainak verseiben is egyre erőteljesebben kap hangot a kiábrándultság érzése. Szöcs Géza *A szegény erdei rokon* című versében a megszólalásmód egyszerre ironikus és önironikus, a saját közösség megaláztatottsága azzal válik erőteljessé, hogy az anyaországi beszélő egzotikus állatnak tekinti a hozzá látogató szegény erdélyi rokont, akivel lekezelően viccelődik,

akinek adományként nyújtja át a levetett holmiját. „Az ajtóban ott áll a szegény erdei rokon. / Archaikusan néz. / „...köszönöm”, mormolja szégyenlősen, / „...odahaza? Hát... mostanában például a só is... / vagyishogy újabban már azt sem...” / „Na és a medvék járnak?” / A rokon archaikusan kacag. / „Hát bizony... járnak.” / „Ezt a cipőt maguknak adjuk. Jó lesz medve ellen. / És nekünk már úgysem kell.” / A rokon félszegen, mint a gyermekek: / „Isten fizesse meg a jószágukat.” / „Szivecském, hozz egy kis sót is.” / „No, Isten áldja magukat.” / Az erdei rokon távozik. / „Látom, nem felejtettek el még beszélni, ottan. / Ez derék, még mindig milyen szépen... / no, elég szépen. / Azt még tudnak” (Szöcs 1983). A hagyományörzés itt múzeumi ócskasággá, a természetközelség tréfa témájává, a nyelvi-nyelvjárási különbség egzotikumává válik.

Kortárs erdélyi írók-költők: kritikus, ironikus ön- és másságkép

A rendszerváltás után kibontakozó transzszilvanizmus-vita a székely és erdélyi magyar identitás újragondolásának szükségességét vetette fel. Változott az auto- és heteroimázs, mind az önkép, mind a székelyekre vonatkozó másságkép kritikusabbá vált. A 21. században érték-átrendeződés figyelhető meg. Nagyobb szerepet kap a játékosság, az ironia, a különállás tudata. Például a kolozsvári születésű Tompa Andrea regényéből kibomló negatív másság-kép esetében, amely szakít a két világháború közötti mitikus székelyképpel. A *Fejtől s lábtól* című regény zsidó származású hősnője a 20. század elején a székelyföldi fürdőhelyeket látogatja sorra. Nemcsak az utak és fürdők állapota lehangoló számára, hanem az útközben tapasztalt emberi kulturálatlanság is.

Én nem vagyok a székely faj nagy kedvelője. Ennyi mogorva, magába bezárkózott komor emberrel, mint ezeken a görbe utakon, sehol nem találkoztam. [...] Csak annyit kérdek felszállván, hogy mennyi időt fog útnak igénybe venni céloomig. Erre odapöki, hogy azt csak a jóisten tudja, s kezdi mondani a csavaros mondókáját az időjárásról s lovai kedvéről, s ha még meg is talál ihezkedni, attól is hosszabb. Kérem, hogy milyen az időjárás mostan itt, erre így felel: Ha derül, borúl, s ha borúl, kiderül ejsze, az má' biztos. [...] De ez a fajta nép nem ismeri az egyenes beszédet, s idegennel úgy bánik, mintha ellenségére akadt volna. A lovát sem becsüli, csepüli, vágja, s főleg emlegeti gorombán a lónak penisét. Nem éppen így, hanem más szókkal (Tompa 2013, 215).

Ironikus-önironikus autoimázs bontakozik ki a marosvásárhelyi költő, Nagy Koppány Zsolt *A vendégmunkás és dalai* című 2021-es kötetének – önéletrajzi

elemekből táplálkozó – monológjában, ez a téma visszautal a korábbi korszakok székely cseléd ábrázolására. A beszélt nyelvi, nyelvjárási sajátosságok és a tipikus viselkedési helyzetek a sztereotípiákat erősítik és vonják ugyanakkor komikusan ironikus színbe. Az anyaországba feketemunkásként utazó székely atyafiak iszákosak, virtuskodnak, nagyot mondanak, ápolatlanok, ám a határőrök és egyéb hivatalosságok előtt meghunyászkodnak.

Előkerül a pálinka, a félelem szegre akasztódik, kézügybe kerül a székely virtuskodás. Virtus székelykedés. Hallani, hogy az előttem ülő fickó hány „magyarnak” verte ki a fogát, mert azok lerománozták. („Aszongya, bazeg, román.” „Mondom, azistenedet.”) S mintha csak vezényszóra, a magnóban egy „magyar” elkezd énekelni: „Erdélyi srácok vagyunk, / Dolgozni nem akarunk, / Elküldtek dolgozni, / Elmentünk bunyózni, / Erdélyi srácok vagyunk.” Ezt énekli, természetesen szintetizátor-kísérettel. Véreim szemibe szökken a vér s a könnyü, mejjüket édes, magasztos honfibuszkeség s honfibú dagasztja. Dúdolják. Szomszédom leveszi lábbelijét, hadd érezze mindenki, milyen mokány székely ő. Mindenki érzi, hejj, de a székely esszetartó fajta, egy se szól, hogy hóhahej, de büdös vagy! Énekelnek. Az én véreim. [...] Leköpnék. Borson és Ártádon, Biharkeresztesen és Nädlacon és Nagylakon, mindenütt. Bunkószékely. Ez a nevünk, világszerte. Így, egybeírva. Mondjuk magunkról mi is. De nekünk szabad (Nagy 2021).

Lövetei Lázár László a *Feketemunka* című kötetében is a rendszerváltozás utáni kényszerű munkamigráció helyzeteit veszi számba, és azt a kiszolgáltatottságérzést szólaltatja meg, amely a két haza közötti sehová-sem-tartozás miatt alakult ki a székely vándormunkásban. Az *Őrszoba* önmegszólító versformája egyszerre jelzi a megjelenített helyzet abszurditását – hogy az erdélyi magyarnak kell a részegen renitenskedő román honfitársa számára tolmácsolnia a magyarországi őrszobán – és a szilárdnak hitt magyar identitás megrendülését. „Te is tolmácsoltál az őrszobán / Azóta se tudod / Melyik állammal volt akkor randevúd / A magyarral-e vagy a románnal / Igaz / Akkor még magaddal se voltál tisztában / Azóta vajon vagy-e” (Lövetei Lázár 2021, 98).

Kolozsvári András 2021-es kötete, a *Szarvascsoda* címadó verse a helytállás, hazaszeretet és értékörzés mítoszának kiüresedését tematizálja. Mindezek helyett és fölött az anyagi érvényesülés vágya az, ami a mai székelyek értékrendjét meghatározza, és az elvándorlást indokolja. [...] *euróru*l euróra / száll a vándor a szép szóra / gímszarvas hírét ki hozta / gímvadat látott vadonba' [...] *euróru*l euróra / szökken pálmárul a hóru / gímvadunk a csábításnak / művésze ezernek

száznak / [...] hol kanada hol meg berlin / kasztília s angol merlin / csodájára jár a balkán / a fél világ ámul balgán / euróru euróra / száll a magyar Hunor módra / elkurvult az ősapa is / totem kacat az is hamis” (Kolozsvári 2021, 220).

A székelyudvarhelyi születésű Botházi Mária 2022-es rövidpróza-kötete, a *Fűnyíró a Tündérbertben* az Erdélyhez kapcsolódó sztereotípiákat állítja ironikus ellenfénybe az élőnyelvi fordulatokkal, a kollokvialis stílussal tartva görbe tükröt az olvasó hétköznapi problémái elé. Például a szintén intertextuális című karcolat, *Az elveszett Erdély keresése a Kaufland bejáratánál* kezdő soraiban: „Azt mondd: Erdély, azt mondom: egészség. Egyfajta vigasz azért ez itt. Mert hiába a sok nehézség, a sok munka, a medvék, a románok, de azért. Sok minden elveszett, de azért. A jó levegő még megvan, hát nem? A sűrű erdők gombái. [...] Nem könnyű Erdélyben élni, de legalább egészséges, hát nem?” (Botházi 2022, 25.) A lehangoló nyelvkeveredés Nyíró hősi történet utalással válik groteszkké *A nehéz megmaradás – egy irodalmi ösztöndíjas naplójából* című kisprózában:

Szóval valahogy olyan furcsán beszél ez a Bence. Nem még megyek be a szkárába, azt mondja udvariasan, mikor hazaérünk (pedig hogy szerettem volna, ha bejön, Istenem!). S korábban hasonlóképpen: most szerezte meg a jogsit, szigorú volt az insztruktor a sofőriskolában, s milyen nehéz a városban csirkulálni. Nem is folytatom, rettenetes. Válságban vagyok. Nyelvi válságban, és testiben is egyszermind. Mit tegyek most? (Nyíróról írni még mindig nem tudok.) (Botházi 2022, 45.)

A csíkszeredai Molnár Vilmos *Kőrösi Csoma Sándor csodálatos tettei* című, 2022-es kötetében a játékos demitizálás, szeretetteljes, finom ironia hangneme uralkodik. A székely nemzeti identitás ikonikus alakja itt valódi népmesei hőssé válik, fantasztikus kalandok főszereplőjévé, melyek ugyanakkor megkérdőjelezik a mitikus gondolkodás és csodavárás létjogosultságát. Bagdadban például *Az ezeregy éjszaka meséinek* varázslatos világába kerül a székely-magyar utazó, és lelkesedésével túlszárnyalja a keleti mesemondókat. A mítosz közösségteremtő erejére az utolsó mondat világít rá játékosan: azért van szükség az ideálokra, hogy célt adjanak az embernek.

Kőrösi Csoma Sándor akkor mesélni kezdett a magyarok őshazájáról. [...] S csak mondta s csak mondta a magyarok őshazáját, átszellemülve, elragadtatva, annyira, hogy egy idő után pár centivel az udvar kőburkolata fölött lebegett. Pedig nem is állt repülőszőnyegen. A hallgatóság csillogó szemekkel hallgatta, szinte lebegni kezdtek ők is. [...] Lett nagy

kiabálás, hangzavar megint, egy csomóan nyomban indulni akartak felkutatni a magyarok őshazáját, szereplőkké akartak válni maguk is ebben a történetben (Molnár 2022, 35).

A székely-magyarok mítoszteremtő fantáziája a sajátos szóhasználat és a groteszk stíluskeverés révén válik ironikussá a kötet epilógusában. A fantázia szülte mítosz kiterjed a vágyott jövőre is, jósló szerepet ölt, ám a szöveg megmarad a közszékely nyelvi regiszterében és vágyvilágában. A groteszk stíluskeverés ellenére a szöveg mégis megőriz valamit a Tamási-féle tündérkedésből.

Az lesz majd a pirosbetűs ünnep, amikor Kőrösi Csoma Sándor karöltve Petőfi Sándorral, alászállnak a mennyek országából. Jődögélnek lefelé szépen, mint két jó koma a csíksomlyói nyeregből búcsú után. Előbb a mitikus magyar őshazát keresik fel, majd a közönséges, viseltes mostanit. Még szép, hogy útba ejtik a Székelyföldet is. Azt nem lehet kihagyni. Nincs ahogy. Módszeresen körülnéznek mindenütt, aprólékosan megvizsgálják mindent. Olyan dolgokat látnak döbbenet, amitől felforr az agyvizük. Olyan dolgok történnek könnyedén, amelyeknek nehezen sem szabadna megtörténniük. Olyan dolgok mutatkoznak szerte, hogy nagy szar kis papírban. [...] Fővő fejüket jeges vízbe mártják többször. Hideg fejjel kiadósabban lehet dolgokhoz matatni. Aztán kicsit kézre veszik a dolgokat. Akkor lesz a dolgoknak meglepő folyása (Molnár 2022, 91–92).

Következtetés: változó auto- és heteroimázs

A székely írók-költők műveiből kirajzolódó, romantizáló, idealizáló kollektív önkép jellemzői: harciasság, hagyományörzés, helytállás, sajátos nyelv- és érzésképesség, fűfű, költői lelkület. Más, külső nézőpontból ugyanez lehet maradiság, erőszakosság, bunkóság, nagyotmondás. A kortárs székely írók-költők ironikusan idézik meg, vagy szarkasztikusan viszonyulnak az idealizáló önképhez. Ugyanakkor a heteroimázs is lehet eszményítő: a székelyek az igazi magyarok, szebben beszélnek, mint az anyaországiak, ők a helytállás hősei – ez az irodalomból leszűrt kép. Ám lehet kritikus is a másságkép: elrománosodtak, elmaradtak, a sajátos nyelvjárás pedig nem érték, hanem stigma, a műveletlenség jele (lásd Gaál-Klippel Rita: *Magyarok egymásról: erdélyi és magyarországi magyar fiatalok sztereotípiái és nyelvi attitűdjei*, 2021).

Irodalom

- Ablonczy Balázs. 2021. „Székely fiúk”: Az Erdély-kultusz magyarországi hálózata, 1920–1970. In Biró Annamária – Boka László szerk., *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálóok, írócsoporthatások*. 213–235. Budapest–Nagyvárad: Reciti – Partium Kiadó.
- Ajtony Zsuzsa. 2011. A nemzeti sztereotípiák – a gondolkodás segítői vagy gátjai? In Tapodi Zsuzsa – Pap Levente szerk., *Tükörben: Imagológiai tanulmányok*. 19–36. Kolozsvár: Scientia.
- Albrecht, Corinna. 2014. Idegen. In Manfred Beller – Joep Leerssen szerk., *Imagológia: A nemzeti karakterek kulturális konstrukciói és irodalmi reprezentációi*. 191–194. Kolozsvár: Scientia.
- Apor Péter. 1736. *Metamorphosis Transylvaniae*. https://mek.oszk.hu/06100/06187/html/mei16_180030020001/mei16_180030020001.html (2024. jan. 3.)
- Balykó Elek emlékirata: A vándor székely emlékei*. 2021. Sepsiszentgyörgy: Háromszék Vármegye Kiadó.
- Bod Péter. 1766. *Magyar Athenas*. <https://mek.oszk.hu/01800/01811/html/> (2024. jan. 5.)
- Botházi Mária. 2022. *Fűnyíró a Tündérbertben*. Kolozsvár: Koinónia.
- Bözödi György. [1938.] 2012. *Székely bánja*. Csíkszereda: Hargita Kiadóhivatal.
- Eötvös József. 1847. *Magyarország 1514-ben*. <https://mek.oszk.hu/04700/04774/html/01.htm> (2024. jan. 5.)
- Farkas Árpád. 2000. *Kiállítás*. <https://mek.oszk.hu/kiallitas/erdelyi/farkas.htm> (2024. jan. 5.)
- Fried István. 2012. *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*. Budapest: Lucidus.
- Gaal-Klippel Rita. 2021. *Magyarok egymásról: erdélyi és magyarországi magyar fiatalok sztereotípiái és nyelvi attitűdjei* (ELTE doktori dolgozat). https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/58220dissz_Ga%C3%A1l-Klippel_Rita_nyelvtud_pdf_.pdf?sequence=1 (2024. jan. 7.)
- Gyulai Pál. 1857. *Egy régi udvarház utolsó gazdája*. <https://mek.oszk.hu/06100/06143/06143.htm> (2024. jan. 7.)
- Jósika Miklós. [1836.] 1981. *Abafi*. Kolozsvár-Napoca: Dacia.
- Kántor Lajos – Láng Gusztáv. 2018. *Száz év kaland: Erdély magyar irodalmáról*. Csíkszereda: BOOKART.
- Kányádi Sándor. 1997. *Valaki jár a fák hegyén: Kányádi Sándor egyberostált versei*. https://mek.oszk.hu/02600/02673/html/vers_h-n.htm#N (2024. jan. 7.)
- Kazinczy Ferenc. 1831. *Erdélyi levelek*. <https://mek.oszk.hu/15600/15672/15672.pdf> (2024. jan. 7.)
- Kolozsvári András. 2021. *Szarvascsoda*. Budapest: Napkút.

- Leerssen, Joep. 2014. Imagológia: történet és módszer. In Manfred Beller – Joep Leerssen szerk., *Imagológia: A nemzeti karakterek kulturális konstrukciói és irodalmi reprezentációi*. 37–54. Kolozsvár: Scientia.
- Lövétei Lázár László. 2021. *Feketemunka*. Budapest: Kalligram.
- Magyari Lajos. 2015. *Versek: Gyűjteményes kötet*. Sepsiszentgyörgy: ARTprinter.
- Mitu, Sorin. 2017. *Az én Erdélyem*. Marosvásárhely: Mentor Könyvek.
- Molnár Vilmos. 2022. *Kőrösi Csoma Sándor csodálatos tettei: Rendhagyó legendárium*. Budapest: Corvina.
- Nagy Koppány Zsolt. 2021. *A vendégmunkás és dalai*. Budapest: Előretolt Helyörség Íróakadémia.
- Németh László. [1936.] 2001. *Magyarok Romániában*. Marosvásárhely: Mentor.
- Nyirő József. [1936.] 2007. *Uz Bence*. Budapest: Kairosz.
- Pageaux, Daniel-Henri. 2000. *Literatura generală și comparată [Összehasonlító irodalom]*. Iași: Polirom.
- Pál Judit. 2016. Székely identitás és önkép. In Bárdi Nándor – Pál Judit szerk., *Székelyföld története III*. 341–361. Székelyudvarhely: MTA BTK-EME-HRM.
- Pataki Ferenc. 1997. Identitás – személyiség – társadalom. In Lengyel Zsuzsanna szerk., *Szociálpszichológia: Szöveggyűjtemény*. 512–531. Budapest: Osiris.
- Pomogáts Béla. 2008. *Magyar irodalom Erdélyben*. Csíkszereda: Pallas Akadémia.
- Ritoók Zsigmond. 2009. *Vágy, költészet, megismerés: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris.
- Szőcs Géza. 1983. *A szegény erdei rokon*. <https://www.szocsgeza.eu/hu/tolem/kotetek/195-a-szegeny-erdei-rokon> (2024. jan. 7.)
- Tamási Áron. [1935.] 1973. *Ábel*. Bukarest: Kriterion.
- Tompa Andrea. 2013. *Fejtől s lábtól: Kettő orvos Erdélyben*. Pozsony: Kalligram.
- Tompa László. 2000. *Lófűrőszítés*. <https://mek.oszk.hu/kiallitas/erdelyi/tomपालaszlo.htm> (2024. jan. 17.)
- Werbőczy István. 1517. *Tripartitum*. <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=51400001.TVJ&searchUrl=/ezer-ev-torvenyei%3Fpagenum%3D52> (2024. jan. 17.)

VERSIONS OF THE SZÉKELY'S SELF-IMAGE FROM HEROIC TO IRONIC

The collective mental image of one's community is closely related to the image created by strangers. Human sciences such as social psychology, political science, history, but also literary studies deal with the study of national images. The Székelys, a group of Hungarians with a specific dialect, traditions, and a separate sense of identity, already created lasting images of self-representation in texts in the 18th

century, which are supplemented by the external images developed about them. The study examines the characteristics of the Székely's self-image presented in literary form, how it has changed over time, and what kind of image Hungarians living in other regions have of the Székelys.

Keywords: self-image, image of otherness, Székely people, Hungarian literature

VARIJANTE SEKULJANSKE SLIKE O SEBI – OD HEROJSKE DO IRONIČNE

Kolektivna mentalna slika o sopstvenoj zajednici usko je povezana sa slikom o strancima. Izučavanjem nacionalnih slika bave se društvene nauke kao što su društvena psihologija, politologija, istorija, ali i nauka o književnosti. Sekuljani, grupa Mađara sa karakterističnim dijalektom, tradicijom, i posebnom svesti identiteta već su u tekstovima iz 18. veka stvorili trajnu sliku samoprezentacije, koju dopunjuje slika drugih o njima. Studija analizira koji su kriterijumi za stvaranje autoimidža Sekuljana u književnosti, kako se ti kriterijumi menjaju kroz vreme, odnosno kakva se slika stekla kod Mađara iz ostalih regija o Sekuljanima.

Ključne reči: slika o sebi, slika o drugima, Sekuljani, mađarska književnost

A kézirat beérkezésének ideje: 2024. febr. 1.

Közlésre elfogadva: 2024. máj. 4.

UTASI Anikó

Óvóképző Szakfőiskola
Újvidék, Szerbia
anikoutasi@gmail.com
ORCID 0000-0002-9403-154X

A GYERMEKKOR LÍRIKUS MEGIDÉZÉSE

Tolnai Ottó: Ördögfej

A Lyrical Evocation of Childhood

Ottó Tolnai: Ördögfej

Lirsko podsećanje na detinjstvo

Oto Tolnai: Đavolja glavica

A dolgozat Tolnai Ottó 1970-ben megjelent *Ördögfej* című ifjúsági regényével foglalkozik. A kiadás óta eltelt több mint ötven év; a mű recepciója mégis szegényes, a szakirodalom szinte alig említi, mintha megfeledkezett volna róla, nem tartaná relevánsnak Tolnainak ezt a korai prózai alkotását. Pedig közvetlenül első regénye, a *Rovarház* (1969) után kiadott *Ördögfej* is fontos munkája a szerzőnek. Ebben a fiatal olvasók számára íródott alkotásban már föltűnnek csíráiban Tolnai kedvenc, később is gyakran fölbukkanó motívumai, metaforái, jellegzetes kisvárosi, fura figurái. A tanulmány az *Ördögfej* formáló erejét vallatja, a képzőművészet szintjén megvalósuló írói eljárásának titkát kutatja.

Kulcsszavak: ifjúsági regény, közties műfaj, gyerekkor, Tolnai Ottó, individuális mitológia

Tolnai Ottó gazdag opusa, eddigi kötetei a modern magyar irodalom jelentős, eredeti értékei között tartható számon, állapítja meg Thomka Beáta (1994, 7). Ifjúsági regénye, az *Ördögfej* (1970) is fontos¹ munkája a szerzőnek, annak

¹ Bori Imre *A jugoszláviai magyar irodalom történetében* (1998, 203) jelentősnek tartja Tolnainak ezt a gyerekkori élményeket formába öntő ifjúsági regényét. A mű az újvidéki Forum Könyvkiadó 1969-es ifjúsági regénypályázatára érkezett be; díjat akkor nem nyert, de a következő évben a kiadó megjelentette a regényt.

ellenére, hogy a megjelenése óta eltelt több mint ötven évben nem sokan foglalkoztak vele,² az irodalomkritika szinte nem vesz róla tudomást.

A jugoszláviai magyar irodalomban a múlt század hatvanas éveiben kezdett háttérbe szorulni az ifjúsági és gyermekirodalomról kialakult, az ötvenes években még dívó hagyományos felfogás – szögezi le Bori Imre, majd hozzát teszi, hogy irodalmunkra nagy hatást gyakoroltak a szerb és horvát írók ifjúságnak szánt munkáikkal is, amelyek „mindinkább a képzelet szabad játékaire, a szürrealista vers és próza eredményeire épültek. A gyermekkor lírikus megidézése került előtérbe” (Bori 1998, 326).

Pintér Lajos véleménye szerint az *Ördögfej* mentes az ifjúsági irodalom rossz beidegződéseitől, hiszen „(...) Tolnai teljes írói fegyverzetét megőrizve ír, tehát a leegyszerűsítés kedvéért, a gyerekolvasóhoz való hamis leereszkedés kedvéért nem mond le egyetlen eszközéről sem. Kötete modern, kísérleti, intellektuális kalandokat vállaló, mint bármelyik felnőtt könyve is” (Pintér 1980, 76).

És hát ebben a korai prózai munkájában – mely tulajdonképpen a második regénye a szerzőnek, közvetlenül a *Rovarház* (1969) után íródott – már föltűnik Tolnai kedvenc, később is sokszor visszatérő motívumai, mint például a csicsóka, a fű, a homok, a paripacitrom, a patkány, a Tisza, a tiszavirág vagy a Járás.

Színhelyek és szereplők

Az *Ördögfej*ben is felsorakoznak már a jellegzetes, fura, külön Tolnai-féle kisvárosi figurák: a felnőtt szereplők közül itt van mindjárt Igor Kokorev, az orosz autóméchanikus és késdobáló, egy gorillatermetű, bajusznyi szemöldökkel felvértezett férfiú. Nagy, fülvédős bársonymicic hordó állandóan, és éjjel-nappal fekete, svábbogásra emlékeztető autóját javítja. Felesége Zöldike néven ismeretes, lévén zöld selyemruhát, nagy, zöld pöttyös kalapot és zöld köves gyűrűt visel. Kokorev segédje, Zádor, ez a himlőhelyes arcú, széles vállú ember viszont valamikor hóhér lehetett. Jenei, a hentes pedig arról ismeretes, hogy egy egész sonkát és egy tepsi rántottát is képes egy ültő helyében elfogyasztani.

A gyerekszereplők szinte kivétel nélkül érdekes becenevükön említődnek: Pityám, Füttyém, Potyem, Zöke Pisti, Nándis, Löttyöge, Soda, Kálmán, Sarnya. A főhős, aki egyben az én-elbeszélő, valamint idősebb testvére név nélkül szere-

² Az *Ördögfej* a Vajdaságban kötelező olvasmány a 8. osztályban; habár a kötethez ma már nehezen lehet hozzáférni, konstatálja Herédi Károly (2019, 313). Tegyük hozzá, hogy a regény újabb elektronikus formában elérhető a Digitális Irodalmi Akadémián (2012).

pelnek, utóbbi csak így: bátyám.³ A báty egyébként a város fenegyereke, például egy ízben barátaival kirabolja a szindikátus könyvtárát; azután engedetlensége miatt anyja és nagynyja (ők nevelik, mivel a két testvér apja éppen börtönben van) sokszor kötéllel, láncsal kötözik a hátsó udvar eperfájához; amikor pedig nem akar nyíratkozni, nem engedi, hogy nullásgéppel leborotválják a haját, láncra vezetik a borbélyhoz.

A regény helyszíne a Kanizsa környéki, Tisza-parti vajdasági táj, ahonnan az eperfákról néha látni lehet a szegedi fogadalmi templom tornyát. Itt van a Martonos alatti nagy homoksziget, a bácskai, a bánáti oldallal; a sziget és a bánáti part közötti lapos, iszapos terület, tele gémmel, ez már – a gyermeki képzelet számára – tiszta Afrika! Azután az adorjáni töltés és az Adorján melletti gyertyánerdő. Firenze, melyet a gyerekek neveznek el így: a két tiszai töltés kereszteződésénél keletkezett négy különböző pályát jelenti. Itt áll fejetlen Szent János szobra is. A strand, a Kis-Tisza holtága, az erdészlak, a szövethézet épülete – mind a gyerekszereplők életének fontos (játék)terei lesznek.

A tágabb vajdasági térség mellett megismerkedünk a kisváros mikroterével is (a regényben csak így, megnevezés nélkül: Városkánk), utcáival és épületeivel – a Sztálin utcával, a Jézus szíve szobor körüli térrel a bukszusbokrokkal, a városházával és annak tornyával. A városháza, a hentesüzlet, a rendőrlaktanya, a szerb templom és a Kokorev ház egy négyzet alakú kis parkot határolnak. A kisváros közepén tornyosuló óriási, várszerű, titokzatos ház, a Kokorev ház és annak beltere, helyiségei lesznek az *Ördögfej* eseményének „nagyszínpada”.

Tolnai Ottó interjúban egyébként többször is kitért a térhez való viszonyára: „Topográfiailag szigorúan, mikroszkopikusan, szinte akupunktúraszerűen viszonyulok azokhoz a terekhez, ahol élek. Minden részlet, minden név fontos számomra, mert így tudom, hogy van saját terem. Tanulmányozom a teret, mert itt létezem, itt bizonyíthatom be magamnak, hogy szilárdan állok a lábamon”⁴ (Draganić-Nonin 2012, 146). Tolnai a Tiszával magyarázza költészetét, a Tisza számára a főbűnös, hogy érzékeny, irodalmárrá, költővé vált (Tolnai 2004, 28). Később – mondja –, amikor már komolyan foglalkozott irodalommal, felépítette a saját világát, saját vízrendszerét és földrajzát, a Tiszától egészen az Adriai-tengerig (Draganić-Nonin 2012, 158). Tolnai írásművészetében „mint-

³ Adalékként megemlíthető, hogy Tarzan becenévre hallgatott, amint ezt a nagy életút-interjúból megtudjuk. Tolnai mondja bátyjáról a *Költő disznósírból* egyik visszaemlékezésénél: „Ő nagyon erős és kemény gyerek volt: Tarzannak hívták, minden kalandban benne volt (...)” (Tolnai 2004, 28).

⁴ A Gordana Draganić-Nonin készítette beszélgetésből való idézetet a saját fordításomban közlöm (U. A.).

ha az életről való előzetes tudás, tapasztalat vetülne a tárgyakba és a helyekbe, hogy az azokra vetett pillantás végül irodalmi alakzatként tükrözze és magyarázza létállapotát” (Bazsányi – Wesselényi-Garay 2012, 83).

Csöpögtetés

A regény központi motívuma a homokvár csöpögtetése. Az ily módon, homokból fölépített várakkal korábban a gerilla-dalokban találkozhattunk. *A Kagylócsapdákat vonszolva* (Tolnai 1967, 75) című versben például:

*A kanyar mögül söpörtük végig a partot
még a sörösüvegekre csöpögtetett
homokvárat is szétrugdosva
kagylócsapdákat vonszolva véres csülkeinken
hirtelen eltűnve a következő kanyarban*

Az *Ördögfejből* viszont megtudjuk a csöpögtetés technikájának mikéntjét is, részletekbe menően. Nyilvánvaló, hogy valódi, igazi homokvárat csakis a tiszai homokból lehetett csöpögtetni. „A mi homokunk a porcukor, a világoskék és zöld iszap, a nullás liszt, a tükrös gyöngyház, a téglapor és a legfinomabb vajcement keveréke volt” (Tolnai 1970, 10), ecseteli érzékletesen a regény én-elbeszélője. A vizes homok finom, csillogó hajszálcsovecskén folyik le az ujjakon, és a kéz ügyes rezegtetése nyomán aprólékos, filigrán munka, csipkés tornyok, pompás várkastélyok születnek; belsejükbe, termeikbe akár néhány ördögfejet (a sulyom különleges alakzatú termését) is el lehet helyezni.⁵

A főhős kis homoksöréteiből a várral együtt így építi fel nap mint nap újra és újra saját világát.

A boldogság forró labirintusa

A regényben a gyermekkor tágas rezervátumában járunk.⁶ A gyerekkor a teljes szabadságot jelenti, ez az az időszak, amikor a végtelen olyan erős, sűrű

⁵ Tolnai nagy rádióinterjú-regényében is megemlékezik a homokvárak építéséről: „Különös, hogy fél évszázad után olyan házba kerültem, ahol most vagyunk, amit Homokvárnak hívnak. Az a különös dolog történt velem, lévén abszolút médium, hogy végül beköltöztem abba a homokvárhoz, amit gyerekkoromban annyira föl akartam építeni. Egyáltalán nem túlzás, amit mondok, ugyanis az egyik fiatalkori regényemben, az *Ördögfejből* részletesen leírtam a homokvár-csöpögtetést. Milyen furcsa beköltözni, élni egy metaforában, saját metaforádban (...)” (Tolnai 2004, 29).

⁶ Ezt a színtagmát a *Rovarházban* használja Tolnai (1969, 147).

kék, hogy szinte vágni lehet. Az *Ördögfej* első fejezete a nyáré. A Martonos alatti nagy homokszigeten robinsoni körülmények között eltöltött napoké; a csöpögtetésé persze és az olykor egész napos fürdésé, a vízben való lebegésé a porondok, az apadáskor felbukkanó homokszigetecskék között: „Az ég forró tavam tükörképe volt, mély, végtelen labirintus, a boldogság forró labirintusa (...)” (Tolnai 1970, 89) – szól a főhős önvallomása.

A második fejezet már az ősze. Az iskola csak mellékes háttérként szerepel a gyerekek életében, a kegyetlen tanító nénivel, a szigorú igazgatóval. Utóbbi egy nap közli az osztállyal, hogy vasárnap mozi lesz, és egyben meg is tiltja a diákoknak a mozilátogatást.

Az őszi délutánok – amikor minden távolinak tűnik, amikor a gyerekek mellkasukban betöltetlen űrt éreznek, a levegőnek csípős, kesernyés íze van, és a kertek alatt égetett levelek illata száll – sem tudják elvenni a szabadság végtelen érzését tőlük. Ilyen jelenet a csicsókaevésé is. A csicsóka keresése, kiásása-kikaparása, mosása a Tiszában, majd a lakmározás, a polip formájú gumók rágszálásának pillanata a füves parton: „Szemünket nem vettük le a folyóról, a grafittal rajzolt túlsó partról. Az alkony, a folyó, a csicsóka egyszerre hűtött le bennünket” (Tolnai 1970, 48). A gyerekek teljesen egybeolvadnak a természettel. Szinte észre sem veszik, hirtelen megjelenik egy őzike: „Úgy éreztük, nagy, könnyes fekete szemével nézzük a siető vizet, úgy éreztük, nagy hóféhér fogaival rágjuk a csicsókát, és egy kicsit mindegyikünk úgy érezte, hogy az őzzel együtt belép az erdőbe, az erdőbe, ahol már összeértek az alkony és a súlyos árnyak” (Tolnai 1970, 48).

Az írónak ebben az ifjúsági regényében megjelenik tehát már a csicsóka, melyet „első költői kategóriája”-ként tart számon Tolnai (2004, 153).

A gyermekkori emlékek egyébként átszövik az egész regényt, bűvópatak-ként törnek elő, átütik minduntalan a regény szövetét: futballmeccsek, a csapat krumplinyomdával készült trikójelvénye; számháború, fára mászás, nagy játszások emlékfoszlányai elevenednek meg; csaták, ütközetek az ólom Szűz Mária vezényelte ólomkatonákból, karácsonyfadíszekből, sakkfigurákból álló hadsereggel, az ellenséges tábor *ludijai* ellen (a *ludi* a gyerekek különös találmánya: egy „tíz centiméternyi, gömbölyű fadarab, szép kelmedarabba csavarva, középben elkötvé”, Tolnai 1970, 87); a gyertyaevés (ki ne szeretett volna gyertyát enni a gyerekek közül!); a körtebefőtt kénezésének boldog pillanatai kerülnek mind felszínre. De megidéződnek a kellemetlen, fájó emlékek is: ilyen jelenet a birkaörzésé a Járáson, mely napszúrással ért véget, vagy a szállításra váró rönkhegyeken való szaladgálás rosszul végződő epizódja (a rönkhegy megindul, s elnyeli kis barátjukat, Gusztikát).

A kaland

Az *Ördögfej* harmadik fejezete a legterjedelmesebb, egyben a legkomplexebb, legszövevényesebb is: a Kokorev házba⁷ való behatolás izgalmas kalandját meséli el. A gyerekek előzőleg a városháza tornyában tartanak titkos találkozót, ott szövik tervüket, készítik el tervrajzukat az expedícióhoz.

Az elhagyatott Kokorev házba (hiszen lakói már nem élnek) a Jenei hentesüzletén keresztül jutnak be. A kampókon állati csontvázak fogadják őket és istentelen bűz. A betörés tétével, evvel az első látvánnyal és rettenettel mintha egy kicsit a gyerekkortól is búcsúznának a fiúk: „A csontvázakkal körülaggatott üzlet már elég bizonyíték volt amellett, hogy régi világunk megszűnt létezni, és ennél nagyobb boldogságot sohasem tudtunk volna elképzelni” (Tolnai 1970, 65).

Azután egy hosszú folyosón keresztül egy piros szőnyeggel borított falépcsőhöz érnek, azon keresztül pedig egy tágas, ikerablakos szobába. Annak falán rést ütnek, átmásznak a következő helyiségbe: egy krepp-papírral díszített táncterembe. Onnan egy fedett, nyirkos udvarba jutnak, továbbmenve pedig egy szénával teli istállóféleségbe nyitnak be. Folytatják bolyongásukat ebben a labirintusban; egy lépcsőházba érnek. A lépcső rozsdás vaskorlátjába kapaszkodva indulnak fölfelé. Meglepődve tapasztalják, hogy az ajtók és ablakok be vannak falazva, az emeleteket jelző számokat is leszedték. Végül a csőszerű lépcsőházból egy barátságos szobába jutnak. A regény szereplői számára megszűnik tér és idő, már maguk sem tudják, mióta tartózkodnak itt. Végül megtalálják a padlás feljáróját; fölmásznak. Végre célba érnek: egy két méter magas, meszelt zsákvászon-fal választja csak el őket a mozitól. Minden gyerek egy kis nyílást hasít zsilettel a vásznon, azon át bekukucskálhatnak a mozi termébe, végignézhetik ők is a filmet.

A főhős számára nagy csalódás a mozi, a *Légy jó mindhalálig* filmváltozata. A ponyván fűrt lyukon át, ebből a szögből csak megnyúlt fejeket lát: „Kidüledt a szemem, éreztem, az én fejem is megnyúlik. [...] Képtelen voltam tovább nézni, poros tenyerembe rejtettem arcomat és sírtam” (Tolnai 1970, 100). Ezért úgy dönt, inkább elszökik, itthagya az egészset.

A regénynek ebben a fejezetében álmok és valóság összemosódik. Főhősünk ébren álmodik; álmok, különböző látomások és emlékek váltakoznak szeme előtt. A tapasztalást meghaladó, érzékfeletti, transzcendens élményben is része lesz: „Testem megkettőződött, egyik nehéz ólomként ott maradt zsibbadtan az ágyon, a másik pedig lebegni kezdett” (Tolnai 1970, 85).

⁷ Tolnai a *Költő disznósírból* első fejezetében is megemlékezik a Kokorev házba való behatolásról (Tolnai 2004, 54–55).

Az *Ördögfej* harmadik fejezetének utolsó „nagyjelenete” az én-elbeszélő lázálomszerű, hatalmas víziója, mintegy húszoldalnyi terjedelemben elbeszélve. A kissé nyomasztó onirikus történetek keverednek az emléktöredékekkel mindvégig, a regény zárómondataig.

Képiség, színek

Az egész regényre rányomja bélyegét a Tolnai írásművészetére jellemző erős képiség. A szerző a *Költő disznósírból* című interjúregényében fogalmazza meg, hogy „(...) nekem minden mint képzőművészeti kérdés mutatkozik előbb, mint képzőművészeti kérdés válik érthetővé, tanulmányozhatóvá, ehetővé (...)” (Tolnai 2004, 183). A vizualitás, a piktoralitás öreg harcosa, ahogyan önmagát meghatározza, ugyanitt írói eljárásáról is szól: „Ha arra gondolok, hogy mit fogok csinálni, akkor nem irodalomban gondolkodom, hanem mintha a festékeimet készíteném elő, az ecsetjeimet tisztítanám, mint a keleti mesterek, tehát mintha a képzőművészetet írnám. Zenével és festményekkel vagyok körülveve, és a festészetre gondolok, arra, milyen festészetet eredményez, amit csinálok” (Tolnai 2004, 321–322).

De tulajdonképpen igen korán megfogalmazza Tolnai Ottó ars poeticáját, az irodalmi szöveget festményként létrehozó munkamódszerét. Egy fiatalkori költeményében, a *Benes József festménye* címűben arról énekel, hogy „még ott az olvasóteremben kezdtem festegetni / ezt a verset” (Tolnai 1963, 42).

Az *Ördögfej*ben Tolnai írói palettáján sokféle színt kikever: zöld, piros, kénsárga, indigókék, narancs, rézgálic, lila, meggypiros és fekete színekbe mártja ecsetjét.

A főhöst például a tarka, „földig érő, rikitó és rikoltó pávákkal, trópusi madarakkal teli, bojtos függönyök” (Tolnai 1970, 27) igézik meg; a Jézus szíve szobor alatti bukszusbokorból éppen rálátni a házra, melynek ablakait díszítik. Ha a szél kicsapja a függönyöket, olybá tűnik számára, mintha az óriási, szivárványszínű madarak a feje felett lebegnének. „Minden motívumát, minden szálát ismertem, tudtam fejből, és ujjaimmal minden centiméternél éreztem a páva testét, a napsugarak rezgő túsúzását, az erős trópusi virágok húsos, poros torkú szirmait” (Tolnai 1970, 92) – mondja, festi le akár ecsetjével a nehéz selyemre az én-elbeszélő.

A következő részlet a főhős hatalmas álmjelenetének egyik szelete a regény végéről; a Kokorev ház gondozott kis parkjában jár éppen, majd belép az épületbe: „Könnyű léptekkel, szinte ugrálva mentem be a kitárt ajtón, de megtorpantam, ijedten meredtem magam elé: a szobának nem volt küszöbe, a fűszőnyeg benn

is folytatódott. Éppen velem egyidejűleg érkezett egy mohás páncélú teknőc is. Mennyezete sem volt a szobának, kintről egy magas szomorúfűz majdnem a lábamig lógatta hosszú, zöld haját” (Tolnai 1970, 102).

Ez az álomkép a metafizikus és szürrealista festők, Giorgio de Chirico, René Magritte, Paul Delvaux képi világát idézi föl bennünk, enigmatikus festményeiket, melyek áttörik az emberi korlátokat, s a gyermekkori álmok és víziók területére lépnek.⁸

Regény kétféle befejezéssel?

Tolnai regénye eredetileg a harmadik fejezet késdobálós epizódjával és Kokorevék távozásával ér véget. Egyben főhősünk álma is itt végződik: „A fekete autó nagy porfelhőt kavarva maga után, elhagyta városkánkat. Akik látták, azt mondják, hihetetlen gyorsasággal száguldott. Az egyik kanyarban a szél lekapta Zöldike fejéről a nagy, pettyes kalapot...” (Tolnai 1970, 125).

Viszont, ha fölütjük az *Ördögfej* szerb nyelvű⁹ kiadását, mely 1975-ben jelent meg *Đavolja glavica* címmel, Seja Babić fordításában, megdöbbenve tapasztaljuk, hogy ott van még egy negyedik fejezet is!

Ebből megtudjuk, mi történt aztán: az én-elbeszélő az elkövetkező napokban és hónapokban (melyből az idő egy részét ágyban tölti, nyilván betegen; így már sokkal jobban érthető/értelmezhető az előző fejezet nagy lázálom jelene) maga is kételkedik, megtörtént-e velük a kaland, jártak-e egyáltalán a Kokorev házban, mivel semmi nyom nem utal rá, hiába fürkészi testvére és a barátok viselkedését. Azután bátyja a tanév vége előtt körülbelül egy hónappal nyomtalanul eltűnik. Majd csak a nyár közepén kerül elő ismét, vállán egy zsákkal. Abból egy régimódi, tölcséres gramofon von elő. Fölhúzza, és a lemezről fölcsendül a *Ramona*, egy émelygős, rikácsoló női hang előadásában. Természetesen nagy sikert ér el vele. A báty azután csak a nyár végén, a Tiszán meséli el a gyerekeknek, mi történt vele. Előbb Boszniában teheneket terelt, medvékkel birkózott (mellkasán ott vannak a karmolás nyomai), majd a Szabadka–Trieszt–Velece vasútvonalon üdítőt árult. S valóban, a gramofon oldalán egy gondola alakú sárgaréz táblán ez a szó áll: VELENCE.

⁸ Chirico fogalmazta meg egy korai szövegében: “To become truly immortal, a work of art must escape all human limits: logic and common sense will only interfere. But once these barriers are broken, it will enter the regions of childhood vision and dream” (idézi Holzhey 2005, 7).

⁹ Részleteket a regényből egyébként több irodalmi folyóirat is közöl szerb nyelven. Például a *Polja* 1972-es 157. számában a 8–9. oldalon, *Đavolja glava* címmel, Seja Babić fordításában. Vagy a *Detinjstvo* 1984-es 3–4. számában az 54–56. oldalon, a fordító megnevezése nélkül. Érdekességként megemlíthető, hogy a *Detinjstvónak* ezt a számát Maurits Ferenc illusztrálta.

Itt, ebben a negyedik fejezetben is feltolulnak az emlékképek. Herman bácsi bőrkötéses *Történelme*, melyet bátyja lopott el a szindikátus könyvtárából, és megtartotta magának; a történelmet író Herman bácsi alakja aztán összemosódik egy másik Herman bácsival, a mézeskalácsoséval. A méz íze és a mézeskalács illata érezhető nemcsak a cukrász boltjában, hanem az egész utcában, ahol az elbeszélő lakik, az egész kisvárosban. Herman bácsi a mézeskalács történetével is megismerteti a gyerekeket. Aztán elviszi őt egy autó sárga csillagos kabátjában – tehát ez még háborús élmény!

A báty által hazahozott olasz parafa, ezüstpapírral bélelt, üditőüveges kupakok között főhősünk egy ördögfejet talál. Előbb azt gondolja, bátyja ezt is Velencéből hozta. Kiderül, hogy nem: a zsebében maradhatott egy, talán még a Tiszán került bele, így Itáliát is megjárta, még az olaszok is megcsodálták a Szent Márk tér márványsztalán, ahová kitette véletlenül – magyarázza öccsének az idősebb testvér, majd hozzáteszi, a Kokorev házban is látott belőlük sokat. Az író így zárja be a regényen végigvonuló ördögfej-motívumkört. Az én-elbeszélő számára pedig megvan a bizonyíték: mégis jártak a Kokorev házban, valóban megtörtént az expedíció. A főhőst viszont ekkor már a kisváros határán túli világok kezdik el vonzani, Velence és a boszniai erdők világa.

Az *Ördögfej* szerb nyelvű kiadásának negyedik fejezete, illetve a regény ezzel a mondattal zárul: „Ősre apánk is hazatért (nagy vörös bajuszt növesztett!), és mi Szabadkára költöztünk”¹⁰ (Tolnai 1975, 97).

A szerb kiadáshoz Sava Babić írt utószót. Tolnai regénye, mondja, azokhoz a csodálatos és rendkívüli könyvekhez áll a legközelebb, melyeket többször újra és újra el lehet olvasni. Előbb sorban, majd oldalakat átugorva. A könyvet lírainak minősíti; poémába olvasztott költői részletek sorából áll, mely egyben regény is (Tolnai 1975, 99–100).

S valóban, érdemes többször újraolvasni az *Ördögfejet*, előbb sorban, majd oldalakat átugorva. Mert csak így mutatkozik meg előttünk a regény teljes fényében. És talán érdemes a szöveg szerb változatának negyedik fejezetét is hozzávenni, mert így kapunk teljes képet a műről.

Összegzés

Tolnai Ottó „kivételes elbeszélő játékát” (Acín 1976, 366) csodálhatjuk az *Ördögfej* olvasása, értelmezése közben is. Láttuk, a szerző ebben a korai munkájában már kezdi létrehozni individuális mitológiáját, elkezdi építeni végtelen motívumköreit.

¹⁰ Az idézetet saját fordításomban közlöm (U. A.).

Amikor a gyerekekhez szól, akkor is az egészen fiatalon, *A kavics* című írásában meghirdetett köztes próza műfaját műveli, „modern szabad eszközökkel”.

A *Rovarház* az első prózai alkotása az írónak; kísérleti regény, melynek „közvetlen folytatása nincs Tolnai művében” (Thomka 1994, 61). Mégis, az *Ördögfejet* is hasonló próbálkozásnak tarthatjuk, de ezúttal az ifjúsági regény területén. Hiszen a szerző itt is a szabad asszociációk eszközével él, a kollázs jelleget, a szöveg töredezett voltát is megtaláljuk, valamint a motívumok ismétlését, melyek végigvonulnak az egész művön: mindezek az írói fogások gyermekirodalmunk egyedi darabjává avatják a regényt. Végül is Tolnai Ottó *Ördögfej* című regénye „az egyetemes magyar irodalom legjobb értékei közé sorolható és sorolandó” (Pintér 1980, 79).

Irodalom

- Acín, Jovica. 1976. A regény mint pókháló vagy Tolnai Ottó *Rovarháza*. Ford. Kerekes László. *Új Symposion* 12 (138): 366–368.
- Babić, Sava. 1975. Beleška o piscu i delu. In Tolnai, Oto: *Đavolja glavica*. 99–100. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Bazsányi Sándor – Wesselényi-Garay Andor. 2012. „Megszállottan építettem a homokvárakat...” Tolnai Ottó: Költő disznósírból. *Új Forrás* 44 (2): 66–85.
- Bori Imre. 1998. Tolnai Ottó; Ifjúsági irodalom. In Uő. *A jugoszláviai magyar irodalom története*. 200–204, 325–327. Újvidék: Forum Könyvkiadó – Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Draganić-Nonin, Gordana. 2012. „Azur expresom” od slepog koloseka do Evrope: Razgovor sa Otom Tolnajem; Ljubavna geografija: Razgovor sa Otom Tolnajem. In *Bez prašine, intervju i članci*. 143–150, 151–167. Novi Sad: Dnevnik.
- Herédi Károly. 2019. Az ifjúsági regény aranykora: Az újvidéki Forum Könyvkiadó 1969. évi ifjúsági regénypályázata, körülményei és hatása. *Studia Litteraria, Gyerekvilágok* 58 (1–2): 309–323.
- Holzhey, Magdalena. 2005. *De Chirico*. Köln: Taschen.
- Pintér Lajos. 1980. „A torony nagyon fontos – mondta Burai J.”: Jegyzetlapok a vajdasági magyar ifjúsági irodalomról és holdudvaráról. *Tiszatáj* 33 (5): 74–79.
- Thomka Beáta. 1994. *Tolnai Ottó*. Pozsony: Kalligram Könyvkiadó.
- Tolnai Ottó. 1963. *Homorú versek*. Symposion Könyvek. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Tolnai Ottó. 1967. *Sirálymellcsont*. Symposion Könyvek 11. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Tolnai Ottó. 1969. *Rovarház*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Tolnai Ottó. 1970. *Ördögfej*. Illusztrációk: Gyermekrajzok alapján Kapitány László készítette. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Tolnai, Oto. 1972. Đavolja glava. *Polja* 18 (157): 8–9.

- Tolnai, Oto. 1975. *Đavolja glavica*. Ford. Seja Babić. Illusztrációk: Bosa Kićevac. Utószó: Sava Babić. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Tolnai, Oto. 1984. *Đavolja glavica*. *Detinjstvo* 10 (3–4): 54–56.
- Tolnai Ottó. 2004. *Költő disznósírból: Egy rádióinterjú regénye*. Pozsony: Kalligram.
- Tolnai Ottó. 2012. *Ördögfej*. Budapest: Digitális Irodalmi Akadémia – Petőfi Irodalmi Múzeum.

A LYRICAL EVOCATION OF CHILDHOOD

Ottó Tolnai: Ördögfej

This work deals with Ottó Tolnai's young adult novel, *Ördögfej* [*The Devil's Head*], published in 1970. More than fifty years have passed since its publication; however the work's reception has remained quite poor, and the literature has hardly mentioned it as if it had been forgotten by scholars, considering this early prose work by Tolnai irrelevant. Even so, published immediately after his first novel titled *Rovarház* [*The House of Insects*] (1969), *Ördögfej* is also an important work by the author. In this novel, written for young readers, Tolnai's favorite motifs, metaphors, and typical small-town, quirky characters, which would often appear later, were already present in a rudimentary state. The study analyses the novel's formative force and explores the secret of Tolnai's literary process which is realized on the level of visual art.

Keywords: young adult novel, intergeneric writing, childhood, Ottó Tolnai, individual mythology

LIRSKO PODSEĆANJE NA DETINJSTVO

Oto Tolnai: Đavolja glavica

Rad se bavi omladinskim romanom *Ördögfej* (*Đavolja glavica*) Otoa Tolnaija objavljenim 1970. godine. Iako je prošlo više od pedeset godina od pojavljivanja ovog dela, njegova recepcija je oskudna, stručna literatura ga skoro i ne spominje, ne smatra ga relevantnim, kao da je zaboravila na ovo rano prozno delo autora. Međutim, *Đavolja glavica*, izdata neposredno posle prvog autorovog romana *Rovarház* (*Kuća insekata*) (1969), značajno je delo autora. Napisanom za mladu čitalačku publiku, u njemu se već u naznakama pojavljuju piščevi, kasnije često korišćeni omiljeni motivi, metafore, tipični, neobični junaci iz provincije. Studija istražuje kohezionu snagu *Đavolje glavice*, a takođe i tajnu autorovog spisateljskog postupka koji se ostvaruje na nivou vizuelne umetnosti.

Gljučne reči: omladinski roman, među-žanr, detinjstvo, Oto Tolnai, individualna mitologija

POLGÁR Anikó

Selye János Egyetem, Tanárképző Kar

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

Komárom, Szlovákia

polgara@ujs.sk

ORCID 0000-0002-0733-6397

VILÁGIRODALOM A SZLOVÁKIAI MAGYAR FORDÍTÁSANTOLÓGIÁKBAN

World literature in Hungarian translation anthologies in Slovakia

Svetska književnost u mađarskim antologijama
prevoda u Slovačkoj

A tanulmány a minor irodalom elméletére és a műfordítás kulturális elméletére támaszkodik. Esettanulmányként egy világirodalmi fordításantológiát elemez a szlovákiai magyar irodalomból, Rácz Olivér *Csillagsugárzás* című kötetét (1978), de összehasonlításként Cselényi László 1986-ban és Tózsér Árpád 2002-ben megjelent köteteivel is foglalkozik. A modernizmus idején megszületett antológiák a magyar irodalomban főként a *Nyugat* folyóirat köré csoportosuló költők életművéhez rendelhetők hozzá, s ugyanúgy, ahogy a folyóirat, ezek az antológiák is a nyugati irodalmakhoz kötődnek a klasszikus antik kánonnal kiegészítve. Ez a kezdeti tendencia főként a második világháború után változott meg radikálisan, az uralkodó ideológia a szocialista blokk irodalmának reprezentálását várta el. Az elemzett versgyűjtemény erre a hagyományra támaszkodik, de kisebbségi pozíciójából fakadóan a szlovák és cseh irodalomnak a világirodalmi kánonba való beemelésére is törekszik, miközben ideológiai és manipulatív gesztusokkal is él.

Kulcsszavak: világirodalom, kisebbségi irodalom, fordításantológiák, szlovákiai magyar irodalom

Bevezetés

A műfordítások segítenek kijelölni egy-egy kultúra világirodalmi pozícióját, ugyanakkor a befogadó irodalom preferenciáiról, kulturális érdeklődésé-

ről is tanúskodnak. Az irodalmi megnyilvánulások közül a műfordítás terepe számít a leginkább szabályozottnak, a kiadói tervek, a pályázati kiírások, az ösztöndíjrendszer, az ideológiai elvárások vagy manipulációk mellett a piaci igények is erőteljesen befolyásolhatják egy-egy műfordítás megszületését. Azt gondolhatnánk, hogy ebben a túlszabályozott rendszerben minimális szerep jut az egyéni kezdeményezéseknek és a fordítói önreprezentációnak, a magyar műfordítás-történet azonban az ellenkezőjéről győz meg. A költészet fordításának a magyar kultúrában különösen nagy presztízse van, a műfordítások (főként a kötött versformákban készültek) az erudíciót, a tájékozottságot, a technikai jártasságot prezentálják. Erőteljesen érvényesül ez a világirodalmi orientációt programként kitűző *Nyugat* költőinél, akiknek hatása a huszadik század második felében, sőt, még napjainkban is erőteljes.

A nyugatosok hatása érvényesül a magyarul íródo, ugyanakkor egyedi nyelvhasználati módokat működtető kisebbségi irodalmakban is. A minor beszédmódokat, ahogy azt Balázs Imre József az erdélyi irodalom kapcsán hangsúlyozta, „nem csupán egyetlen többségi nyelv és identitás függvényében kell elhelyeznünk [...], hanem mindenféle többségi nyelvhez és identitáshoz képest” (Balázs 2006). A minor irodalmat „viszonyirodalomként szokták elgondolni még egy nyelven belül is: a kisebbségi narratívát ráadásul olykor a centrum »diktálja«, s ezáltal akár béníthatja is a spontán folyamatokat, utánzó kultúrává degradálja, kissé homályos, párás tükörként tekint rá, miközben saját arcában gyönyörködik” (Csehy 2020, 223). Felmerül a kérdés, hogy milyen szerepe lehet egy ilyen viszonylatban a világirodalomhoz való viszonyulásnak és a műfordításnak, s hogy nyitottabbá teszi-e más kultúrák irányába a kisebbségi írókat a minor vagy transzkulturális közeg. A szlovákiai magyar irodalom példája azt mutatja, hogy a cseh és szlovák irodalomnak a kötelező hídszerepből adódó közvetítése mellett a világirodalom tágabb perspektíváinak nem nyílik túl nagy tér. Egy csehszlovákiai magyar folyóiratban megjelent recenzió szerzője arra panaszkodik, hogy

nálunk sem a műfordítók gyűjteményes köteteinek nincs hagyománya, sem a kortárs világlíra tolmácsolásának. Érdeklődési körünk, s gyakran még nyelvismeretünk is (sajnos) leszűkül a cseh és szlovák irodalomra, s megfedkezünk a világ más táján élő kortársainkról, vagy pedig – kényelmesen – Magyarországról importáljuk ilyenemű ismereteinket. Márpedig vidékies jellegű literatúránknak szüksége volna olyan belső erjesztőre is, amilyen a világirodalom verseinek, prózájának fordítása (Varga 1979, 461).

Írásomban a világirodalomhoz való kisebbségi viszonyulást egy konkrét példa, Rácz Olivér *Csillagsugárzás* (1978) című antológiájából kiindulva elemzem, elhelyezve a művet a nyugatos műfordítói antológiák és a szlovákiai magyar irodalom kontextusában.

Műfordítói antológia és költői önreprezentáció

Az Akadémiai Kiadó irodalomtörténetének műfordítás-történeti összefoglalója a modern fordításirodalom két hullámát különbözteti meg: az elsőben „a költő arra törekedett, hogy költészetének láthatárát növelje, eszközeit csiszolja és az egyéniségét fejlessze a világlíra áramába bekapcsolódva”, a másodikban „a műfordítás közvetlen eszköze lett a társadalmi méretű kultúrforradalomnak, s előtérbe lépett az ismeretterjesztés feladata”, közben „kiépült egy segítő-ellenőrző hálózat”, „több fordítás készült, e fordítások nagyobb példányszám-ban jelentek meg, és tágult a fordítások forrásvidéke” (Kenyeres et al. 1986, 1012). Mindkét hullámhoz kapcsolhatók reprezentatív műfordítás-antológiák, s előfordul, hogy ugyanaz a költő (a 2. és 3. nemzedék tagjai közül) alakítja át korábbi antológiáját a második hullám igényei szerint.

Egy vers lefordítása, amennyiben nem kiadói felkérésre készül, lehet önképzőköri iskolai gyakorlat, szárnypróbálgatás, tollpróba, de a műfordító és az eredeti szerzője közti lelki rokonság kifejeződése is. A *Nyugat* első nemzedékének költői, Babits, Kosztolányi és Tóth Árpád saját költői életművük integráns részének tekintették a versfordításokat, s ez kiütközött az eredetit gyakran áthangszerelő fordítói módszerekben és a fordítások paratextusaiban, a megjelentetés módozataiban is. Reprezentatív módon nyilvánult meg mindez a saját név alatt kiadott műfordítói antológiákban (pl. Kosztolányi Dezső: *Modern költők*, 1913; Babits Mihály: *Pávatollak*, 1920; Tóth Árpád: *Örök virágok*, 1923), melyek értékrendet, világirodalmi orientációt tükröznek, de a költői önreprezentáció eszközei is. Ugyanúgy, ahogy a folyóirat, ezek az antológiák is a nyugati irodalmakhoz (francia, angol, német, olasz, spanyol) kötődnek a klasszikus antik kánonnal kiegészítve, s olykor (a goethei hagyományt továbbfejlesztve, a keleti és nyugati világot összebékítendő) egzotikus elemeket is tartalmaznak (pl. Kosztolányi kínai költői).

Az első nemzedék nyomán haladó, a *Nyugat* második és harmadik nemzedékéhez sorolt költők a későbbiekben is sorra jelentették saját műfordítói antológiáikat (pl. Szabó Lőrinc: *Örök barátaink*, 1941; Radnóti Miklós: *Orpheusz nyomában*, 1943), a második világháború után azonban a fordítandó versek kiválasztásában az egyéni preferenciák háttérbe szorultak. Az uralkodó

ideológia a szocialista blokk irodalmának reprezentálását várta el, a versfordítások vállalása gyakran megélhetési kérdéssé vált, „a »túlélés« feltétele is volt egy bizonyos fokú alkalmazkodás, hiszen a megszólalási és publikálási lehetőség csak azt illette meg, aki így vagy úgy alkalmazkodva, valamilyen mértékben maga is gondoskodott az ideológia fenntartásáról” (Józan 2009, 170). A költők az ideológiát kiszolgáló „fordítógyár” alkalmazottaiként ontották a gyakran nyersfordításokból készült magyarításokat. Ezeknek az antológiáknak a szerzőivel kapcsolatban Csehy Zoltán „proletár nyersfordításdömping”-ről beszél, szembeállítva őket a korábbi „arisztokrata fordítók”-kal, akik képesek voltak belakni valamennyi fordított nyelvet (Csehy 2003, 114). A műfordítói antológiákban, ha szelektíven is, de ezek a rutinmunkaként, tömegtermékeként készült darabok is helyet kaptak (pl. Vas István: *Hét tenger éneke*, 1955; Szabó Lőrinc: *Örök barátaink I–II.*, 1958; Kálnoky László: *Szeszélyes szüret*, 1958; Illyés Gyula: *Nyitott ajtó*, 1963; *Nyitott ajtók I–II.* 1978; Áprily Lajos: *Az aranyszarvas*, 1964). A műfordítások megjelenítése többlépcsős, szigorúan ellenőrzött folyamattá vált, s ez a szelekcióra és a fordítói módszerekre egyaránt kihatott. Tudatos ideológiai programként került a nyugati kultúrák mellé a szomszéd országoknak és a Szovjetunió népeinek irodalma.

Rónay György a költészet fordítására vonatkozóan ebben az időszakban három könyvtípust különböztet meg: a különböző költészetek antológiáit (ezek a kötetek kortárs, élő költő műveit nem közlik, vegyes fordítógyárda fordítja a különböző korszakokból választott reprezentatív verseket), az ún. kincsházakat (egy vagy két kortárs költő verseit tartalmazzák, többnyire ugyanannak a fordítónak a tolmácsolásában) és egy-egy fordító saját antológiáját, amit „az életmű szerves részének, mintegy iker-oszlopának” tekintenek (Rónay 2008, 335). Ezek a *Nyugat* örökségét továbbvivő, saját név alatt megjelentetett műfordítói antológiák ugyan saját ízlés szerinti válogatások és saját kompozíciót tükröznek, ezáltal látszólag kikerülnek a szigorú ellenőrzés alól (egy-egy versfordításnak nem kötelező a korábban a szaklektor és a szerkesztő által is jóváhagyott változatát átvenni, metrikailag is, tartalmilag is lehet az egyes darabokon lazítani), ám a rutinmunkák az ízlést is más irányba igazítják. A *Nyugat* második és harmadik nemzedékének tagjai az újabb antológiákkal felülírhatják korábbi műfordítói ténykedésüket, az antológiához írt előszavakban újrafogalmazhatják fordítói ars poeticájukat.

A kisebbségi költők nem kapcsolódtak be az anyaországi „fordítógyár” gépezetébe, ők a tőlük elvárt hídszerepből adódóan az adott többségi irodalom közvetítőiként végeztek rutinfeladatokat. A hídszerepnek a szlovenszkói magyar irodalomra vonatkozóan a két háború között van egy tágabb és egy szűkebb

felfogása. A tágabb értelmezés szerint a szlovenszkói magyarok a legnyugatibb magyarok, ezért közvetíteniük kell a magyarság és Közép-, illetve Nyugat-Európa kulturái között. „...magyarságunk hivatás, hídszerep, állandó kifeszítettség két világ között” – írja esszéjében Krammer Jenő, s ezt a hídszerepet az osztrákokhoz, a németekhez, valamint a nyugati szlávokhoz kötődésből vezeti le (Krammer 1937, 27). Hangsúlyozza, hogy a csehek mint „legnyugatibb szlávok” gyorsan megéreznek „mindent, ami nyugaton (francia, angol) vagy északon (skandináv népek) szellemi úttörést, alkotó sikert jelent”, s ennek visszhangja a szlovenszkói magyarokhoz is eljut (Krammer 1937, 26).

A szűkebb értelemben vett hídszerep megfogalmazása egy csehből és szlovákból készült fordításokat közlő antológiában:

úgy érezzük, hogy kisebbségi magyar kultúrmissziót teljesítünk akkor, amikor a magyar–cseh–szlovák kultúrközeledés gyökeret vert eszméjét tette váltva elhelyezzük e kötetet a szlovenszkói magyar olvasó asztalára. Ha ismernünk kell a kultúrnépek irodalmát, kézenfekvő, hogy első-sorban a sorsközösségben élő idegen irodalmak kincseiről kell tudomást szereznünk, azoknak az íróknak munkáit kell megismernünk, akik az antológia földjén élnek (Dallos–Mártonvölgyi 1937, 7).

A hídszerep elvárásokat támaszt a későbbi műfordítókkal szemben is, s a minor irodalom alakulását ez nagymértékben befolyásolja. „Számunkra, cseh-szlovákiai magyar fordítók számára senki nem fordítja le »nyersen« az eredeti, mondjuk szanszkrit, eszkimó vagy bantu-néger szöveget, marad tehát, ha mégis érdekelne bennünket az ezen nyelveken megjelent szövegekből való magyaráítás, a közvetítő nyelv” – panaszolja Cselényi László (Cselényi 1979, 451). A csehszlovákiai magyar folyóiratokban csak elvéve találkozunk olyan versek fordításaival, melyeknek nem cseh vagy szlovák az eredetije, a rendszerváltás előtt monopolhelyzetben működő pozsonyi Madách Kiadó műfordítói részlege (magyarországi fordítókkal is együttműködve) kizárólag a cseh és szlovák irodalom magyar közvetítésére szakosodott. Ezt a hídszerepet is felvállalja, ugyanakkor tágabb kontextusba helyezi Rácz Olivér *Csillagsugárzás* című, 1978-ban megjelent nagy ívű antológiája, mely a szlovák és cseh irodalomnak a világirodalmi kánonba történő beemelésére, a nyugatos gesztusok szocialista áthangolására törekedett. A doctusság látszatát keltő kötet azonban már a kortárs kritikusok számára is csalódást okozott: a kötet az antik és a nyugati irodalmakból szinte kizárólag csak újrafordításokat közöl, ezeknek a színvonala azonban meg sem közelíti a korábbi, meglévő magyaráításokét.

Rácز Olivér Csillagsugárzás című kötete

A költő, prózaíró, műfordító és kritikus Rácз Olivér (1918–1997) a rendszer ideológiájának kiszolgálójaként kulcsfontosságú szerzőnek számított a rendszer-váltás előtti csehszlovákiai magyar irodalomban, *Puffancs, Göndör és a többiek* (1961) című ifjúsági regénye sokáig kötelező olvasmány volt a szlovákiai magyar iskolákban. Pályája verses mesékkel indult (*Öcsi csacsi kalandjai*, 1949), első verskötete *Kassai dalok* címmel jelent meg 1958-ban, később átváltott a prózá-ra. Verseinek gyűjteményes kötete nem jelent meg, válogatott verseit 1980-ban *Őszi máglya* címmel adta ki. A szlovákiai magyar irodalomtörténet mint „nem túl eredeti, újító hajlamoktól mentes, de kulturált, formaérzékes, az egykori Nyugat líraeszményét valló” költőt tartja számon (Szeberényi 2000, 101), aki „a Nyugat költészetének formakultúráját bekapcsolta a csehszlovákiai magyar líra áramkörébe” (Görömbei 1982, 194). Ezek a jellemzések a megkésettiségre is céloznak, Varga Imre pl. azt írja, Rácз Olivér „a Nyugat líraforradalmának utóvédjeként került” a csehszlovákiai magyar irodalomba (Varga 1979, 458).

A nyugatos költészeteszmény kifejeződése a *Csillagsugárzás* című műfordítás-antológiája is, mely a szinte kizárólag cseh és szlovák műfordításokhoz szokott közegben nagy feltűnést keltett tág világirodalmi horizontja miatt. Zalabai Zsigmond arra mutatott rá az antológiáról írt recenziójában, hogy a kötet oldja a csehszlovákiai magyar irodalomnak az elszigeteltségét a világtól. „...a kis irodalmaknak – amilyen a miénk is – ki-ki kell merészkedniük a »háztájin« túli területekre, fölfedező útra kell indulniuk más irodalmakba, hogy pontosan láthassák – önmagukat” (Zalabai 1979, 6). A kötet Cselényi szerint „újabb komplexus alól szabadította föl zsenge irodalmunkat”, megmutatta, hogy „mindeddig csak szlovák, illetve cseh szövegek fordítását művelő műfordítóink nem szükségszerűen kell, hogy bezárkózzanak szükség kiszabta lehetőségeik adta kalitkájukba” (Cselényi 1979, 453). A kötet 1980-ban műfordítói Madách Imre-díjat kapott – mivel a díjat a csehből és szlovákból készült fordításoknak ítélhetik meg, a bírálóbizottság értékelő szövegében hangsúlyozta, hogy ugyan csak a kötet tíz százaléka felel meg ennek a kritériumnak, de az antológia hozadéka, hogy „az élen járó szlovák költészetet a világgöltészet összefüggéseiben mutatja be” (Madách-díj 1980, 579).

A kötet időrendi beosztású (bár az egyes korszakokon belül a költők sorrendje nem igazodik szigorúan a születési évszámokhoz), az időszámításunk előtti évszázadokkal, a görög és kínai költészetel indul, s a „népvándorlás századai”-n, a középkoron és a reneszánszon át jut el az újkorig és a huszadik századig (Rácз 1978). Rácз számára a költészet mintegy a történelem illusztrációja,

„a társadalmi fejlődés, a mindenkori társadalmi tudat része és produktuma” (Zalabai 1979, 6), az egyes fejezetek előtt mottóként az adott korszakokra vonatkozó történeti, filozófiai, szépirodalmi, publicisztikai vagy ismeretterjesztő szövegek és történeti dokumentumok részleteit olvashatjuk, a *Talmud-Tórától* a *Kommunista kiáltványon*, Hitler *Mein Kampf*ján és korabeli hírlaptudósításokon át az ENSZ alapokmányáig.

A címben szereplő *Csillagsugárzás* a műfordítás metaforája, de a szónak ideológiai színezete is van. „A műfordítás – csillagsugárzás. A lefordított vers nem azonos a fényforrással, csak visszfény” – írja a fordító (Rácz 1978, 8). A kötet előszava utal az ideológiai célzatra is: „Európa új rendjétől ma a világ új rendje felé tör az ember” (Rácz 1978, 10).

Varga Imre kritikájában a Rácz Olivér számára mintául szolgáló nyugatos műfordítási gyakorlatot is elmarasztalja: „ez a fordítói gyakorlat, impresszionista-szimbolista modorával átstilizálta a világirodalmat: a kínai lírát szecessziósra hangszerezte, a római költőket a dekadencia előfutáiraivá ütötte s elburjánzottatta az impresszionista-szimbolista stíluselemeket” (Varga 1979, 458). Ez kombinálódott össze szerinte Rácz saját költői hangjával, ami nem válik a fordítások javára, hiszen „alkatához legközelebb az érzelmesség és érzelgősség határán álló líra áll” (Varga 1979, 458).

Újrafordítás és a míveség látszata

Rácz fordításai között – ahogy arra a korabeli kritika is rámutatott – számos, már több magyar változatban ismert vers újrafordítása található, gyakran mindenfajta kreatív újraértelmezés vagy új nyelvi energia híján. Igaz, Zalabai szerint Rácz „sikerrel fordította újra a már korábban többször magyarított, klasszikussá vált költeményeket is”, de arra Zalabai is felfigyel, hogy Rácz néha „a kellenél finomabban” fordít, és a modern költészet köznapibb, szikárabb versvilágát is fennköltebbé teszi (Zalabai 1979, 6).

Az antológia előszavában Rácz saját tanultságát hangsúlyozza, felvázolja a kötet megszületésének genézisét, a gimnazista kori önképzőkori műfordítói pályázattól¹ a költői önmegvalósítás részeként felfogott antológia kikerekedéseig. Rácz előbb a pozsonyi, majd a szegedi egyetemen tanult, magyar–történelem–francia szakon (Rácz 1985, 11), saját bevallása szerint a francia költészet után az angol reneszánsz és barokk felé fordult, majd a teljesség kedvéért hajdani latin és görög tudását is leporolta:

¹ Émile Verhaeren és Guillaume Apollinaire két versét fordította gimnazistaként (Rácz 1978, 7).

egy hajdani hetykén felszínes ante, apud, ad, adversum-os gimnazista mélységes büntudatával kértem bebocsáttatást Catullus és Szapphó világába, hogy a műfordítás könnyed és játékos szépségei után megismerjem a műfordítás nehezét is: felelősségét, szívós küzdelmeit és kemény önfegyelmét (Rácz 1978, 9).

Rácz újrafordításai nem túl innovatívak, a korábbi nyugatos verseszmény érzelgősebb változata szólal meg bennük, ráadásul nemegyszer a korábbi fordítói megoldások egy-egy konkrét elemét (szóválasztás, rím��avak) is visszahangozzák. Jól mutatja ezt a számos magyar fordításvariánsnal rendelkező Goethe-vers, a *Vándor éji dala* Rácz-féle változata Tóth Árpád fordításával összevetve.

*Minden éji bércen
csend ül.
Lombon a levél sem
rezdül.
Szellő se jár.
A madár is hallgat az ágon;
várj, már az álom
rád is leszáll.*
(Rácz 1978, 146)

*Immár minden bércet
csend ül,
halk lomb, alig érzed
lendül:
sóhajt az éj.
Már búvik a berki madárka,
Te is nemsokára
nyugszol, ne félj...*
(Tóth Árpád ford., Goethe 1972, 48)

*Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein Schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch.*
(Segebrecht 2022, 13)

A csend ül/rezdül rímpár egyértelműen a csend ül/lendül-ből eredeztethető, a csend megszemélyesítése is Tóth Árpád-i lelemény a német Ist Ruh' helyén. A két fordításvariánst egymáshoz köti a bérc és a lomb szó (a Gipfel Kosztolányinál szikla-tető, Szabó Lőrincnél orom, Móricz Zsigmond a „csúcson”, Dsida Jenő a „csúcson, élen” kifejezéseket használja; a Gipfel rímszava és szinonimája, a fa csúcsát és hegytetőt is jelentő Wipfel megfelelője Szász Károlynál „ág-hegyen”, Kosztolányi nyersfordításában a „facsúcson”, s Tóth Árpád nyomán több magyar fordításban „lombon”, „lombokon”). A verszáró Ruhest du auch kétértelműsége Rácz Olivér megoldásában egyértelműsödik. Goethénél, ahogy Kosztolányi megállapítja, „a dal elmúlásával együtt valami másnak, az életnek és mindennek az elmúlását is érezzük” (Kosztolányi 1990, 465). Rácz fordításának sokkal sekélyesebb tanulsága van: az éji csend (az éji jelző is betoldás, ezt is eredeztethetjük a Tóth Árpád-fordítás ötödik sorából), a szellő nélküli mozdulatlanság, a madarak elhallgatása azt jelzi, hogy hamarosan leszáll rád is az álom, elalszol (mindenfajta egzisztenciális szorongás nélkül).

Számos olyan, a fordítások szövegébe önkényesen beiktatott elemre is felfigyelhetünk, amelyek csak a korábbi fordítások hatásával (vagy azok egy-egy elemének félreértésével) magyarázhatók. Ilyen Szapphó versében a „hajnalodik” szó a μέσαι δὲ / νύκτες (az éjszaka közepén) megfelelőjeként:

*δέδουκε μὲν ἃ σελάννα
καὶ Πληϊάδες· μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεται ὥρα,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.*
(Sappho 2018, 168 B töredék)

*Letűnt a fiastyuk és a
hold is: tovaszállt az éjfél;
elmúlt a találka-óra
s én itt heverek – magamban!*
(Babits Mihály fordítása, Szapphó 1990, 127)

*Ím, lebukóban a hold,
tovagördül a Göncöl,
hajnalodik, s nyoszolyám
nincs, ki megossa velem.*
(Rácz Olivér fordítása, Rácz 1978, 16)

A Babits fordításában szereplő „tovaszállt az éjfél” kifejezés a tovaszállt az éj fordulatot idézi, feltehetőleg ennek hatására került be az eredetitől elrugaszkodó „hajnalodik” szó Rácz fordításába. Hasonló a helyzet Rácz Bión-

fordításával, melyet korábban részletesen elemeztem a korábbi magyar változatokkal összehasonlítva: ott a „csillagok rétjein pásztora égi csikóknak” (Rácz 1978, 27) sorban a görögtől elrugaszzkodó² metaforát a Trencsényi-Waldapfel Imre korábbi magyar változatában szereplő metafora ihlette („holdnál halványabb, de a csillagnyájban az első”, vö. Polgár 2021, 40).

A korábbi magyar változatok felhasználása mellett feltűnőek a verstani következetlenségek. A formahűséget bevállaló, ezáltal is a korábbi hagyományhoz illeszkedő versek egy részében néha a szokásos licenciákon túl is megdőccen a mérték. Catullus két disztichonból álló XCII. epigrammáját pl. úgy fordítja Rácz, hogy a pentameterek szabályosak, a hexameterek nem: az első sor egy szótaggal, a harmadik pedig egy verslábbal rövidebb a kelleténél.

Lesbia szüntelenül lebecsül, gyötör és megaláz,

–○○|–○○|–○○|–○○|–○○|–

bármí legyek; van ez így: Lesbia mégis imád!

–○○|–○○|–||–○○|–○○|–

Biztos a jel, hiszen átkozom én is elégszer,

–○○|–○○|–○○|–○○|–

S bármí legyek, van ez így: átkozom és szeretem.

–○○|–○○|–||–○○|–○○|–

(Rácz 1978, 30)

A világirodalom szerepe a későbbi szlovákiai magyar antológiákban

Évekkel a *Csillagsugárzás* után jelent meg, de már azzal párhuzamosan is készült Cselényi László *A pitypang mítosza* című, műfordításokat és átköltéseket tartalmazó kötete, melynek hasonlóan széles a világirodalmi horizontja, a tahiti és sumér mítoszoktól a francia lírán át a kortárs szlovák költészig (Cselényi 1986). Cselényi fordításai Rácz fordításaival összevetve nem a nyugatos eszmény továbbfejlesztői, hanem a fordítói módszertanukat tekintve is újszerűek: a szoros fordítás mellett átköltések is találhatóak a kötetben, fordításai, fordításmontázsai ráadásul a Cselényi-életmű tágabb rendszerébe illeszkednek; „a fordított szöveg ebben a kontextusban egy szövegarcheológiai káosz részévé válik, mely emlékeztet a roppant időbeli és térbeli rétegezettség egykori szuperioritására” (Csehy 2021, 116).

² A görögben: τόσον ἀφαιρότερος μήνας, ὅσον ἔξοχος ἄστρον 'fényed annyival gyengébb a hold fényénél, amennyivel kiválik a többi csillag közül' (Polgár 2021, 40).

A világirodalmi antológiák sorához jóval később csatlakozik Tözsér Árpád a NAP Kiadónál megjelent válogatott művei sorozatának 5. darabjával, a *Mintha erdei állat volna és angyal* című kötettel. A cím Hamvas Bélára utal, Tözsér az utószóban arra hivatkozik, hogy Hamvas *Öt géniusz* című könyvében saját Közép-Európa-vízióját látta beigazolódni. Hamvas az Északi Géniust, az északi embert jellemzi ezekkel a szavakkal: „az embernél valamivel kevesebb, ugyanakkor több: mintha erdei állat volna és angyal” (Tözsér 2002, 122). Ezzel az ezoterikus magyarázattal indokolja Tözsér, hogy a cseh, szlovák és lengyel eredetiből készült versek mellett svéd fordításokat is közöl, melyek, ahogy később egy interjúban nyilatkozta, svéd szakos kolléganője hatására készültek. Saját bevallása szerint előbb voltak meg a versek, s utánuk született meg az elméleti koncepció:

...előbb volt az anyag, amely a (közép-európai) nyelvi ismereteim alapján állt össze, s aztán jött a „közép-európaiságnak” mint esztétikumnak az észrevételezése az anyagban. S azután jött a szerencsés véletlen egy svéd szakos kolléganőm formájában a munkahelyemen, az egyetemen, aki addig fordította nekem csak úgy szóban, rögtönözve, az érdeklődésem fölkelése végett Tomas Tranströmer és más északi költők verseit, míg végül már nem tudtam, hogy hol kezdődöm én, s hol végződnek a nagy svédek (Tözsér–Csehy 2008, 258).

Tözsér antológiája tehát egyszerre „gondolkodói-irodalomteoretikusi lírai manifesztum”, ugyanakkor saját költészetének integráns része (Csehy 2003, 113).

Összegzés

A világirodalom tágabb horizontja (cseh)szlovákiai magyar kontextusban csak ritka esetben nyúlik a cseh, szlovák vagy a szláv kultúrákon túl, s azoknak az antológiáknak, amelyek ezt a nyitottabb perspektívát reprezentálják, gesztusértékük van, akkor is, ha ideológiai vagy manipulatív gesztusok is befolyásolják a kötetek szerkezetének kialakítását. A műfordítás-elmélet felől nézve a minor irodalom egyik jellegzetessége, a deterritorializáció különösen pregnánsná válik, abból is adódóan, hogy kisebbségi magyar környezetben „a magyar nyelv bizonyos regiszterei nem szervesülnek, hiányoznak vagy részlegesen jelennek meg, s ennek lehet, van is irodalmi vetülete” (Csehy 2020, 10). Az egyéni fordítói antológiák a költői életművek szerves részeként jelennek ugyan meg, ám nem függetleníthetők a fordítások megszületését befolyásoló intézményrendszer működésétől. A műfordítás és a minor irodalom kereszt-

metszetében olyan további vizsgálendő témák jelennek meg, mint a kötelező hídszerép és annak szétfeszítése, a rendszerváltás előtti és utáni helyzet összehasonlítása (ebből a perspektívából különösen fontos a *Kalligram* folyóirat és a Kalligram Kiadó ténykedése), a minor közegben készült műfordítások nyelvi stigmáinak vizsgálata³ – ezek tárgyalása azonban már szétfeszítené ennek a tanulmánynak a kereteit.

Irodalom

- Balázs Imre József. 2006. Minor és maior nyelvhasználati módok az erdélyi magyar irodalomban. *Kisebbségkutatás* 15 (2): 229–236.
- Csehy Zoltán. 2003. Az Északi Génusz permanens vonzásában. Tózsér Árpád: Mintha erdei állat volna és angyal. *Bárka* 11 (2): 113–116.
- Csehy Zoltán. 2020. *Arctalanság, arcadás, arcrongálás: Önláttatási stratégiák és diszkurzusretorikák kisebbségi kontextusban*. Budapest: Reciti.
- Csehy Zoltán. 2021. *Aritmikus képzelet: Avantgárd zene, chance poetry és epikus gravitáció Cselényi László műveiben*. Dunaszerdahely–Pozsony: Kalligram.
- Cselényi László. 1979. Fordítás vagy magyarítás?: Műhelynapló. *Irodalmi Szemle* (5): 450–453.
- Cselényi László. 1986. *A pitypang mítosza: Válogatott műfordítások és átköltések*. Bratislava: Madách.
- Dallos István – Mártonvölgyi László. 1937. Hídat verünk... In *Szlovenszkói magyar írók antológiája. 3. kötet: Műfordítók*, szerk. Dallos István – Mártonvölgyi László – Szalatnai Rezső. 5–8. Nyitra: Löwy Antal és fiai könyvnyomdája.
- Goethe J. W. 1972. *Versei*, szerk. Lator László. Bratislava: Madách.
- Görömbei András. 1982. *A csehszlovákiai magyar irodalom 1945–1980*. Budapest: Akadémiai.
- Józan Ildikó. 2009. *Mű, fordítás, történet: Elmékedések*. Budapest: Balassi.
- Kenyeres Zoltán – M. Róna Judit – Rónay László – R. Takács Olga. 1986. A műfordítás (vázlat). In *A magyar irodalom története 1945–1975. II/2. A költészet*, szerk. Béládi Miklós. 1007–1088. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kosztolányi Dezső. 1990. *Nyelv és lélek*. Budapest: Szépirodalmi.
- Krammer Jenő. 1937. A szlovenszkói magyar irodalom – lélektani szemszögből. In *Szlovenszkói magyar írók antológiája. 4. kötet*, szerk. Dallos István – Mártonvölgyi László. 22–27. Nyitra: Löwy Antal és fiai könyvnyomdája.

³ Csehy Zoltán utal arra, hogy a műfordítás-kritikák egyik gyakori eleme annak kifogásolása, hogy a szövegen kiütköznek a „szlovmagy” elemek (Csehy 2020, 10).

- Madách-díj 1980. *Irodalmi Szemle* (7): 579.
- Polgár Anikó. 2021. *A másik tekintet: Kisebbség, mítosz, idegenség a finn, magyar és szlovákiai magyar irodalomban*. Dunaszerdahely: Media Nova M.
- Rácz Olivér. 1978. *Csillagsugárzás: Műfordítások a világ népeinek költészetéből*. Bratislava: Madách.
- Rácz Olivér. 1985. Találkozásom az olvasóval. *A Hét* 30 (9): 11.
- Rónay György. 2008. Részünk a szolgálatból. In *A műfordítás elveiről: Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény*, szerk. Józán Ildikó. 330–337. Budapest: Balassi.
- Sappho. 2018. *The digital Sappho*. Fragments 118–168. Fragments in miscellaneous meters. <https://digitalsappho.org/fragments/fr118-168/> (2023. szept. 3.)
- Segebrecht, Wulf. 2022. *Goethes Nachtlied »Über allen Gipfeln ist Ruh'«: Ein Gedicht und seine Folgen*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Szapphó. 1990. *Fennmaradt versei és töredékei görögül és magyarul*, szerk. Németh György. Budapest: Helikon.
- Szeberényi Zoltán. 2000. *Magyar irodalom Szlovákiában (1945–1999): Portréesszék*. I. Bratislava: AB-ART.
- Tózsér Árpád. 2002. *Mintha erdei állat volna és angyal: Válogatott versfordítások*. Dunaszerdahely: NAP.
- Tózsér Árpád – Csehy Zoltán. 2008. A gobelin-effektus és az Agossini-rejtély: Tózsér Árpáddal Csehy Zoltán beszélget. In *Nyelvi álarcok: Tizenhárman a fordításról*, szerk. Jeney Éva – Józán Ildikó. 255–268. Budapest: Balassi.
- Varga Imre. 1979. A csillagok visszfényei. Rácz Olivér: *Csillagsugárzás: Műfordítások a világ népeinek költészetéből*. *Irodalmi Szemle* (5): 458–461.
- Zalabai Zsigmond. 1979. *Csillagsugárzás: Rácz Olivér műfordításairól*. *Új Szó* (32): 6.

WORLD LITERATURE IN HUNGARIAN TRANSLATION ANTHOLOGIES IN SLOVAKIA

The study draws on minor literature theory and cultural theory of literary translation. As a case study, it analyses Olivér Rácz's *Csillagsugárzás* (1978), an anthology of translations from world literature into Hungarian in Slovakia, and also compares it with the volumes by László Cselényi (1986) and Árpád Tózsér (2002). In Hungarian literature, the anthologies compiled during the modernist period can be attributed mainly to the oeuvre of the poets who grouped around the literary journal *Nyugat*, and like the journal, these anthologies are linked to Western literature, complemented by the canon of classical antique literature. This initial tendency changed radically, especially after the Second World War, when the ruling ideology expected the literature of the socialist bloc to be represented. The collection of poems under analysis draws on this tradition but also seeks to incorporate Slovak and Czech

literature into the world literary canon, given its minority position, while also making use of ideological and manipulative gestures.

Keywords: world literature, minority literature, anthologies of translations, Hungarian literature in Slovakia

SVETSKA KNJIŽEVNOST U MAĐARSKIM ANTOLOGIJAMA PREVODA U SLOVAČKOJ

Studija se oslanja na teoriju manjinskih književnosti i na kulturnu teoriju prevoda beletristike. Studija o slučaju analizira jednu antologiju prevedenih dela svetske književnosti na mađarski jezik u Slovačkoj pod nazivom *Csillagsugárzás (Radijacija zvezda)* Olivera Raca (1978), ali zbog usporedbe bavi se i knjigama Lasla Čelenjija iz 1986. i Arpada Težera iz 2002. godine. Antologije nastale za vreme modernizma u mađarskoj književnosti mogu se svrstati u krug stvaralaštva pesnika grupisanih oko časopisa *Nyugat (Zapad)*, te na isti način kao i časopis, antologije su se takođe vezivale za zapadnu književnost, upotpunjene klasičnim antičkim kanonom. Ova početna tendencija posebno se radikalno promenila posle Drugog svetskog rata, jer je vladajuća ideologija zahtevala prisutnost književnosti istočnog bloka. Analizirana zbirka poezije oslanja se na ovu tradiciju, ali zbog manjinske pozicije, nastoji da uvrsti slovačku i češku književnost u kanon svetske književnosti, pri čemu se služi i ideološkim i manipulativnim potezima.

Cljučne reči: svetska književnost, manjinska književnost, antologija prevoda, slovačka mađarska književnost

A kézirat beérkezésének ideje: 2024. febr. 1.

Közlésre elfogadva: 2024. ápr. 2.

ETO: 821.163.42-31UGREŠIĆ, D.
616.8-009.7
DOI: 10.19090/hk.2024.2.82-91

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

RUDAŠ Jutka

Maribori Egyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék
Maribor, Szlovénia
jutka.rudas@um.si
ORCID 0009-0000-7443-669X

A FÁJDALOM POÉTIKÁJA

Dubravka Ugrešić prózájáról

The poethics of pain

About the prose of Dubravka Ugrešić

Poetika bola

O prozi Dubravke Ugrešić

Dubravka Ugrešić hazáját, Horvátországot elhagyva transznacionális írónak tartotta magát, ő ezt a státuszt választotta minden következményével együtt. Végig határozottan hangoztatta, hogy nem akar egy nemzethez és egy nemzeti irodalomhoz tartozni, mondván: „bárhon is legyek, ha valakihez tartoznom kell, azok az olvasóim”. Ebből kifolyólag szövegeiben erőteljesen foglalkozott az egyéni és a kollektív emlékezet, az identitás és a nemzetiség problémakörével, valamint a nők helyzetének kérdéseivel. Prózájának meghatározó eleme a magán- és a közélet, a Kelet és a Nyugat, a politika és a poétika, a „magasirodalom” és a lektűr összefonódása. Tanulmányom Dubravka Ugrešić művészetének eme különleges kombinációjával foglalkozik.

Kulcsszavak: transznacionális irodalom, Dubravka Ugrešić, egyéni és kollektív emlékezet, identitás

Dubravka Ugrešić hazáját, Horvátországot elhagyva transznacionális írónak vallotta magát, ő ezt a státuszt választotta minden következményével együtt. Végig határozottan hangoztatta, hogy nem akar egy nemzethez és egy nemzeti irodalomhoz tartozni, mondván: „bárhon is legyek, ha valakihez tartoznom kell,

azok az olvasóim”. Ebből kifolyólag szövegeiben erőteljesen foglalkozott az egyéni és a kollektív emlékezet, az identitás és a nemzetiség problémakörével, valamint a nők helyzetének kérdéseivel. Prózájának meghatározó eleme a magán- és a közélet, a Kelet és a Nyugat, a politika és a poétika, a „magasirodalom” és a lektúr összefonódása. Tanulmányomban a felsoroltak különleges kombinációját veszem szemügyre Dubravka Ugrešić művészetében, hangsúlyozottan az emigráció, az emlékezet, az identitás és a nemzetiség kérdéseit.

A hetvennégy éves korában, 2023 márciusában Amszterdamban elhunyt irodalomtörténész, próza- és esszéíró három évtizede hagyta el Horvátországot, majd „a köztes térben”, „egy senki zónájában” emigránsként élt, ahogyan ő maga nevezte meg életpozícióját.

Az emigráns úgy érzi, hogy az emigráció struktúrája olyan, mint az álomé. Egyszeriben, akár az álomban, olyan arcok tűnnek fel, melyeket elfelejtett, melyekkel talán soha nem is találkozott, olyan térségek, melyeket biztosan most lát először, mégis úgy érzi, hogy valahonnét ismerősek. Az álom mágneses mező, mely a múlt, a jelen és a jövő képeit egyaránt vonzza. Az emigránsnak egyszeriben a valóságban jelennek meg az álom mágneses mezejébe vonzott arcok, események és képek; egyszeriben úgy érzi, hogy élettrajza már jóval a megvalósulása előtt megíratott, hogy az emigráció eszerint nem külső körülmények eredője, nem is az ő választása, hanem olyan zavaros koordináták folyománya, melyeket már rég felrajzolt számára a sors. E szörnyű és édes gondolat csapdájában az emigráns megpróbálja megfejteni a zavaros jeleket, köröcskéket és csomócskákat, és egyszeriben úgy érzi, hogy mindenből titkos összhangot, a szimbólumok kerek logikáját olvassa ki (Ugrešić 2000, 16).¹

Ugrešić eme zavaros jeleket, köröcskéket és csomócskákat fejtegeti emigrációban írt esszéiben és regényeiben, ahol a száműzött emigránsléte nem a véletlenek következménye, hanem maga a sors.² Negyvenhárom éves fejjel

¹ Azért idéztem hosszabban, mert ugyanez a passzus, gondolatmenet megismétlődik a regény elején és a végén – azaz a 16. és a 284. oldalon –, s így összegző funkciója van.

² Az emigrációban, ahol legtöbb írása született, sokkal inkább az esszéírásnak szentelte figyelmét: 1993 és 2013 közt hat esszégyűjteménye jelent meg [*Američki fikcionar* (Amerikai fikcionáló, 1993), *Kultura laži* (A hazugság kultúrája, 1996), *Zabranjeno čitanje* (Betiltott olvasás, 2001), *Nikog nema doma* (Senki sincs itthon, 2005), *Napad na minibar* (Támadás a minibár ellen, 2010), *Europa u sepiji* (Európa szépiában, 2013)]. Prózakötetei közül magyarul *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* (1998), a *Štefica Cvek az élet sűrűjében* (2004), *A fájdalom minisztériuma* (2004) és a *Banyatanya* (2008) jelent meg, mindegyik Radics Viktória fordításában. A legutóbbi, a *Lisica* (2017) még nem.

találja magát a nagyvilágban egy útításkával, mintha a nagyvilág valamiféle óvóhely lenne. „Olyan életkorban voltam, amikor a hazugság mint törvényes stratégia csak az irodalomban meg a művészetben elviselhető, ám az életben többé nem” – mondja *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* című regényének elbeszélője, majd hozzáteszi, hogy hirtelen a *helyes* oldal lesz a *téves*, a téves meg a helyes (Ugrešić 2000, 174). Ezt akkor tapasztalja, amikor az egyik barát-nője (Doti) a titkos egyetemi lajstromon mínuszt ad neki az új horvát állam iránti lojalitását illetően, a másik barát-nője pedig névtelen üzeneteket talál a postaládájában: „szerb kurva”, „csetnik ribanc” tartalommal. 1991. szeptember 20-át írunk ekkor, s e könyv mondatait két légmentes sziréna közt veti papírra az elsötétített lakásában Zágrábban, majd berlini magányában folytatja és fejezi be 1996-ban, ahol egy ideiglenes emigránsszálláson él, egy megsárgult fényképpel az asztalán, amely előhívja az emlékezetet. „Az emlékezet kis négyzetekre redukálja a világot. A kis négyzetek albumba rendezése – önéletrajz. E két műfaj, a családi album és az önéletrajz között kétségtelen a kapcsolat: az albummateriaális önéletrajz, az önéletrajz – verbális album” (Ugrešić 2000, 38). És még valami: a kérdés, hogy önéletrajzi jellegű-e ez a regény, legfőképpen a rendőrségre tarthat, nem pedig az olvasóra – szögezi le. Mégis, a Viktor Szklóvszkij-idézetrel – „*Nem akarok szüzsét. Dolgokról és gondolatokról fogok írni. Mint egy idézetgyűjtemény*, jegyezte fel egyszer régen egy ideiglenes emigráns. Viktor Szklóvszkijnek hívták” (Ugrešić 2000, 15) – induló regény egy kordokumentum, emlék, melyet erősen befolyásol a közvetlen tényközlés.

A regényben az elbeszélő/az emigráns emlékezik, szemlélődik és ír. Szamba veszi a tárgyait, rendszerezi őket, akár képeket egy albumban. Ugrešić a múlt fragmentumait, az összesöpört limlomot illeszti be a szövegmezőbe, s mindvégig a „Wo bin ich...?”³ kérdésre keresi a választ. Az emigráció nem is más, mint nyomozás a hangok után – és emlékezés rájuk. Egyrészt olyan állapot, amely leírható, és tényekkel igazolható: „a pecsétekkel az útlevelemben, a földrajzi pontokkal, távolságokkal, az ideiglenes laccímekkel, a vízumfolyamodvány különféle bürokratikus procedúráival, a ki tudja, hányadik új útításkára kiadott pénzzel” (Ugrešić 2000, 139), de igazából, ahogy írja, az emigráció a „volt és a Hertz váltogatásának története, élet adapterrel, különben elégnénk” (Ugrešić 2000, 139). Azaz az ideiglenes címek, a bérelt lakások, a magányos reggelek, az egyedüllét sajátos paranoia, ahol ügyelni kell, hogy mindig legyen nálunk adapter, nehogy elégjünk. A lejtőn feltartóztathatatlanul lefelé sikló élet. A bőrönd az emigráció nemcsak szokványos metaforája, hanem maga a reali-

³ Ez egyben a regény ötödik fejezetének a címe is.

tás. „Igen, számomra a bőrönd az egyetlen biztos pont. Minden mást álmodok, vagy minden más álmodik engem, ami mindegy immár. Teljesen értelmetlen holmik vannak a bőröndömben. Köztük egy régi, megsárgult meg egy üres, selejt fénykép” (Ugrešić 2000, 236). Minden fénykép – éppen mert kihatja és megdermeszti a pillanatot – az idő mindent fölemésztő kérlelhetetlenségéről tanúskodik, mondja *A fényképezésről* című művében és a regényben is megidézett Susan Sontag. Majd úgy folytatja, hogy minden fényképen megelevenedik a mindennapi élet megíratlan története, tehát az élet nem más, csak egy fotóalbum, csak az létezik, ami benne van az albumban. „A fénykép kis négyzetre redukálja a végtelen és legyőzhetetlen világot. A fénykép a mi mértékünkre vett világ. A fénykép ezenkívül emlék” (Ugrešić 2000, 38). A fénykép által felidézett történeti tapasztalat, történelmi tudás vagy személyes, illetve kollektív emlékezetkonstrukció az alábbi sorokban ölt testet, s metaforaként a regény szüzességévé sűrűsödik: Ratko Mladić tábornokról, a jugoszláv háborús bűnösről, aki a környező hegyekből hónapokig bombázta Sarajevót, az a történet járja, hogy egy alkalommal megpillantotta a célkeresztben egy ismerősének a házát.

Azt mondják, hogy a tábornok felhívta telefonon az ismerősét, és értesítette, hogy öt percet ad neki, szedje össze az albumait, mert, mondja, épp a levegőbe akarja repíteni a házát. Az *album* szóval a gyilkos a családi fényképalbumra gondolt. A tábornok, aki hónapokig lőtte a várost, pontosan tudta, hogy az EMLÉKEZETET pusztítja. Úgyhogy az ismerősét „nagyilekűen” megajándékozta az életével meg az emlékezés jogával. A puszta élet meg néhány családi fotó (Ugrešić 2000, 10).

A regény erős utalásrendszert kiépítve olyan traumatizált, háborús eseménydarabkákat hoz a felszínre, amely elsajátíthatatlan idegenséggel, ugyanakkor megtapasztalt kemény valósággal szembesít bennünket, ezt teszi narratív alapjává, ezért az olvasói befogadás nem lehet egyéb, mint puszta megrázkódtatás. *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* tehát olyan archivált emlék, amely Paul Ricoeur szavaival élve, az emlék „mindenkor-enyémvalóságát”, analogikus átvitel révén, az emlék „mindenkor-miénkvalóságává” tágítja. A több nézőpontú valóság számbavétele a múltat a jelenrel köti össze, s eme textuális forrás korpusza a kollektív emlékezetre támaszt nagy igényt. „A nézőpontok ezen pluralitása olyan kettősségnek is megfeleltethető, melyben adva van a múltból tekintett múlt mint egyik lehetséges perspektíva, és egyúttal adva van a jelen távlati (utólagos) nézőpontjából értelmezett múltnak a fogalma” (Gyáni 2016, 55). Ez a könyv az emlékként továbbadott közelmúlt emlékezetének artikulációja. Olyan narratíva, mely egy valós történelmi képben kódolt, s mely a felis-

merést úgy teszi érthetővé, ha olvasatunkban kialakítjuk az események között kimutatható lehetséges kapcsolatrendszerét. Azaz, a történeti matéria nagyszámú *jelenléte* a szövegben egyszerre rejtőzködő és feltárulkozó *jellegű*. A dél-európai történelem szakaszába helyezett fragmentált történetiszálak a hangsúlyt arra helyezik, amikor e térség az emberi természet alakíthatóságával, a társadalmi alakulatok szétesésével kapcsolatos félelmekkel küszködött. Tehát Ugrešić a történelem általános fogalmainak igazságigény-elképzelését felforgatva olyan narratív epizódoknak a dramaturgiáját nyújtja, melyek emlékezetként funkcionálnak, s amelyek a délszláv térség történeteinek/történelmének eseményei. A szöveg az egyén és a kollektív emlékezet révén, erős utalásrendszerrel kiépítve próbálja rekonstruálni a közelmúlt történelmét. Ugrešić a múlt és a közelmúlt eseményeinek komplexitását, a térség történelmi és politikai alakulatainak interpretációját úgy próbálja elénk tárni, hogy „a nemzeti kultúra jelenbeli jegyei ne kényszerüljenek megismételni a tradicionális historizmus által létrehozott kizáró eljárásokat”, hiszen a „modernitás peremeiről indulva a történetmondás leküzdhetetlen végleteinél találkozunk a kulturális különbségek kérdésével, mint a nemzet megélésének és megírásának zavarosságával” (Currie 1999, 37).

A könyv nagy része sajátosan a délszláv háború megtapasztalására vonatkozik, hiszen „úgy szervezi meg a történeti tapasztalás értelmezését, hogy az érintettek az értelmezett tapasztalással saját életgyakorlatukat orientálják az időben, s közben életgyakorlatuk idővonatkozásában kifejezésre és érvényre juttathatják önmagukat, identitásukat” (Rüsen 1999, 42).

A feltétel nélküli kapituláció múzeuma főszereplőjének identitása a menekült lesz. Ugrešić szerint kétfajta menekült létezik: az egyiknek vannak fényképei, azaz van emlékezete, a másíknak nincsenek. *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*⁴ című regény hideg, objektív, de nem melankolikus képekből „összerakott verbális album”, s Ugrešić emigrációban írt regényeinek egyik legjobbja. Az elbeszélő identitása által világosan megmutatkozik, hogy egy multikulturális térségben miként fonódik bele önazonosságunkba a másság, s ennek elfogadása vagy elutasítása. Avagy a sorseseemény – Tengelyi László szavaival élve – olyan történéseket jelöl, „amelyek hatására az önazonosság mint az élettörténet foglalatja meghasad és felnyílik” (Tengelyi 1998, 43). A mű emlékezet és

⁴ A Feltétel Nélküli Kapituláció Múzeumát (Muzej isztorij bezogovorocnoj kapitulacii fasisztičkoj Germanii v vojny 1941–1945) 1994 nyarán zárták be, amikor a maradék tízezer szovjet katonája is elhagyta Berlint. A világ e minden bizonnyal leghosszabb nevű múzeuma abban a (kelet-)berlini épületben kapott helyet, ahol 1945-ben (május 8-áról 9-ére virradó éjjel) aláírták a német kapitulációt. A címbeli múzeum a metaforává lett ex-Jugoszlávia, tehát szinte egy időben az egyik fal összeomlásával másik fal épült, amely ezúttal a horvátokat és a szerbeket választja el.

képek sorozata egy volt országról, egy megrendült élet történeteiről, amelyet csupán töredékekben lehet elmesélni, amely csupán fényképek által áll össze, mindemellett az emlékezés mint folyamat sohasem lineáris. Azaz, az olvasónak türelmet gyakorolva kellene olvasnia ezt a regényt – hangzik el már a könyv első oldalán –, ha úgy érzi, hogy a fejezetek között nincsenek szorosabb értelemhordozó kapcsolatok, mert a kapcsolatok idővel maguktól kialakulnak.

E könyv a mélységes fájdalmat hívja elő, egy letűnt korszak fájdalmas lármáját, egy kelet-európai trauma szárait rántja elénk. Felfedi a politika, az ideológia, a kultúra, a mindennapok és a személyes élet bonyolult összeszövődéseit, s radikálisan vitatja a hivatalos kultúrát. Mintegy kelet-közép-európai karcolatok ezek a töredékek, (fiktív) életrajzok: az anyáé, a barátnőé, a szerelmeké.

A történelmi vagy a valóságtapasztalat időszerkezete azt mutatja, hogy „minden sorsesemény keresztülhúzza előzetes várakozásainkat, s ezért – Husserl egyik jellegzetes szavával szólva – »csalódásélményként« jellemezhető, avagy – Lévinas megfogalmazásával élve – olyan valósággal szembesít bennünket, amely »megelőzi és meglepi a lehetségest«” (Tengelyi 1998, 201).

E regényben, de más Ugrešić-szövegben is hangsúlyosak az egyéni és a kollektív emlékezet, az identitás és a nemzeti hovatartozás problémakörei, melyek a berlini fal leomlása és Jugoszlávia felbomlása idején váltak társadalmi, történelmi, kulturális értelemben egyaránt fontossá. „De ha eltűnt az ország, akkor a kollektív emlékezet is el fog tűnni. Ha eltűnnek a minket körülvevő tárgyak, eltűnik a hétköznapijaink emlékezete is. Tilos emlékezni a volt országokra. S mire egy nap vége lesz a tilalomnak, addigra mindenki elfelejti... Többé nem lesz mire emlékezni” (Ugrešić 2000, 281). A valóságnak és az igazságnak millió rétege van, s mindezeket nem lehet átlátni és megérteni a maga teljességében. A 20. század kilencvenes éveiben Jugoszláviában épp a valóságokban és az igazságokban való hit hullott darabjaira, felszínre engedve az erőszak szószólóit. A létrejött független Horvátország politikájával egyet nem értő író legélesebben *A hazugság kultúrája* című könyvében fejt ki az értelmiség erkölcsi felelősségének kérdését a jugoszláviai háború bekövetkezésében. Szerinte éppen az értelmiség nagy része volt támogatója a nacionalista projektek nyomán kialakult nyomorúságának. Fanyar, keserű hangulatú esszékötete először Hollandiában látott napvilágot, és csak egy évre rá, 1996-ban, szülőföldjén. Ebben, de később a többi esszékötetben is megmutatkozik poétikájának posztulátuma, mely szerint az, aki a szörnyű háborús időkben – a mostani kollektív tapasztalat idején – elmondja az igazat, kirekesztetté válik. *A Betiltott olvasás* című esszékötetben is arról olvasunk, hogyan válik a hazugság legfőbb igazsággá. Ugrešić szinte mindegyik könyve az emberi lélek belső harcának

eredménye, mindegyikben a szerző belső vívódása ölt testet. Újra és újra az az ugrešići gondolatmenet fogalmazódik meg, mely szerint egyrészt a szerzők ne engedjék meg maguknak, hogy mesterségük „piszkos szennyesével” foglalkozzanak, másrészt ne hunyjanak szemet mesterségük „piszkos szennyesi” fölött. Esszékötetei kérdéseket tesznek fel és válaszokat követelnek saját egyéni felelősségükről, a jugoszláv háborúról és mindarról, amit magával hozott: például az új identitásról, ami a nacionalista propaganda mérgező következményeként jött létre. Arról, mi mindent lehet az emberben megölni, elpusztítani és a világ arcáról letörölni. E reáliák ugyanis olyan mentális, érzelmi, társadalmi stb. sémák, amelyek az adott kulturális kontextusban speciális jelentéssel bírnak. A szimbólumok által közvetített társadalmi, politikai, kulturális reáliák vagy vonások pedig nemegyszer képesek megingatni a személyes identitást is.

Az esszéikben harcra szólít fel a kulturális és az általában vett ízlés standardizálása, a lebutítás, a viselkedési és gondolkodási minták vak és kritikátlan elfogadása és a manipuláció ellen...

Az Európa szépiában napló: reflexiók, anekdoták és töredékes elmélkedések gyűjteménye. Intim, intellektuális és olykor szellemes impulzusok sokaságával gazdagított szövegtér, és egy kifinomult nyelvezetű személyes elmélkedés. A huszonhárom fragmentumból álló mű tulajdonképpen kommentár önmagunkhoz és a világhoz, amelyben élünk.

Ugrešić politikai háttérű esszéköteteinek és regényeinek belső rezdülései kínos, groteszkül reménytelen képet festenek. Azonban szövegei néhol lucidusak, derűsek, miközben mindvégig érződnek bennük az elbeszélő lappangó, feldolgozhatatlan sérelmei. Szövegei olyan kultúrába ágyazottan léteznek, amely által működésbe hozzák az implicit exjugoszláv kulturális jelentéseket. Így a szövegein keresztül mind jobban érzékel(het)jük a régió sokszínűségét és összetettségét, a kultúrák sokféleségét, és ennek részeként a mentalitások ezerféleségét. Ez a térség történelmi helyzetéből fakadó (multi)kulturális bázisa a maga burjánzó szövevényességével a nyitottságot jelenti/jelentette. Ugrešić poétikája erre mutat rá erőteljesen, hogy tudniillik megértsük a konkrét világra való utalásait, ezzel mintegy megragadjuk a – szövege révén megnyíló – világ (többlet)jelentéseit. E kultúra „konnektív struktúrájának” összefűző hatását a társadalomtörténelmi síkon és az idődimenzióban fejti ki, ahol a cselekedetek láncolatai felismerhető mintákba rendeződnek, egy közös térség kultúrájának azonosítható mozzanataként. Azaz tapasztalattal egy kultúra múltján és élő jelenén megy végbe, melyre az 1990-es években a dél-európai régió egészét érintő politikai fordulat nagymértékben hatott. Ugrešić esszéi olyan narratív identitást hoznak létre, mely

elválaszthatatlan a személyes és a közösségi narratív identitás átalakulásaitól, melynek következtében nemcsak a szövegekről, elbeszélések sorozatáról alkotunk magunknak hosszabb vagy rövidebb időre érvényes képet, hanem magunkat és egy kulturális közösséget is felismerünk bennük és általuk (Thomka 1998).

Ebben a kontextusban fontosnak tartom a kultúraelméleti összefüggések többszempontúságát, Thomka Beáta gondolatmenetét követve – hogy némiképp áttekinthetővé váljék az a szellemi horizont, amelyben az elbeszélésszövegek akár mint világmetszetek, vagy mikrovilágok létrejönnek. „Az irodalom ugyanakkor természetes összefüggésébe, a kultúra kontextusába kívánczik, ami a hagyományos közelítésekhez viszonyítva jóval tágabb keret” (Thomka 1996). Az ilyen szövegek befogadásának pedig fontos tényezője az olvasó saját elvárásai horizontja, a közönségreakciók és a kritikai ítélet (siker, elutasítás, megértés).

Mint már említettem, Ugrešić politikai okok miatt negyvenhárom éves korában kénytelen volt elhagyni Horvátországot, és az orosz irodalmi avantgárd professzoraként több európai és amerikai egyetemen tanított, köztük a Harvardon is. Az emigrációban azonban folytatni tudta kiemelkedő írói karrierjét is: a legkiválóbb európai széppróza- és esszéírók között tartják számon. Könyveit számos nyelvre lefordították, rangos díjak kitüntették. Első és utolsó díját mégis a (volt) jugoszláv térségben kapta. 1988-ban ő volt az első nő, aki elnyerte az év legjobb regényének járó szerb NIN-díjat *A regény-folyam erőltetése (Forsiranje romana-reke)* című kötetével, melyben minden fejezet más-más műfajban – pornográf regény, romantikus regény, horrorregény és napló – íródott. 2016-ban pedig ő lett a Nemzetközi Vilenica-díj laureátusa, amelyet a Szlovén Írószövetség ad a legkiemelkedőbb írói alkotásért Közép-Kelet-Európában. A *Štefica Cvek az élet sűrűjében* című regénye alapján nagyszabású film készült Rajko Grlić rendezésében, és még sorolhatnánk...

Művészetét a polémia, az irónia és az együttérzés ritka kombinációja jellemzi. Prózájának meghatározó eleme a műfaji szinkretizmus, az önreferencia, a szövegköziség, az autopoétika, az interdiszkurzivitás. Jártassága a kontextuális-kulturális narratológia terepén nyomot hagyott prózaírói beállítottságán is.

Ugrešić regényei olyan mikro- és makrotörténeteknek, egyediségeknek a dramaturgiáját nyújtják, melyek így együtt emlékezetként funkcionálnak, s melyek egyben a volt jugoszláv térség kultúrájának, ideológiájának történetei. Regényei olyan fluktuáló időben jelenítik meg a térséget, melyben világosan rámutatnak a polarizáltságból adódó történelmi érzékenységre, érzékeltetik a különböző kulturális entitások és az eltérő történelmi végcélok érdekeinek eltérését és szerteágazó mivoltát.

A szerző olykor játszi, ironikus – önreflexív – módon helyezi előtérbe a saját fejtegetéseinek elbeszélő jellegét, melyet történeti tapasztalat, történelmi tudás vagy személyes, illetve kollektív emlékezet konstruál.

Irodalom

- Assmann, Jan. 1999. *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó.
- Currie, Mark. 1999. Elbeszélés, politika, történelem. In Thomka Beáta szerk., *A kultúra narratívái: Narratívák 3*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Gyáni Gábor. 2016. *A történelem mint emlék(mű)*. Budapest: Kalligram.
- Rüsen, Jörg. 1999. A történelem retorikája. In Thomka Beáta szerk., *A kultúra narratívái: Narratívák 3*. Budapest: Kijárat Kiadó.
- Tengelyi László. 1998. *Élettörténet és sorsesemény*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó.
- Thomka Beáta. 2016. „Mindenki hős akart lenni”. *Élet és Irodalom* 60 (21): május 27. http://www.es.hu/thomka_beata;8222;mindenki_hos_akart_lenni8221;;2016-05-25.html (2024. márc. 22.)
- Thomka Beáta. 1996. *Irodalom, kritika, kultúra. Alföld* 47 (2) <http://gizi.dote.hu/~hajnal/alf9602/thomka.html> (2024. márc. 22.)
- Thomka Beáta. 1998. *Világmetsetek, mikrovilágok, szemcsék. Alföld* 49 (2) <http://gizi.dote.hu/~hajnal/alf9602/thomka.html> (2024. márc. 22.)
- Ugrešić, Dubravka. 2000. *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Ford. Radics Viktória. Budapest: Európa Könyvkiadó.

THE POETICS OF PAIN

About the prose of Dubravka Ugrešić

Dubravka Ugrešić after leaving her homeland Croatia, considered herself a transnational writer, and she picked this status with all its consequences. She was very determined not to belong to any nation or national literature, saying, “Wherever she was, if she had to belong to someone, she belonged to her readers”. Consequently, in her texts, she has dealt with individual and collective memory, identity and nationality, as well as the status of women. The characteristic elements of her prose are the private and public life, East and the West, politics, media and poetics, and the melting of „high literature” and pulp fiction. The Study focuses on this unique combination of artwork by Dubravka Ugrešić.

Keywords: transnational literature, Dubravka Ugrešić, individual and collective memory, identity

POETIKA BOLA
O prozi Dubravke Ugrešić

Dubravka Ugrešić je napustivši domovinu, Hrvatsku, sebe smatrala transnacionalnom spisateljicom, a ovaj je status odabrala sa svim njegovim posledicama. Do kraja je naglašavala da ne želi da pripada samo jednom narodu i jednoj nacionalnoj književnosti, govoreći: „gde god da budem, ako treba nekome da pripadam, to su moji čitaoci”. Iz toga proističe da se u svojim tekstovima naglašeno bavi ličnim i kolektivnim sećanjem, problematikom identiteta i narodnosti, kao i pitanjima položaja žena. Određujući element njene proze čini preplitanje privatnog i javnog života, Istoka i Zapada, politike i poetike, „visoke književnosti” i šunda. Studija se bavi ovom neobičnom kombinacijom umetnosti Dubravke Ugrešić.

Ključne reči: transnacionalna književnost, Dubravka Ugrešić, lično i kolektivno sećanje, identitet

A kézirat beérkezésének ideje: 2024. márc. 5.

Közlésre elfogadva: 2024. máj. 30.

ETO: 821.163.42ŠOLJAN, A.
82-92(497.113)=511.141
82.0
DOI: 10.19090/hk.2024.2.92-108

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

VIRÁG Zoltán

Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Magyar Irodalmi Tanszék
Szeged, Magyarország
viragz@hung.u-szeged.hu
ORCID 0000-0002-9708-6538

ÖSSZETALÁLKOZNI ÉS TOVÁBBHALADNI EGYAZON VONALON

Antun Šoljan irodalomfelfogásának symposionista megítéléséről

To meet and continue on the same line

The Új Symposion writer's attitude to Antun Šoljan's literary concept

Sresti se i nastaviti dalje istom linijom

Simpozionistička procena stava Antuna Šoljana o književnosti

Antun Šoljan (1932–1993) horvát szerző az 1950-es évek első felében került a feltörekvő vajdasági író- és művésznemzedékek látókörébe. Költői, elbeszélői, műfordítói érzékenysége, illetve lapszerkesztői tevékenysége és kritikusai elkötelezettsége nagyrészt követésre sarkallóan, némelykor viszont vitára ingerlően hatott a sympósokra. Írásom ennek, a magas minőségű esztétikai teljesítményt és a kötelezettségvállalást nem a társadalmi státus, hanem a szabad művészi alkotás függvényének tekintő hozzáállásnak a többirányú fogadtatását tárgyalja. Részletezendő azokat a közös eszmei támpontokat, kapcsolódási vagy ütközési felületeket, amelyeket a nemzeti mítoszok hamis hősiességét kerülő értelmiségi önképvi-
selet meg a friss világirodalmi tendenciák mániákus importjától és/vagy epigonizmusától mentesített hagyományfolytonosság jellemez.

Kulcsszavak: Jugoszlávia, nemzeti kisebbségek, anyanyelvi kultúra, identitás, Új Symposion

Az újvidéki *Híd* 1953. szeptember–októberi számának szerb és horvát irodalmi-művészeti sajtótermékekre összpontosító *Lapszemléjében* az 1945-ös indulásakor Miroslav Krleža főszerkesztette *Republika (Köztársaság)* aktuális

darabja mellett a fiatalabb zágrábi orgánumok, a *Krugovi (Körök)* és a rövid fennmaradású *Međutim (Időközben)* kaptak fokozott figyelmet. Az 1920-as és az 1930-as évtizedben születettek a második világháború utáni első, a hidegháborús paranoiával elkerülhetetlenül szembesülő, az új elitek ideológiai ostromcsapásait jócskán megszenvedő nemzedék tagjaiként mutathatták meg bennük az oroszláncörmeiket.

A rövid szignóval jegyzett méltatás a sorra vett periodikákban publikáló, az 1952-től 1958-ig létező *Krugovi* alapítóinak körébe tartozó Ivan Slamnig és Antun Šoljan baráti párosáról ekképp fogalmazott: „Kiegészítik egymást. Ma még nem tudjuk: ki kettőjük közül tartalmilag termékenyebb és kié a formai tökély (!?), de mindenik írásuk – így a Republikában megjelent tanulmány is – föltétlenül érdeklődésre tarthat számot” ([L.] 1953, 670). E napjainkban már a „horvát klasszikusok” (Flaker 2003, 15) táborát gyarapítók költészeti, elbeszélői, színpadi szerzői és esszéista tevékenysége, illetve műfordítói, irodalomkritikusi elhivatottsága, melyek a fajsúlyos esztétikai teljesítményt és a kötelezettségvállalást nem a társadalmi státus, hanem a gátolatlan művészi alkotás függvényének tekintő attitűdben gyökereztek, számottevően befolyásolták a vajdasági magyar irodalom szoros kapcsolódásait a jugoszláviai kánonhoz (Ladányi 2019, 139).

Az *Iffúság* hetilap *Symposion* mellékletének *Ex Libris* rovatában Tolnai Ottó 1962 februárjában véleményezte Antun Šoljan *Árulók (Izdajice)* című regényét, elismerően adózva a déli szláv költészetet „szinte tökéletes hallással” nyomon követő elmélyültségének, miközben arra jutott: „a könyvet olvasva sokszor úgy éreztük, hogy rólunk is mintázhatta volna hőseit az író” (Tolnai 1962, 9). Tizennégy nap múlva, az 1959-ben felélesztett-vérátömlesztett, majd 1961-ben ismét megszűnt zágrábi *Književnik (Irodalmár/Írástudó)* gárdájának (Duško Car, Vlado Gotovac, Stanko Juriša, Vesna Krmpotić, Ivan Kušan, Tomislav Ladan, Slobodan Novak, Ivan Slamnig, Antun Šoljan) megszívlelendő nyilatkozata bocsáttatott közre:

Szorgalmazzuk az azonos irodalmi nézeteket valló emberek csoportosulását, társulását, együttműködését és barátságát, de ellenezzük a klikkszerűséget, a céhbeli kooperációt és a társulás mindennemű bürokratikus mércéjét. Csak azok az írók csoportosuljanak, akik kölcsönösen megbecsülik egymás irodalmi munkásságát, és nem pedig azok, akik holmi karrierista, könyöklő, haszonleső okokból dicsérik saját klikkjük irodalmi dadogását.¹

¹ Ismertetjük csoportunk kiáltványát, *Iffúság*, 1962. február 15., 15 (8): 9.

Az Újvidéki Rádióban Saffer Pál arra hívta fel a figyelmet február 19-én, hogy a Vajdasági Írószekció meghívásának köszönhetően a város Népegyetemének központi tribünjén irodalmi esttel egybekötött beszélgetést szerveznek Antun Šoljan, Ivan Slamnig, Slobodan Novak és Tomislav Ladan részvételével, amit a szabadkai Népegyetemen és a zombori tribünön egyaránt megrendeznek; viszonyosképpen a vajdaságiak küldöttsége utazhat Zágrábba a tavasz folyamán (erről Vékás 2013, 163). Március 1-jén kerültek terítékre Antun Šoljan töprengései, melyekben az értelmiségi alapállást differenciáltnak, megalkuvásmentesnek és függetlennek nevezte. Az anonimizáltan, forrásmegjelölés nélkül, angol eredetiben idézett Thomas Stearns Eliot-i (*The Cocktail Party/Koktél hatkor*, 1950), valamint a franciául citált Jean-Jacques Rousseau-i (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes/Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól*, 1754) beékelésekkel az „identitáshitelesítés nyilvános folyamatai” (Brešić 2003, 44) meg a társadalmi elköteleződés és a szociabilitás felé kanyarodóan zárta érvelését:

Ilyen körülmények között entellektüelnek lenni, azt jelenti, hogy nemcsak aktívan és tudatosan, hanem szükségszerűen angazsálódni kell a látszatra reménytelen harcban, azokért az érdekekért, amelyek nevében az emberiség él, és amelyeket ebben a mi viharos korunkban mind jobban elhanyagolnak közelebb álló és felületesebb ideálok kedvéért (Šoljan 1962a, 8).

A jugoszlávizmus felhorgasztotta nemzetkovácsolási vágy és készenlét a partikuláris hovatartozások elhalványodását előfeltételezte. A származási elfogultságok és a rivalizálások kordában tartásáról, a partizán hőskultusz konzerválásáról, az egyenlőségért vívott egyetemes harc nemzetek feletti ideológiai primátusáról viszont eltértek az álláspontok. A hat egyenrangúnak kikiáltott köztársaság populációja (a szerbeké, a horvátoké, a bosznia-hercegovinaiaké, a macedónoké, a montenegróiaké, a szlovénoké), továbbá a Vajdaság autonóm tartományának vegyes származású lakossága meg a Koszovó és Metóhia autonóm körzetének etnikai mozaikja nem feltétlenül az egalitárius elbírálás magától értetődését vette készpénznek.

E déli szlávokat tömörítő, eredetinek szánt és érzett koncepciójával „mindenki modelljét és sablonját elutasító” (Bilandžić 1985, 269) országalakulat a tudományos, a művészeti és az irodalmi életet elővigyázatosan csordogáltató látszatliberális engedmények államszocialista diktatúrája volt. Egy aprócska ellenkezés, mérsékeltebb felszólamlás, szolidabb homlokráncolás könnyedén kiérdemelhette a szeparatizmus, a nacionalista gáncsoskodás vádját. A mikro- és

makroökonómiai vagy a demográfiai jövőjüket borúsán látó horvátok demokratikus kísérletét szélsőséges elhajlásnak kiáltották ki, s kíméletlenül megtorolták. Az 1971-es Horvát Tavasz Josip Broz Titó-i válságmenedzselése több ezer ember meghurcoltatását, az elnyúló börtönbüntetéseket, a prominens értelmiségiek és a diákság vezéralakjainak üldözését jelentette, beleértve a szimpatizáns bosznia-hercegovinai meg a vajdasági horvátok elhúzódo végzálását (erről Sokcsevits 2011, 652).

Az idáig vezető út állomásain, az 1950-es és az 1960-as évek közepette a nyelvi, a művelődési, a szépírói s az alkotóművészi elbizonytalanodások egyre sűrűsödtek. A *Krugovi* a „hagyományt”, árnyaltabban fogalmazva: a friss világirodalmi trendek mániákus importjától és/vagy az epigonizmustól mentesített hagyományfolytonosságot választotta kulcskifejezésül. Az univerzalizmusra és az esztéticizmusra támaszkodva oltalmazta szimbolikus tőkéjét. Elsősorban a tágabb kulturális mező érdekelte a szerkesztőségi kollektívát, a tagok szerefelett kultiválták a közvetlen és naprakész reflektálást a politikai kontextusra.

A kezdeményezéseik semlegesítéseivel, a szuverenitási törekvéseik bénításaival ki nem békülésük, ki nem békülésük, a szocialista realizmus stiláris kritériumainak vakbuzgó követésétől viszolygásuk, a szabadabb, némelykor szabadosabb hangkeresésük és hanghasználatuk egy merőben új poétika irányában tájékozódásaikból (vö. Detoni Dujmić 1985, 89) fakadt. Az azonos célok felé tett lépéseik, a felülről oktrojálásokból, a basáskodásokból nem kéréseik, s külön kiemelten a korosztályi közös platform Antun Šoljan-i szorgalmazásai, heves indulatokat szítottak. Szándékaikat nagy dérrrel-dúrral ócsárolták, az általuk vallottakat „dekadens eszméknek bélyegezték, amelyek a vizsály veszélyes magvait hintik szét” (Biti 2005, 176).

A horvát értelmiségiek tollforgatói felelősségtudata inspirálóan hatott a vajdasági miliőben. A krugovások az írástevékenység mindennel és mindenkivel összefüggését nyomatékosították; a sok, mérhetetlen hiúsággal eltöltött félművelt és írástudatlan szerzővel meg a kevés nyertes résztvevővel bonyolódó irodalmi játék szabálytalanságát (vö. Ladan 1962, 62) maximálisan pártolva. Antun Šoljan korszakfelméréseiben egy napvilágot látott irodalmi műalkotás „létezésének alapján, teljességében új tényező” (Šoljan 1962b, 534), amely nem a specializált literátusok zárt klubjában zajló szakmai szórakozások szárba szökkenése, hanem minden ízében „a környező világ új totalitása és az iránta való személyes viszony” (Šoljan 1962b, 534) artikulációja.

Az efféle szemléletmód többleteire való fogékonyság hamarosan túlnőtt a tartományi zónákon, miként erről Sinkó Ervin levelezése tanúskodik:

Vele kapcsolatban lenne egy kérésem Sinkó elvtárshoz: Gömöri [György] ugyanis írta nekem, hogy tetszett néki a júniusi számunkban közölt Šoljan esszé, s kérte tőlem Šoljan címét – azonban már késő megküldenem néki. Kérném, juttassa ezt eszébe és legyen segítségére a cím megadásában.²

Az *Új Symposion* első periódusának jelesei csápjaikat kíváncsian kieresztették, a távlatosan fenntartandó dialogizálást elengedhetetlen igényként affirmálták:

Ez alkalommal mindjárt még valamit: kívánatos volna, hogy a zagrebi „Forum” számára majd egy komolyan beszámolót kapjunk úgy az előadás-sorozatról, mint a korszerű kérdésekről és ezzel kapcsolatban az egész Novi Sadon kibontakozó szellemi életről. Itt jegyzem meg: beszéltem Šoljannal, ő is hajlandó volna Novi Sadon az Ifjúsági tribünön előadást tartani. A téma, amit indítványozott: „Književna situacija danas”. Ha gondolják, a továbbiakra nézve lépjenek vele közvetlen érintkezésbe, a címe: Zagreb, Čakovačka 3a.³

Tomán László még a műfaji fenntartásait hangoztatva latolgatta az *Árulók* experimentális jellegét (vö. Tomán 1962, 180–182), Végel László ugyanakkor a meglepődését fejezte ki amiatt, hogy e prózai csemege fordításával miért maradt adós a könyvkiadás:

Mi csak csodálkozhatunk azon, hogy ezt az első korszerű jugoszláv regényt nem kaptuk kézhez magyar nyelven is, annál is inkább, mert a šoljani korszerűségnek megvannak a maga világirodalmi példái és párhuzamai is, és sűrű prózánkknak egy ilyen vérátömlesztés és tapasztalat, a meghatározott kereteken belül, nagyon jót tenne (Végel 1965, 12).

Együttal üdvözölte a belgrádi születésű alkotó következő regényének, a *Kratki izletmek (Rövid kirándulás)* a zágrábi *Forum* hasábjain feltűnő részleteit:

A mai ember fondorlatosan egyszerű, könnyű mondatainak a mestere. Šoljan a próza olyan tisztaságát ápolja, amelyet már a modern amerikai és angol regényekből ismerünk. (Hemingway, Updike, Salinger). Mondataiban nélkülöz minden irodalmi manírt, inkább visszatér a próza *természetes* és tiszta állapotához (Végel 1965, 12).

Egy év röptével, a már köteté terebélyesített művet „kétségtelenül a legjelentősebb modern jugoszláv regények közé” (Tomán 1966a, 378) tagozhatónak

² Major Nándor – Sinkó Ervinnek (N. Sad, 1962. VII. 20-án) (Kovács 2006, 209).

³ Sinkó Ervin – Bosnyák Istvánnak (Zagreb, 1964. febr. 15.) (Kovács 2006, 313).

taksálta Tomán László, a szereplőkről pedig Végel László megjegyezte: „Ezek az emberek kishitűek az idővel szemben, leginkább ezzel konfrontálnak, de az idő túl absztrakt és éterikus, és ezért nem tudják megtalálni annak lényegét. Innen van az is, hogy Šoljan hősei nem az idő kritikáját adják, hanem saját kritikájukat” (Végel 1966, 12).

A főként a *Krugoviban*, illetve részint a *Međutimban* vagy a *Književnikben* publikálók (eme orgánumok irányítói s szövegközlői körei nagyjából egybeestek) berobbanása az irodalmi és művészeti térbe, a produktumaik lehengerlő értékdimenziói komoly változásokat előlegezve bolygatták meg az olvasási szokásokat és az ítézési viszonyulásokat. A horvát második modernség (1952–1970) e felforgató hullámához csatlakozók a dogmatizmus és a sematizmus áporodott levegőjétől elszakadva, a hiteltelenség kelepéceibe nem botolva mérlegelték a világ lényegi dolgairól szóló beszéd eltüntetésében élenjárók felelősségét. Művészi hitvallásukkal az alkotás autonómiájáért szálltak síkra, a formatudati sokszínűségen nyugvó kompozíciós eljárásaik gazdagságát óhajtották megosztani közönségükkel.

Feltérképezéseikben a lekezelő modortól őrizkedő érzékenységgel, a túlzások és a trivialisások kiküszöbölésével reagáltak a kitaszítottak, a társadalom peremén tengődők sorseseményeire. A nyitottság, a tolerancia iránti affinitásuk döntő hatást gyakorolt Jugoszlávia-szerte a csikómuveiket taposó generációkra, a feltörekvő költő- és írótehetségekre, hiszen nem fagyasztották bele magukat saját örökségükbe. A közéleti atmoszférát, a nemzetközi vonulatokat árgus szemmel figyelték, lankadatlanul kutattak az érdemleges minták után. A műfordítást a lehető legmagasabb fokozatokig juttatták, sőt a friss tudományos munkák részleteinek vagy teljes egészének átültetését ugyancsak kiapadhatatlan szorgalommal és munkabírással végezték.

A propagandisztikus célzatú szekértolást, az uniformizált szövegtermelést az iparkodóbbakra hagyták. Utánpótlás bőven akadt belőlük. A színvonalassághoz nem a funkcionáriusi nógátások nyomán, hanem a funkcionalitás aspektusai révén közelítettek. A csiszoltság, a minél cizelláltabb szerkezetkialakítás vonzotta őket. Az eltántoríthatatlan ragaszkodás ahhoz, hogy a szemantikai relációkat a textuális építmények teremtik, az olvasás aktusa során pedig az adott kontextust illetően feltáruló utalásmódozatok, felfedezett idézőmódozatok ontológiai elsőbbséget kell élvezzenek magával a kontextussal összevetve (vö. Brlek 2007, 85).

Az Antun Šoljan, Ivan Slamnig és Tomislav Ladan kivirágoztatta lírikusi, epikus, kritikusi, esszéista és műfordítói serénykedések tiszteletet parancsoltak. Fejlődésre sarkallták a *Symposionban* és az *Új Symposionban* huzamosabb vagy kurtább ideig otthonra lelőket. „Ugyanebben az időszakban Tolnai Ottó

folytatásos regénye, az *Érzelmes tolvajok* vagy Domonkos István *Kitömött madara* a regénypoétikai sajátosságokat tekintve leginkább az új horvát regénykísérletekhez kapcsolható, különösen Antun Šoljan regényeihez” (Ladányi 2022, 109). Kazalnyi ellesnivalójuk támadt, bőséges intellektuális munícióval gazdálkodhattak. A zágrábiak fogadókészsége, európeársága, szellemi holdudvaruk kiterjedtsége, s persze a mediterrán vonzalmaik (a Danilo Kištől nyert ihletésekhez felzárkóztatva) legtöbbjüket lenyűgözték:

Ahogy Kiš a francia szellemi életet, modern irodalmat hozta és részben az orosz, úgy Šoljan az angolszász irodalmat. Ladannal Eliotot fordították, Eliot-kötetet adtak ki Slamniggal. Ladan aztán Ezra Pound-kötetet adott ki. És egyáltalán a modern angol irodalom hatása, a költészet- és esszé-felfogás, kristálytisztá, nem a szürreális, hanem az Eliot-féle esszé hatása. Másrészt az amerikai irodalom hatásáról már azt hiszem beszéltem: a beatirodalom, Kerouac hatása előrevetítette már az árnyékát, de mint mondtam, nála ezt autentikussá tette az Adriai-tenger terepe, térénuma, annak a fénye, szaga, sós lehelete erősebb volt számunkra, mint az amerikai hatás, ami rajta keresztül ért bennünket. Šoljan fordította le különben Kerouac *Úton* című regényét nagyon-nagyon korán, sokkal a magyar jelentkezések előtt (Vékás 2017, 504).

A nyilvánosságnak nyújtott tanúságtételeikből, a divathajszolás koréرزő létdinamikájából kiforró viselkedésmintáikból rengetegszer táplálkoztak: „Šoljan, amerikai–angol playboyszerűen mozgott, fantasztikusan táncolta a modern táncokat, és Miljković mondta, ha ő így tudna táncolni, akkor nem írna több verset” (Vékás 2017, 504).

Az élharcos symposionisták különböző nyelvi bázisaik szófűző és mondatgördítő kapacitását nem nehézségként, hanem tényleges kihívásként könyvelték el, a maguk malmára hajtván a vizet. A szimpla megfeleltetéseknel távolabbra tekintettek, a tartalmi kiigazításokkal, az értelemrétegek finom hangsúlyeltolásaival gyakran játszottak el. Az originalitásra fókuszálással, az esztétikai hatáselemek fokozásával akár a verssorok átgyúrásáig, a narráció ritmusának átvariálásáig is elmerészkedtek, ám e beavatkozásaik sohasem mentek a költői bravúrok, a prózai lendületvitel, az akció és dikció szcenikai egységnek rovására. Alkalmi szövegátrendezéseikkel, az ütemrend hajszálnyi megbontásával, a formai kötelmek esetleges megsértésével olyan hozzáállást favorizáltak, amelynek fő szempontja az alakhűség, az eredetihez legközelebb maradás, de ha mellőzhetetlen, a találóbbá, az összeszedettebbé lényegítés miatt a szó szerinti a parafrazeálással bátran felváltó átkódolások ambicionálása.

Figyelmetlenségek és következetlenségek természetesen felbukkantak náluk is. Az archaizálást és/vagy a neologizálást, a stílusreprezentációt, az árnyalatok interpretatív érzékeltetését azonban úgy porciózták, hogy kortársi közegükben megnövelhessék az általuk tolmácsolt alkotások és auktoraik népszerűségét. A William Shakespeare-t, John Milton, Oscar Wilde-ot, George Orwellt, Thomas Stearns Eliotot, Jack Kerouacot, Henry Millert és másokat hozzájuk horvátul közel vivő Antun Šoljan, valamint a *Krugovi*, 1953-as oldalhajtásaként a mindössze kétszer kijött *Međutim*, a megszűnt utáni rövid folytatásaként pedig a *Književnik* ernyője alá gyűlő csapat a Jean-Paul Sartre-i szubjektumképzetet, a Benedetto Croce-i tudományfilozófiát, továbbá a tradíciók és az egyénben megbúvó talentum oda-vissza csatolásainak T. S. Eliot-i meggyőződését plántálta beléjük.

Egymás ajánozásáról letettek, az elragadtatottság kalaplengetéseit szélesebben kiiktatták. A tekintélyek körbelihegéséből sem kértek. A vers fetisizálására, az esszé műfajának felpeszditésére, a ritmikus próza energetizálására s a naplószerűség kitüntetésére szövetkeztek. Koncz István, Domonkos István, Bosnyák István, Bányai János, Utsai Csaba, Gerold László, Tolnai Ottó, Végel László, Gion Nándor, Várady Tibor, Brasnyó István, Ladik Katalin és még néhányan, évtizedeken keresztül gyümölcsoztették, sőt az istápoltságokra, a stafétát átvevő utódaikra testálták a krugovások leleményeiből merítéseik termékenyítette szövegműveleteiket. Az őrizkedést a fűzfapoéta deklamálástól, az eloldódást a vidékies álpátosz metrikai botladozásaitól, a tartózkodást a csömört keltő rímek eregetésétől.

A cselekményesítést korlátozták, viszont nem szűkmarkúskodtak az állapotrogzító leírásokkal, a terjedelmesebb belső monológokkal. Aggálytalanul hagyatkoztak az ismétlésekre, az allegorizálásra, az iróniára vagy a fekete humorra, s a zágrabiaktól eltanultak kamatoztatásaiból kikerekedő, meditatívan csapongó, az időbeli meg az oksági láncolatokat felszabdáló romszerű kompozícióik ugyanúgy keserű és szorongó végkifejletekbe torkolltak; szövegvilágaikat szintén vaduló tizen-, huszonevűsek, a konformizmus és a nonkonformizmus felőrölte kallódó egzisztenciák, kiábrándult értelmiségiek népesítették be (vö. Brlek 2007, 86).

Ez a dimenzionáltság, miként a szerbek, a szlovénok, a bosnyákok, a macedónok és mások felőli impulzusok serkentette kreativitásuk, halvány és szakadozó visszhangra érdemesített az 1960-as dekad második felében. Negligálásuk, a kitermelt értékeik közvetítésével felszínen tartott művészeti és irodalmi sokoldalúságuk respektálásának dőcögése keményebb tónusú megnyilatkozásokra készítette némelyiküket. A forgalomban lévő kézikönyvsorozat, *A magyar*

irodalom története (1964–1966, Budapest: Akadémiai Kiadó) csonkaságait és mulasztásait tetézte szerintük, hogy a Domokos Mátyás felelős szerkesztette, a Király István, Klaniczay Tibor, Pándi Pál, Szabolcsi Miklós négyesfogatra bízott *Hét évszázad magyar verseinek* (1966, Budapest: Magyar Helikon) nemzeti kincsestárába nem vették bele a jugoszláviai – vajdasági szerzőket. A rá se hederítés e kihagyásos technikájához szoktatást az E. Fehér Pál és Garai Gábor szemezgette *Mai magyar költők antológiája* (1966, Budapest: Kozmosz Könyvek) hatványozta, amely úgy diszkriminált és bagatellizált, hogy azt sugalmazta: a szomszéd országok kisebbségi individuumaik bizonyította irodalmi felpezsdülés és elsőrendűség pusztán a csehszlovákiai meg a romániai magyar területeken honos kiválóságokat magasztalhatóan hordott ki emlékezetes remekeket.

E méltánytalanságra a pironkodó emésztgetést megspórolva, villámgyorsan vágta vissza. Velős és az öniróniával sem fukarkodó reakcióikban zokszó nélkül elfogadták, hogy nem minden versfaragó koronázható azon melegében költővé, keveseket ékesíthet a babérkoszorú, ám modern panorámát ilyen átgondolatlanul, ennyire félgözzel botorság és felelőtlenség összehozni: „»A költészet – történelem« áll az előszóban, akkor a mi, jugoszláviai-vajdasági magyar költészetünk is költészet – és történelem is, és csak az a kérdés, hogy a költészetet akarják-e *letagadni* egyesek vagy a történelmet” (Fehér 1966a, 28).

A fanyalgás, a vállrándítással elintézés „szemellenzős” taktikáját Torma Dénes (Major Nándor használta ezt az álnevet) vesézte ki. A történelmi-politikai és nem esztétikai mezsgyékre vitel elhibázottságát részletezte a szocialista elkötelezettséggel előhozakodásokat fokmérővé avató szelektálói ámulatba esés elemzésével. Rávilágított, hogy Váci Mihály, Hidas Antal vagy a magát beszuszakoló Garai Gábor strófiákba öntött mondandói milyen szerény bekerülési és tálalási mércéről lebbentik fel a fátylat, mennyire nem az azonos húron pendülés hozadékait dokumentálják, hanem az egyetlen húron pengetgetés alacsony szintjével sértik a fület. Ideális esetben a poétikai hatásfunkciók kelet-közép-európai léptékben is mérvadó érvényesülését biztosíthatná egy efféle költészeti pillanatfelvétel, ám ez a körvonalazódás és beágyazódás egyelőre hibádzik:

Ha szinte mindenki, aki már bizonyos nevet szerzett a verseivel, szerepel ebben a gyűjteményben, nyilván helye lett volna a jugoszláviai magyar költőknek is. Így csak konstatáljuk a válogatók apartheid-politikáját –, azt, hogy nem vesznek tudomást költészetünkről. Magyarán ezt struccpolitikának is nevezhetjük: „ha nem beszélek róla, nem is létezik” gondolatmenete szellemében. A jugoszláviai magyar irodalom azonban él, s léte

jellegetességeivel egyúttal sajátos szint is jelent a magyar nyelven élő, létező irodalmak palettáján. És természetesen függetlenül az antológia-szerkesztők véleményétől – de öntörvényeire hallgatva, azoknak engedelmeskedik (Torma 1966, 1295).

Az 1966-os esztendő ennél is leforrázóbb élményét egy Olaszországban napvilágot látott lírai mustra körül kirobbant vita szolgáltatta. Az elégedetlenkedések, a vádaskodások és a mentségkeresések forgószele hatalmasodott el a szlovén Ciril Zlobec, a horvát Slavko Mihalić és a macedón Alekszandar Szpaszov asztalra tette *Nuova Poesia Jugoslava* (1966, Parma: Guanda) apropóján, mivel a tallózás nemes hevületében a montenegrói és a nemzetiségi, köztük a magyar poétáknak nem osztottak lapot. A kimaradásokra fényt derítő magyarázkodások, amelyekből Antun Šoljan szintén kivette a részét, logikai bukfenckkel tarkított, rozoga lábakon imbolygó okfejtéseknek tűntek, hamisan csengésükbe a kellemetlenül érintetteknek nem akaródzott belenyugodniuk.

Az írószövetségi tiltakozások és a becsületbírószági hajcihők kiélezte penge-váltások zöme abban tetőzött, vajon jugoszláv író-e az 1963. április 7-e óta JSZSZK-nak hívott képződmény albánul, olaszul, magyarul, románul publikáló polgára. Békítő aspirációval, a tény- és tárgyszerűségre valamelyest ügyelve, Antun Šoljan a zágrábi *Telegram*ban vette fel a kesztyűt. Nem rejtve véka alá, hogy bosszantják a felkorbácsoltság méretarányai, a rosszallások özönének zúdításait igazságtalannak érzi. Azzal takaróztatja, hogy az 1940-es évek óta semelyik jugoszláv irodalmi szortírozás sem szakozta be a kisebbségiek munkásságát, kissé meghökkentő, s vérszesen sovány ama vigasza, hogy a jugoszláv irodalomnak, helyesebben a jugoszláv irodalmaknak, még pontosabban Jugoszlávia népei irodalmának tanítása örvén egyik egyetem tanszékein sem veszik görcső alá és tárják a diákság elé a minoritáshoz köthető irodalomtörténeti fejleményeket, művészi teljesítményeket. A redaktori döntési önállóság szentségét és sérthetetlenségét domborította ki, magától értetődően tagadva a másokra hárítható felelősséget. Ady Endre nyelvi-kulturális részesültségei becsületére való reverenciával tanakodva foglalkozott a nacionalitás és a literátori betagozódás állampolgári felelősséggel és kötelességekkel összefonódó teheráruival, melyeket a nem szláv pedigrijű etnikumok kapcsán imígyen időszertűsített és hatályosítandók: „Egy olyan antológiába, amelyet az írók politikai-földrajzi hovatarozása alapján állítanánk össze, őket is feltétlenül be kellene sorolni. De mindaddig, amíg az antológiáknál nyelvi és nemzeti kritériumot érvényesítünk, senkinek sem tehetünk szemrehányást, ha kihagyja őket” (Šoljan 1967, 98).

Fehér Kálmán, az *Új Symposion* akkori fő- és felelős szerkesztője a szűkös szemhatár, a kisebbségieket sereghajtónak szíves-örömmel elfogadó, az esztétikai ismérveket a népességszerkezet adminisztratív mutatóival tromfoló hajlandóság miatt kifogásolta (lásd Fehér 1966b, 19–21) horvát kollégája fölényeskedő merevségét. Négy hónapra rá, a *Képes Ifjúság*ban Deák Ferenc interjúalanyaként, higgadtan összegezte:

Alapos elemzés tárgyát kell hogy képezze a tény, hogy az itt élő magyarság jugoszláv szellemiségének mekkora történelme van. Mekkora történelmi múltja? Hadd lássuk a gyökereket. Ha kell, lapozzunk vissza egészen Hajnóczyig, meg a kamenicai bibliafordításig. Bizonyos vagyok abban, hogyha ezt megteesszük, egész másként látjuk majd a már annyiszor említett jugoszláv szellemiségünk problematikáját. Rájövünk, hogy arra nyugodtan támaszkodhatunk és ha az utóbbi húsz év hozzájárulását ki is zárjuk, akkor is tényezőként állhat, hogy mi nem regionális szerepet töltünk be itt, hanem sokkal többet annál.⁴

Kommentárjában Tomán László nem vetette el mindenestül a kibúvókkal büvészkedés, a védősáncok fedezékéből kandikálás észszerűségét, hiszen annak tisztázása, hogy minőségtulajdonítást vagy népképviselőt, geográfiai fölvilágosításokat vagy statisztikai segédleteket kellett volna lecsillapításul kapnia az Írószövetségnek, megoldatlanul elmaradt. Leszögezte: Ciril Zlobecéket nem terheli óriási felelősség, kollekciónk hiába foghíjas, netalán részrehajló és előítéletes, cseppet sem válik a jugoszláv népek irodalmának szégyenére. Az egy táborba tömörítés e patáliát csapó, illusztris szervezetének bizvást lehetne a reszortja „egy olyan antológiát kiadni – kül- vagy belföldi használatra, mindegy –, amely tartalmazza majd, ha úgy akarják, a fiatal Crna Gora-i és, természetesen, a nemzetiségi költők műveit” (Tomán 1966b, 1340).

A kizorítás racionalitása melletti kardoskodások, a kioktatásokkal vegyített maszatolások és mosakodások sértették Major Nándor írói önértetét. Az ekkortájt már három novelláskötettel és egy regénnyel büszkélkedhető, a *Híd* főszerkesztői, a Forum Lap- és Könyvkiadó szerkesztői, a *Magyar Szó* munkatársi és főszerkesztő-helyettesi tisztségeibe repített kiváltságos pártkatona indokoltan rökönödött meg ama rátarti szuggeráláson, hogy míg egy horvát költő ab ovo jugoszláv, országbeli magyar ajkú pályatársa eleve nem számíthat annak. A szövetségi koordináták szavatolta nyílt közösségi státust és a származási kötelékeket, a honpolgári mivolt privát mozgatórugóit masszív tartalékoknak, kikezdhetetlen fundamentumoknak látta:

⁴ Interjú Fehér Kálmánnal, *Képes Ifjúság*, 1966. november 26., 22 (10): 20.

Tarthatatlan, hogy a jugoszláviai magyarokról egyszerűen mint etnikai csoportról beszéljenek, amelynek legfeljebb részleges vagy regionális kultúrája van. A magyarok nem etnikai csoport, ellenkezőleg, rég túlestek már a nemzetté formálódáson, és semmiképpen sem lehet degradálni őket. A kultúrával nem úgy vagyunk, mint a kenyérrel, hogy leszelhetünk magunknak egy karéjt, vagy ha magunkkal hozzuk az egész kenyeret, akkor majd nem marad annak, akitől elhoztuk. A kultúrát egy nemzet csak úgy, mint a nemzet részei, egészében viseli magában (Major 1967, 100).

Keserű szájjal nyugtázta, hogy Antun Šoljan valóságérzékelését a mások eredményeire odafigyelés protezsáló és kooperáló gesztusainak ritkított adagolásai meg az egy ligában említhetőségre legyintések eltorzították. Amíg a lélekszám-eloszlások, a földrajzi meg a politikai vetületek győzelmet arathatnak az artisztikum kétségtelen bizonyítékainak regisztrálásai felett, ellaposítva az egymáséival felérően összevethető irodalmi-művészeti termésnek örvendéseket, addig a nemzeti és a nemzetiségi hiúságokat legyezgető hátbaveregetések és kiengesztelődések álcájában a mindenki egyenlő, de vannak egyenlőbbek sémáját melengetve fog tovább zajlani a sérelmek gyógyíthatatlanul hagyása.⁵ A kivételképzések, a demográfiai méricskélések tompítgatásában, a másod- és harmadrangúsítások szépítgetésében ráadásul olyasvalaki tüsténkedett, akit – a sympósokhoz hasonlóan – szűkebb pátriájában szakadatlanul becsméreltek, a társaival egyetemben kémnek, renegátnak stb. kiáltottak ki.

Már csak azért sem lehetett lenyelniük a békát, mert a šoljani nemzedékértelmezést a sajátjukként legitimálták: „a »generáció« nem volt soha pionírszervezet, hanem olyan írók gyülekezete, akik valahányan tulajdon motivációk és rendeltetésük alapján találkoztak egyazon vonalon” (Šoljan 1969, 12). Pláne nehezükre esett a lejjebb lépcsőfokon megtúrtságba beletörődés, a gyatrább volument sejtető hiányérzeti lebegtetésekhez hozzáadódás, mivel olyan pártfogójuknak hihető vitte a prímet, aki a rangkiegyenlítettésre szavazva, a zágrábi *Telegram* hetilap 1960-ban beköszönő első évfolyama 32. számának 6. oldalán,

⁵ Megjegyzendő itt, hogy a maga cselekedeteire nézvést a dirigálások, a megfellebbezhetetlenséggel hivalkodások szemernyit sem zavarták. Az 1969-től a Szocialista Szövetség újvidéki elnöki, a Forum Lap- és Könyvkiadó igazgatóhelyettesi, a Jugoszláv Kommunista Szövetség Tartományi Vezetőségének titkári, kisvártatva ugyanezen testület Központi Bizottságának végrehajtó titkári, majd Vajdaság SZAT elnökségének tagi, illetve elnöki titulusai közti vitorlázásaikor sportot ütött a nálánál ifjabbak ideológiai leckéztetéséből. Sziveri Jánosék kiebrudalásának levezénylésénél hol a karmesteri, hol az elsőhegedűsi posztért versengett a bosszúszomját kielégítendő.

valamint a recenzióit csokorba szedő művében (1965. december 9-én Végel Lászlónak „baráti üdvözléssel” dedikált egyet Zágrábban⁶) ecsetelte Miroslav Antić és Fehér Ferenc *Boje i reči/Színek és szavak* (1960, Újvidék: Forum) című közös kötetének erényeit:

Ezt a könyvet mindenekelőtt a testvériség rendkívüli manifesztációjaként kell szemlélni: afféle kinyilatkoztatásként, amely megmutatja, hogy a költői szó nemcsak a szokásos értelemben vett nemzeti határokat képes leküzdeni, hanem aktív szerepet is játszik az emberek közvetlen összekapcsolásában. [...] Ebben a tekintetben tényleg nem hétköznapi kiadvány ez: nem jut eszembe egyetlen példa sem hazánkban, ahol két teljesen egyenjogú író ekkora szeretettel, a programszerűség ilyen hangsúlyosságával fordítaná egymást, mint nálunk (Šoljan 1965, 91).

Attól, hogy valakit az okmányai jugoszláv(iai)nak definiáltak, nem lett formátumossá, a művei sem mérföldkövekké, opusa aligha szervesült automatikusan és maradandóan a kánonba. Az Újvidéken verbuválódott fiatal lapkészítők prominensei az 1960-as évek utolsó és az 1970-es évek első harmadára derekasan ledolgozták a horvát fél (fel)tételezte hátrányaikat, s a magukat a későbbi fázisokban exponáló (például Böndör Pál, Sziveri János, Fenyvesi Ottó vagy Horváth Ottó/Oto Horvat) pozitív fogadtatása manapság is öregbíti az *Új Symposion*ban felkaroltak és befuttatottak hírnevét. Antun Šoljanék konvenciókra fittyet hányó intellektualizmusát rátermetten foganatosították, a közléstartományok kollázsokkal, citátumokkal fellazításának műveleteit (vö. Thomka 1988, 116, 120) rendületlenül gyümölcsöztették; a kisebbségi panaszárasztás és vészharangkongatás mázaival bevonságtól minél messzebbre eltempózva.

Közvetlen vagy áttételes találkozásaiukból, azonos hullámhosszon rezdüléseikből nem felejtődhetett ki az evidenciákkal és az abszurdításokkal számvetések szigorúsága sem. Az ironikus távolságtartással fűszerezettség felvágott nyelvű demonstrációihoz nem a regulák maradéktalan betartásának követelményeit illeszkedtettk, hanem azon metakódok ismeretét, amelyek segítettek az eligazodást abban, hogy a hibahalmaz ódiától nem menekedve, ám a térnyeréseikhez passzoló vétségek elkövetésére elszántan, miként szeghesség meg, hághassák át az explicit szabályokat (ehhez Žižek 2022, 85–86).

Az 1980-as évek delelőjén a nyelvek és a hagyományok kimeríthetetlen többrétűségének Antun Šoljan-i hite állandósulni látszott. Azt „a lerövidített

⁶ Valamikor az 1990-es évek közepén Bányai János közbenjárásával jutottam hozzá a fénymásolatához.

utat, melyen a szentesített írástudatlanság korában lépkedünk a jövőbe” (Šoljan 1988, 13), kevésbé szenvedhette. Az elfelejtődések, kirekesztődések ürügyén keletkeztetett korábbi, a pluralitás és az integráció nyirbálgatására rábólintó eszmeiségére, nemzet(iség)konstrukciójának rugalmatlanságára sem lehetett már annyira büszke. Eurokonform térséganalízise a szívélyesebb odaadásról, egy görcsmentesebb és kitágítottabb mások felé közeledésről árulkodott:

Ezt az egységet nem képzelhetjük el úgy, mint az amerikai *meltingpot*-ot, sem mint a népek Lenin-féle egybeolvadását, és semmiképpen mint Európa erőszakos egységesítését, avagy *Gleichschaltung*-ját valamilyen szupernemzet vezetésével, ahogy a nácik elgondolták. Csak úgy láthatjuk magunk előtt, mint egységet a különbözőségben, a különbség kölcsönös tiszteletét és toleranciáját, hajlamot, sőt szeretetet a polifónia – a nyelvi, vallási, nemzeti, szokásbeli sokhangúság – iránt, melyben minden hangjegy éppen specifikus és radikális különlegessége miatt gazdagítja az összhangot – a társadalmi élet minden szintjén, az egyénitől a lokálisig, a nemzetitől az univerzálisig; minden szinten, mely identitásunk és integritásunk elemeit alkotja (Šoljan 1989, 151).

Találgathatjuk, ő és a vele egyívásúak folyóíratos élbolya gyakoribb gratulációkban, szorosabb kebelre ölelésekben részeltette volna-e a sympósokat, az egymás társaságában sütkérezésekből-feloldódásokból markánsabban profitálhattak volna-e Tolnai Ottóék, amennyiben elfogadják Miroslav Krleža nemes lelkű ajánlatát, s élnek a nem kizárólag a székvárosi talajba kapaszkodásra ösztönző, jóhiszemű esélykínálatával (elenyészően kevesekkel kivételezett ennyire élete folyamán): „Újvidék a ti nemzedékeknek kicsi, gyertek Zágrádba, írjatok horvátul” (Vékás 2017, 404).

Irodalom

- Bilandžić, Dušan. 1985. Međunarodne okolnosti unutrašnjeg razvoja Jugoslavije od kraja pedesetih do sredine sedamdesetih godina. In D. B. *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: Glavni Procesi 1918–1985*, III. dopunjeno izdanje. Zagreb: Školska knjiga.
- Biti, Vladimir. 2005. Gore i dolje u hrvatskome književnom zemljopisu: Antun Šoljan i krugovaši. In V. B. *Doba svjedočenja (Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi)*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Brešić, Vinko. 2003. Naraštaji i časopisi hrvatske književnosti 1968-90. In *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti: Zbornik radova II*.

- znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 29. XI. – 30. XI. 2002.)*, glav. ured. Cvjetko Milanja. 41–50. Zagreb: Altagama.
- Brlek, Tomislav. 2007. The Krugovi: A Croatian Opening (1952–1958). In *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries, Volume III: The Making and Remaking of Literary Institutions*, eds. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer. 84–86. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Detoni Dujmić, Dunja. 1985. *Krugovi*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu.
- Fehér Kálmán. 1966a. A keserű »kedvcsináló« antológia. *Új Symposion* 2 (18): 28.
- Fehér Kálmán. 1966b. Sok bába közt elvesz a gyerek. *Új Symposion* 2 (19): 19–21.
- Flaker, Aleksandar. 2003. Otočke rošade (Šoljan i Ferić). In *Postmodernizam, iskustva jezika u hrvatskoj književnosti i umjetnosti: Zbornik radova II. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 29. XI. – 30. XI. 2002.)*, glav. ured. Cvjetko Milanja. 9–16. Zagreb: Altagama.
- Kovács József s. a. r. és jegyz. 2006. *Sinkó Ervin levelezése II. 1945–1967*. Budapest: Argumentum Kiadó.
- (.L.) talán Lévy Andre. 1953. Lapszemle. *Híd* 17 (9–10): 668–671.
- Ladan, Tomislav. 1962. Zoon graphicon. In T. L. *Zoon graphicon (Eseji i kritike)*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Ladányi István. 2019. Modernizációs narratívák az *Új Symposion*ban: elméletek és gyakorlatok. *Híd* 83 (7): 129–141
- Ladányi István. 2022. A megújulás napi gyakorlatai. In Uő. *Megújuló befejezetlenség (Az Új Symposion folyóirat arculata, szerkesztési gyakorlatai és műfajai)*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Losoncz Alpár. 2018. Torzulatok, emlékezés, szubanimalitás (Maurits Ferenc). In Uő. *A hatalom(nélüliség) horizontja (Hommage à Új Symposion)*. 335–344. Újvidék: Forum.
- Major Nándor. 1967. Nyílt levél Antun Šoljanhoz. *Híd* 31 (1): 98–104.
- Sokcsevits Dénes. 2011. A „Horvát Tavasz”. In Uő. *Horvátország a 7. századtól napjainkig*. Budapest: Mundus Novus Kft.
- Šoljan, Antun. 1962a. Az entellektüel ma. Ford. Konc József. *Ifjúság*, március 1., 18 (10): 8.
- Šoljan, Antun. 1962b. Az irodalmi helyzetről. Ford. Dávid András. *Híd* 26 (6): 533–542.
- Šoljan, Antun. 1965. Pjesnici stvaraju bratstvo (Feher Ferenc i Miroslav Antić: Boje i reči. Forum, Novi Sad, 1960.). In A. Š. *Trogodišnja kronika poezije hrvatske i srpske 1960–1962*. 91–93. Zagreb: Naprijed.
- Šoljan, Antun. 1967. Népek, nemzetiségek és antológiák. Ford. Ács Károly. *Híd* 31 (1): 95–98.

- Šoljan, Antun. 1969. Az író és a nemzedék: A Kratki izlet (Rövid kirándulás) című díjnyertes regény szerzőjének válasza a Telegram egyik kérdésére. Ford. Jung Károly. *Új Symposion* 5 (53): 11–12.
- Šoljan, Antun. 1988. Variáció a témára. Ford. Tari István. *Képes Ifjúság*, november 9., 44 (1890): 13.
- Šoljan, Antun. 1989. Európa kantonizációja. Ford. Sokcsevits Dénes. In Kell-e nekünk Közép-Európa? *Századvég*, Különszám: 149–153.
- Thomka Beáta. 1988. A 20. századi szerb, horvát és magyar rövidpróza egybevető vizsgálata. *Hungarológiai Közlemények* 20 (74–75): 113–125.
- Tolnai Ottó. 1962. Antun Šoljan: Árulók. Zora kiadás. *Ifjúság*, február 1., 18 (6): 9.
- Tomán László. 1962. Irodalmi kísérlet, társadalmi kísérlet. *Híd* 26 (2): 180–182.
- Tomán László. 1966a. Allegória az emberi sorsról (Antun Šoljan: *Kratki izlet*. Prosveta kiadás, Belgrád, 1965). *Híd* 30 (3): 377–378.
- Tomán László. 1966b. Figyelő. *Híd* 30 (11–12): 1335–1340.
- Torma Dénes. 1966. Apartheid egy antológiában. *Híd* 30 (11–12): 1292–1295.
- Végel László. 1965. Bevezető jegyzetek Antun Šoljan készülő regényéhez (Kratki izlet – Rövid kirándulás). Forum, 1964. (4–5, 6). *Új Symposion* 1 (1): 12–13.
- Végel László. 1966. Kishitűek, árulók és csavargók: Színvázlatok a gesztusokról (3). *Új Symposion* 2 (13): 10–13.
- Vékás János. 2013. *Magyarok a Vajdaságban 1960–1964 (Kronológia)*. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet.
- Vékás János. 2017. Tolnai Ottó. In Uő. *Utak 2. (Interjúk és társadalomtörténeti portrék)*. 381–528. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet.
- Žižek, Slavoj. 2002. *Where is the Rift? Marx, Capitalism and Ecology*. In S. Ž. *Surplus-Enjoyment (A Guide for the Non-Perplexed)*. London: Bloomsbury Academic.

TO MEET AND CONTINUE ON THE SAME LINE

The Új Symposion writer's attitude to Antun Šoljan's literary concept

The Croatian author Antun Šoljan (1932–1993) came to the attention of the emerging generations of writers and artists in Vojvodina in the first half of the 1950s. His sensibility as a poet, storyteller, and literary translator, as well as his activity as a newspaper editor and his commitment as a critic, influenced the Symposion generation mostly by encouraging them to follow in his steps, but also by stimulating discussion. My article discusses the multi-directional reception of this attitude, which regards high-quality aesthetic performance and commitment as a function, not of social status, but of free artistic creation, detailing those mutual ideological reference points, connections, or collision surfaces, that are characterized by intellectual

self-representation that avoids the false heroism of national myths and continuity of tradition freed from the manic import and/or epigonism of recent trends in world literature.

Keywords: Yugoslavia, national minorities, mother tongue culture, identity, Új Symposion

SRESTI SE I NASTAVITI DALJE ISTOM LINIJOM

Simpozionistička procena stava Antuna Šoljana o književnosti

Hrvatski autor Antun Šoljan (1932–1993) u vidokrug generacije vođovodanskih pisaca i umetnika u usponu dospeva u prvoj polovini 50-tih godina prošlog veka. Njegov pesnički, pripovedački, prevodilački senzibilitet, kao i uređivačka delatnost i kritičarska angažovanost na članove redakcije *Simposiona* uglavnom je delovala podsticajno, a nekada je davala i povoda za polemike. Studija se bavi njegovim zahtevnim estetskim dostignućem i angažovanošću i to ne zbog društvenog statusa, već zbog slobodnog umetničkog stvaralaštva. Analiziraju se zajednička misaona uporišta, tačke spajanja i razdvajanja koje karakteriše intelektualni otklon od lažnih herojstava nacionalnih mitova, ignorisanje maničnog uvoza novih tendencija svetske književnosti, kao i sled tradicije oslobođene od epigonizma.

Ključne reči: Jugoslavija, nacionalne manjine, kultura na maternjem jeziku, identitet, Új Symposion

A kézirat beérkezésének ideje: 2024. jan. 3.

Közlésre elfogadva: 2024. máj. 5.

ETO: 821.133.1-1CAHUN, C.
784-028.41(410.1)BOWIE, D.
305:688.751
DOI: 10.19090/hk.2024.1.109-119

ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

FÖLDES Györgyi

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézet
Budapest, Magyarország
foldesgy@mail.com
ORCID 0000-0002-2604-5800

BOWIE TÜKRÖT TART ÉS CLAUDE CAHUN NÉZI MAGÁT BENNE

*Fluid nemi identitás, maszkarád és költészet Claude Cahun
és David Bowie műveiben*

Bowie holds a mirror and Claude Cahun looks at himself in it

*Fluid gender identity, masquerade and poetry in the works of
Claude Cahun and David Bowie*

Boui drži ogledalo, a Klod Kahun se ogleda u njemu

*Fluidni polni identitet, maskarada i poezija u delima
Kloda Kahuna i Dejvida Bouija*

Claude Cahun maszkokkal és tükrökkel felszerelt, kosztümös fotós önarcképei, vizuális önszínrevitelei, illetve a szimbolizmus és a szürrealizmus határterületein mozgó – és a fenti motívumokat (maszk, tükör, Narcissus) ugyancsak felhasználó – írásai egy hol ide-oda mozgó, hol köztesnek mutatózó nemi identitást hoznak játékba. Cahun munkásságát szokás olykor a dada területére is sorolni, ebben az esetben azonban nem mozgalmi hovatartozását és nem írásainak stílusát, hanem személyes és művészi alapattitűdjét, gesztusait tekintik irányadónak. Művészetének utóélete is feltétlenül figyelmet érdemel: érdekes popkulturális fejlemény, hogy Claude Cahunt több évtizeddel később David Bowie is felfedezte magának, és munkásságából kiállítást rendezett. Mindez természetesen nem véletlen, hiszen Cahun munkássága sok ponton „találkozik” Bowie-éval, ezen belül is Ziggy Stardust figurájával

az 1970-es évek elejéről, illetve az ehhez az alakmáshoz – és ennek leszármaztatott verzióihoz – tartozó dalokkal.

Kulcsszavak: Claude Cahun, David Bowie, nemi identitás, tükrök, maszk

2007. május 17-én New Yorkban az ún. High Line fesztiválon, amelynek David Bowie volt a kurátora, más rendezvények mellett – Laurie Anderson-koncert, egy *Meow Meow* című kabaré-előadás – megnyílt egy nagyszabású szabadtéri kiállítás, amelyet Claude Cahun emlékének szenteltek. Bowie, akinek egyébként képzőművészeti tájékozottsága átlagon felüli volt – jelentős műgyűjteménnyel rendelkezett, és maga is festett – ezt írta a blogjában az adott napon a művészről:

Nem vagy biztos benne, hogy fiú vagy, vagy lány...

Akik ma este (vagy a hétvégén) eljutnak a New York-i Ninth Avenue-ra, rosszabbat is tehetnek, minthogy megnézik a multimédiás Claude Cahun-kiállítást az Általános Teológiai Szeminárium kertjében. Láttam néhányat Cahun munkáiból jó régen Párizsban, aztán hallottam, hogy tavaly volt egy kiállítása az Egyesült Királyságban. Egyszerűen meg kellett szereznem őt a High Line-ra. Nevezhetnénk őt transzgresszívnek vagy egy szürrealista tendenciákkal bírót, travesztita (*cross-dressing*) Man Raynek. Szerintem ez a munka tényleg elég örült, méghozzá a legjobb értelemben. Cahun Franciaországon és most már az Egyesült Királyságon kívül nem kapta meg azt a fajta elismerést, amit az eredeti szürrealista mozgalom egyik első követőjeként, barátjaként és munkatársaként bizonyára megérdemelt volna. Meret Oppenheim nem az egyetlen volt, aki rövidre vágatta a haját. Úgy gondoltam, semmi nem tudná ezt jobban biztosítani, mint hogy a 21. század digitális technológiájával és egy olyan környezetben mutassuk be a fotóit, amely magába foglalja utolsó éveinek lelkipásztori szentélyét (Bowie 2007).

A helyszín egyébként tényleg érdekes, mármint hogy egy ma is működő, 1817-ben alapított New York-i püspöki szeminárium kertje, vagyis az anglikán Epizkopális Egyház minden gond nélkül helyet adott a kiállításnak. Nem mindegy a szélesebb kontextus sem: a papnevelde és a hajdani magasvasút helyén található High Line park Manhattan nyugati felében helyezkedik el, Chelsea-ben, egy olyan városrészben, amely egyszerre lakónegyed és New York művésznegyede (nagyjából kétszáz galériával), ugyanakkor ismert arról is, hogy magas arányú a meleg lakosság. (A „lelkipásztori szentély” Bowie mondatában nem arra vonatkozik, hogy Cahun élete végén lelkipásztornak állt volna, hanem hogy – amint látni fogjuk – a második világháború idején ellenálló volt, amire, ha nem is azon nyomban, de ráment az élete.)

De először is következzenek a kiállításon bemutatott, s Bowie számára oly fontos művész pályaképe (forrása ez a két kronológia: Leperlier 2002; Leperlier 2011). Claude Cahun író, költő, fotós, szobrász Lucy Schwob néven született Nantes-ban 1894-ben művészcsaládban (apja lapszerkesztő, nagybátyja az olykor a szürrealisták előfutárának is tekintett szimbolista szerző, Marcel Schwob). Cahun – akinek művésznevében a keresztnév egyszerre lehet férfi- és női név is – 1912-ben találkozott először mostohatestvérével, Suzanne Malherbe-bel, aki később élettársa lett, továbbá – Marcel Moore néven – társalkotó is számos művében. Moore segített Cahunnek önarcképei megalkotásában, továbbá összművészeti alkotásnak tekinthető könyveinek grafikai tervezésében és kivitelezésében is gyakran fontos szerepet vállalt. Cahunnek 1913 és 1919 között jelentek meg első írásai, miközben a Sorbonne-ra járt filozófia szakra. 1919-ben publikálta a még inkább szimbolista-szecessziós *Vues et Visions* című kötetét (Cahun 1914), a továbbiakban azonban – miközben barátságot kötött Soupault-val, Michaux-val és a Breton Kör tagja lett, illetve csatlakozott a l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires csoportjához – inkább szürrealistának mondható szépirodalmi és vizuális műveket hozott létre (Cahunt olykor szokás dadaistának is tekinteni, akkor inkább transzgresszív, a nemi áthágást nyíltan felvállaló attitűdje alapján). A húszas években fotós műalkotásokat készített (főként önarcképeket, illetve szürrealista tárgycsendéleteket), valamint színházaknak is dolgozott. 1925-ben a *Mercure de France*-ban és a *Le journal littéraire*-ben megjelenteti az *Héroïnes (Hősnők)* című kötetének (Cahun 1925) néhány részletét, ahol – valójában itt is szerep- vagy maszkjátékról van már szó – híres női mitológiai alakokat, mesefigurákat szólaltat meg, a hagyományostól eltérően női perspektívából, s motiváció, cselekmény tekintetében is szubvertálva a történeteket. 1930-ban publikálja legismertebb irodalmi művét, egy fragmentált, kollázsszerűen összeálló önéletrajzi szöveget, az *Aveux non avenues*-t (nagyjából: *Meg nem történt vallomások*) (Cahun 1930), amelyhez illusztrációul a Moore-ral együtt készített fotómontázsok szolgálnak. Ezeknek gyakran alapját képezik – bár nem minden esetben – Cahun fotós önarcképei.

Később egyéb művei is megjelennek, a José Corti kiadónál a *Les Paris sont ouverts (Tegyék meg tétjeiket!)* című pamflet (Cahun 1934), továbbá Lise Deharme verseihez készíti „fotófestményeket” *Le Cœur de Pic (Pikk szív)* címmel. Jersey szigetére költözött Suzanne Malherbe-bel, és csatlakozott a Fédération internationale de l'Art révolutionnaire indépendant nevű szervezethez (magyar fordítása: a Független Forradalmi Művészet Nemzetközi Szövetsége). 1941 és 1945 között Marcel Moore-ral együtt részt vett az ellenállásban, ellenpropagandát folytattak, szórólapoztak a náci megszállás ellen. Letartóztatták, majd

halálra ítélték őket, de sikerült megúszniuk a kivégzést. Claude Cahun 1954-ben halt meg egy, még a börtönben összeszedett betegség következményeképpen.

Claude Cahun már említett – és Bowie által is kiállított – fotós önarcképei maszkos önszínrevitelek, amelyek során különféle jelmezeket, ruhaegyütteseket visel, a hozzájuk tartozó sminkkel és figurával. Néha saját maga kitalálta alakok ezek, máskor mesealakok, mítosz hősök, a kultúrtörténetben fontos szerepet játszó szereplők, de olykor a maga ízlésére alakítva, motivációjukat, nemüket kifordítva, vagy ironikusan átírva őket. Ismert mesealaknak tekinthető például Kékszakáll felesége, Piroska vagy a bibliai angyal, az utóbbi csoportba tartozik a bohóc, az akrobata stb., s talán a legkarakterisztikusabb képei a férfias vagy nemtelenített külsővel (férfiruhában, kopaszon) megörökített portrék. Claude Cahun ezeken a maszkos önarcképeken viszi színre önmagát, pontosabban fikcionalizált énjét/énjeit. Sophie Mendelsohn ezzel kapcsolatban a maszk biztosította pillanatnyiságot – a „hol ez vagyok, hol az vagyok” attitűdöt – a fényképeken és az írásokban egyrészt egy életszemléletre vezeti vissza, amelyben az „ontológiai eshetőség”, „ontológiai esetiség” (*éventualité ontologique*) filozófiai tételezését fedezi fel, valamint hangsúlyozza, hogy funkciója nem egyszerűen a „valaminek öltözés”, hanem hogy elfedje az üresség, a semmi rettenetét (Mendelsohn 2010).

A *maszkokat, jelmezeket* illetően utalhatunk arra a hagyománytörténeti vonalra, amely a *bohóc* (*clown*, másképp *Harlekin*, *Pierrot* vagy *akrobata*) figurájához kötődik (Watteau, Victor Hugo, a Goncourt fivérek, Baudelaire, Jules Laforgue művei; Starobinski 1970; Szabolcsi 1974), amely aztán folytatásra talált az avantgárdban és például az olasz filmművészetben is. Starobinski például úgy látja, a bohóc/cirkuszi akrobata a modernségben a művész vagy egyenesen a művészet alapkonfúziójának hiperbolikus vagy gúnyos képe, jelölője. Travesztált, jelmezes önarckép, fájdalmas-ironikus karikatúra, ahol az alkotó önmagának saját maga általi interpretációját hozza létre, így a művészet és a művész gúnyos epifániáját teremti meg (Starobinski 1970). Ennek egy szélsőségesen szubvertált esetét hozza létre Claude Cahun, akinek képein felborul a nemi bináris séma, egymásba játszódik a két nem. Gondolhatunk itt a kockás öltönyös, tükör előtt álló, gendersemleges módon bemutatott alakra – ez talán a leghíresebb önarcképe –, vagy a fehérre festett arcú akrobatasorozatra, amelynek változatain a bizonytalan nemű alak hol súlyzót tart a kezében (mellére felírva: „I’m a trainer. Don’t kiss me”), hol pedig egy fehér álarcot, amellyel a travesztiát, az átöltözést (és ezzel együtt a maszk, a rejtőzés fontosságát) emeli ki. A másik figura, akit társíthatunk ezekhez a vizuális önszínrevitelekkel: a *báb*, a *marionett* – Cahun ugyanis saját magából csinál bábut. Itt érdemes arra is utalni, hogy ezzel Cahun nem volt egyedül, az avantgárd művészetben, külö-

nősen a dada és a szürrealista körön belül számos női művész készített bábokat (többek között Emmy Hennings, Hannah Höch és Sophie Taeuber, valamint Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, aki akárcsak Cahun, szintén önmagából csinált transzgresszív és szintén androgün bábut vagy technológiai nőt).

S talán a legfontosabb strukturális elem Cahun vizuális és írásművészetében a *tükör*, vagy ennek megfelelően a *tükröztetés*. Fotóin a tükör olykor tárgyszerűen meg is jelenik; ám a kamera objektívja, lencséje is egyfajta tükör, amely Cahun átdolgozott, átírt duplumát (duplumaít) teremti meg. (Ennek a tükörképnek még egy további folyamánként jelentkező figurája lesz, Nárcisszus, aki főként az irodalmi szövegeiben jelenik meg hangsúlyos módon.) Az *Aveux non avenues* című kötet szintén önportréként értelmezhető, a tükör előtt ülő szerző – erről szó is van a szövegben – írásos önszembesítése vagy önszínrevitele, fotómontázsokkal kiegészítve. A könyv nagyjából tíz évig készült, két részletben (1919–1925, 1927–1929). Fejezetekbe rendezett, egy-két bekezdésnyi, maximum egy-két oldalnyi rövid szövegekkel, amelyek együttesét François Leperlier, Cahun monográfiáirója a mű önmegfigyelést és önkitalálást előtérbe helyező intenciójának megfelelően „álom-önéletrajznak” (*autobiographie rêvée*), „autofikciónak” (Leperlier 2011b, s. p.), Mac Orlan pedig „esszéverseknek” vagy „versesszéknek” nevez (Orlan in Cahun 1930; 1930–2011, 2 [s. p.]). Ha pedig külön-külön próbáljuk meghatározni a műfajokat, műtípusokat, úgy fogalmazhatunk, prózaversek, meseadaptációk, aforizmák, álomleírások sorakoznak benne, amelynek együttműködése a fotómontázsokkal feltétlenül érdekesnek tűnik: a könyv textusa ugyanis – némi késő szimbolista beütéssel – szürrealista vonásokat is magában hordozó szövegkollázs maga is, álom- vagy álomtörredék-leírásokkal és bizonyos helyeken automatikus írásra emlékeztető asszociatív szövegszerveződéssel.

A könyvben a nemek bizonytalansága explicit kifejtésekben és különböző motívumok megjelentetésének köszönhetően is kifejezésre jut, továbbá a narrátor(ok) nyelvtani nemével való játék révén. Persze a kötetben kollázsszerűen egymás mellé rendelt szövegek együttese, illetve az egyes textusok kollázsszerűen összerakott vagy éppen kollázsszerűen dekonstruálódó jellege miatt eleve mindig bizonytalan, ki az az „én”: kinek a megnyilatkozásáról van épp szó. A *Réparation* című fejezetben például ezt olvashatjuk: „Jól megkeverni a kártyákat. Hímnemű? Nőnemű? De hát ez helyzetfüggő. A semleges az egyetlen nem, amely mindig megfelelő a számomra. Ha létezne ilyen a nyelvünkben, nem figyelhetnénk meg ezt a gondolati hullámzást. Komolyan, jó lenne dolgozónak lenni a méhek között.” Vagy pedig: „Nő vagyok. A szájalom arra készlet, hogy vigaszt nyújtsak: hogy szeretkezzek. Ám mivel mindenekelőtt

férfi vagyok és harapásra kész, óvakodj tőlem: brutalitás nélkül ez nem megy!” (Cahun 2002, 296.)

Visszatérve tehát Bowie projektjére, a High Line fesztiválon bemutatott nagy méretű kerti installáció Alpay Kasal vizuális művész, graffitis és hacker munkája volt, akit Bowie hívott meg a projektbe, és aki többek között épületekre videós fényinstallációkat tervezett. Ő így mutatta be saját munkáját:

Claude Cahun az 1920-as években készített fotómontázsokat, és arra gondoltam, hogy én is megtehetném ugyanezt modern eszközeimmel: a számítógépekkel és a videóval. Az egyik elem állított szabály az volt, hogy semmilyen módon nem változtathatom meg a rendelkezésre bocsátott anyagokat. Claude Cahun több képét nagy felbontásban beszkeneltem, és egy finoman animált fotómontázst „koreografáltam” nyolc vékony, függőleges képernyőn, amelyek szatellitként működtek a központi képernyőhöz képest. A központi képernyő teljes egészében megjelenítette Cahun képeit, míg a műholdképernyők az azonos képhez kapcsolódó nagyításokat és kivágásokat mutattak be, megmutatva a részleteket, amelyek egyébként elvesznének a néző számára, aki esetleg távolról nézi őket a nagy kertben. Egy körülbelül ötven képből álló listából a soron következő kép kinagyított részei kezdtek megjelenni néhány szatellitképernyőn, majd elfoglalták az egész teret (Kasal 2023).

Azaz ezek szerint Alpay Kasal videóinstallációja azt a fragmentáltan összeálló, mégis komplexitásában megmutatkozó egészet igyekezett megvalósítani 21. századi módszerekkel, amelyet Cahun fotómontázsaival létrehozott (és – tegyük hozzá – szövegmontázsaival is). És bár talán a művész Cahun prózaverseit, köteteit nem is olvasta, videóival a szövegekhez hasonlóan mégis időbelivé tette a képeit, hiszen a nyelvileg megformált mű befogadása ugyanúgy involválja az idődimenziót, mint egy videós alkotásé. A videóinstalláció ezen időbeli aspektussal tehát közvetetten reflektál Cahun irodalmi munkásságára is.

Nem véletlen azonban, hogy Bowie felfigyelt Claude Cahun munkásságára, és feltétlenül szerette volna be is mutatni Amerikában egy kortárs interpretáció/adaptáció révén. Cahun és Bowie művészetében rengeteg a közös vonás: egyfelől a fluid nemi identitás és az átlagostól eltérő szexuális irányultság, de ezen túl is sok a párhuzam művészetük között. Mindkettejüknél meghatározó önmaguknak a szerepjátékok általi színre vitele, a maszkok, jelmezek feltétlen szeretete, s a maszkarádon túl is a sokféleség, variabilitás jelenléte például a műfajokat, médiumokat illetően is. Két kaméleonművész.

Bowie egyik fontos monográfiaírója, David Buckley ezen túl több szempontból is a kollázstechnikához közelállónak nevezi Bowie módszerét (Buckley 2010, 31), ami voltaképpen a képzőművészeti (illetve ekképpen az összművészeti) megközelítésből ered. Az énekes ugyan maga nem járt művészeti iskolába, de barátai igen, onnan vette át ezt a Gesamtkunstwerk-szemléletet: „Bowie képzőművész attitűddel viszonyult a zenéhez, és középkorú művészként ezt az eklekticizmust majdnemhogya a magaskultúra szintjére emelte. Az egyes művészeti ágak közötti határok átlépésének szándéka is elsődlegesen a művészeti főiskolai hagyományokból ered. Bowie par excellence kollázsművész, és 1970-es évekbeli munkáinak legjobb része igen sokak 1960-as évekbeli munkáinak továbbgondolása” (Buckley 2010, 31). Bowie kifejezetten kötődött az avantgárdhoz is: 1992-ben a *Life*-ban megjelent interjúban példaképeinek Duchamp-t és Dalít mondja (igaz, a rockzenében Little Richardot, s ehhez jött még Lennon, a Stones és Kinks, Bryan Ferry, King Crimson, valamint a Pink Floyd). Bowie visszaemlékezése szerint ezek a számára mintául szolgáló dalok, zenék, életművek „jobbára dadaista dolgok voltak. Igen, sokszor a dadaizmus-hoz fordultak segítségül, és megteremtették azokat a teljességgel rémisztő, elképesztő, szerethetetlen rock-szörnyeket” (Buckley 2010, 31).

A maszkos önszínrevitel, amihez olykor a nemi határok elmosása is járult – képek, lemezborítók, koncert- és felvételjelmek révén – része volt előadóművészi – és olykor dalszerzői – tevékenységének, sőt fiatalkorában állítólag magánéletének is. Ekkoriban ugyanis előszeretettel hajtott végre cross-dressinget: első feleségével, Angie Bowie-val (Angela Mary Barnette) szívesen vettek fel mindenféle jelmezeket, ellentétes nemű ruhákat, s mindketten biszexuálisként élték mindennapjaikat. Ennél fontosabb azonban Bowie nyilvános önszínrevitele. David Buckley összegzése szerint „1972 végére Bowie kialakított egy dalszöveg szempontjából provokatív, különféle »tabuszámba menő« és nem heteroszexuális preferenciákra vonatkozó utalásokkal teletűzdelt repertoárt” (Buckley 2010, 174–175). Ilyen volt szövegeiben például a *Hunky Dory* egyik dalában a dal énekesé és fiútestvére közötti intim kapcsolat, a *Ziggy Stardust*-ban pedig a biszexuális utalások („I’m a mama papa coming for you”), illetve a *Queen Bitch* és *Sufragette City* kifejezetten biszexuális történetvezetésű.

A nemek elbizonytalanításának legfontosabb időszaka a Ziggy-korszak (a *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* és az *Aladdin Sane* című lemezek évei, 1972–1975), bár Bowie már előbb is kísérletezett a cross-dressinggel nyilvánosan, lásd egy korábbi albuma (*The Man Who Sold the World*) borítóját, ahol úgyszintén nőként pózolt: később ezt a borítót egy másik, kevésbé evidensen

botrányosra cserélték, de ott meg skizofrén testvérének ápolási helyszíne, a Cane Hill-i elmegyógyintézet látható. Az ezt követő borítón (*Hunky Dory*) úgyszintén egy nőies portré látható, talán a germán szépségideálnak megfelelő portréval, egy fényképalapú festménnyel (Újhelyy–Harangi 2002, 47).

A *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* (a glamrock műfaját megalapozó) lemeze 1972. június 16-án jelent meg, amelynek idején a Spiders of Mars (Marsbéli pókok) elnevezésű zenekarral (Mick Ronson gitáros, Trevor Bolder basszusgitáros, Mick Woodmansey dobos) társult. A lemez dalaiból nagyon laza módon egy látomásos, apokaliptikus történet áll össze, miszerint a Föld bolygó életéből lakóinak elkorcsosulása miatt már csak öt év van hátra a teljes pusztulásig, s ekkor megérkezik egy úrlény, Ziggy Stardust, aki egyszerre hirdeti a véget, illetve a reményt, azaz a messiás, Starman érkezését, majd ő maga rockszttárrá válik, és saját sikerének áldozataként rock and roll öngyilkossággal vet véget az életének. Mindez egyes interpretációk szerint akár arra is utalhat, hogy Ziggy – Bowie alteregója – afféle Jézusként tűnik fel, akit ellenfelei végül közvetetten keresztre feszítenek, annál is inkább, mert a szöveg olykor a válság sújtotta társadalom kisebbségi csoportjaival is foglalkozik (feketéek, melegek), a *Five Years*ben pedig a kisémmizettek szószólójaként (Buckley 2010, 158) nyilvánul meg. Ziggy egy vörös hajú, meghatározhatatlan nemű és biszexuális figura, aki szembeszegül minden társadalmi normával, ellenáll minden – például a nemi – kategorizálásnak, s fantasztikusan színes, csillogó ruhákban jelenik meg (ezek a különböző koncerteken, illetve a beállított fotókon állandóan változtak).

Egy Ziggyhez hasonló Bowie-alakmás, Aladdin Sane jelent meg még a következő albumon is (amelynek lemezborítója talán a leghíresebb ebben a műfajban), de az ő személyisége kevésbé körvonalazott, mint elődjéé, egy „skizoid amalgám”. A skizoiditás az állandóan változó, elcsúszó személyiségre, mindig másként megjelenésre utal. Az albumon szerepel a *The Jean Genie* című dal is, amellyel kapcsolatban léteznek olyan feltételezések, miszerint Iggy Pop, mások szerint Jean Genet francia író lenne a főszereplő modellje, aki homoszexuális volt, s bűnözőként megjárta a börtönt is. A keresztnév (Jean) a nyelvtől függetlenül egyaránt vonatkozhat nőre (angolként), illetve férfira (franciaként).

Itt érdemes még az ebben a korszakban Bowie számára oly meghatározó kabuki színház hatására is utalni. Annál is inkább, mivel a Ziggy- és Aladdin Sane-koncertek bizonyos jelmezeit eredetileg is a kabuki színjátszásban használták, míg másokat Kansai Yamamoto tervezett Bowie részére, ugyancsak hagyományos jelmeztípusok alapján (Buckley 2010, 138). Bowie 1973-ban egy turnén találkozott a „kabuki theatre”-sztár Bando Tamasaburóval is, aki megtanította a hagyományos sminkelésre (Bando 2017). A vastagon kifestett ajak, fekete ceruzával kihúzott szem, a pirosítóval, más részeken hófehér festékkel kifes-

tett arc, a rikító, bár bizonyos szabályokhoz alkalmazkodó színösszeállítások, illetve az örökös átöltözések a kabuki hagyományhoz is kötődtek, mint ahogy a személyiség változását jelző kimonóváltás úgyszintén. Bowie úgy magyarázta, hogy ezek az átöltözések lehetőséget teremtenek a személyiség újabb és újabb aspektusainak kifejezésére, amire különösen nagy szükség volt a skizoid Aladdin Sane jellemábrázolásakor. A japán nyelvben a „kabuki-mono” olyan személy, aki különös ruházatával/frizurájával és általános furcsa viselkedésével hívja fel magára a figyelmet, vagyis egyfajta bohóc, clown az európai fogalmak szerint: s itt ismét csak kínálja magát a Cahun-párhuzam. Buckley szerint ezenkívül „a kabuki természetéből adódóan a nemi szerepekkel való játékra épült, így tökéletesen megfelelt az Aladdin Sane-előadások számára. A kabuki színházban minden szereplőt, férfit és nőt egyaránt, férfiak keltenek életre, s az androgün jelleg Bowie-nál alapvető jelentőségre tett szert” (Buckley 2010, 139).

A dalszövegek részben az amerikai szlenget veszik át, a rock mindennapi kifejezéseit, s bennük főként egyes fordulatok, kifejezések utalnak az androgunitásra, ilyesfélék, mint ahogy a *Moonage Daydream*ben utal magára: „mama-papa”, „a rock 'n' rollin' bitch” és a „pink-monkey-bird” (gay szleng az anális szex befogadójára) (Pegg 2000, 435). Bár a szakirodalomban nem találtam hasonló interpretációt, a *Lady Stardust* című szám értelmezhető akár Ziggy nőnemű megszólalásaként is.

A Ziggy-lemez dalai, bár egy témára írta őket, viszonylag különállóak. Bowie később egy musical színpadra állítását tervezte ugyan a Westenden, s akkor nyilván egy homogénebb koncepció jött volna létre, de ez végül nem valósult meg. A narratíva teljesen fragmentáltan áll össze, különálló perspektívákból, s más-más narrátort hallva értesülünk az eseményekről, ráadásul még az egyes dalok is különálló, felvillanó képekre, momentumokra, kifejezésekre bomlanak, ezekből rakhatjuk össze a történetet – s itt, Cahunra gondolva, ugyancsak eszünkbe juthat az általa a fejezetelválasztó lapokon és a szövegeiben egyaránt alkalmazott montázs szerkezet. Ez még inkább érvényesül a még szétesőbb struktúrájú és narratívájú *Aladdin Sane*-ben.

Később egy darabig Bowie még kísérletezett a maszkos önszínrevittel, valami másként való megjelenéssel, ennek legkirívóbb példája már a *Diamond Dogs*, ahol a még Ziggy-frizurás Bowie, akinek alsóteste kutya, egy utazó cirkusz hibrid-poszthumán élőlénye, aki „egy plakát előtt a (világot jelentő) deszkákon fekszik” (Újhely–Harangi 2002, 97).

Utána viszont Bowie megunta a Ziggyhez hasonló alteregókat (állítólag meg is ijedt kissé az őt körülvevő rajongói hisztériától és kultusztól, illetve attól is, hogy kezdett magában azonosulni a figurával), s továbblépett, végül létrehozta következő, s élete végéig nagyjából kitartó imázsát, az elegánsan

öltöző, szőke hajú dendiét. Ebben is voltak kilengések, átváltások, de a „sovány szőke herceg” azért mindig visszatért.

Claude Cahun munkáival nem csupán David Bowie-ra tett inspiratív hatást, hanem más posztmodern művészekre is, például Cindy Sherman is fontos elődjeként tekint rá.

Irodalom

- Bando, Tamasaburo. 2017. David Bowie and his love of Japan: A Man Who Saw the Future. *Discuss Japan. Japan Foreign Policy Forum*, 39. https://www.japanpolicyforum.jp/pdf/2017/no39/DJweb_39_cul_01.pdf (2017. ápr. 13.)
- Bowie, David. 2007. *Tonight's High Line – David Bowie recommends...* <https://www.davidbowie.com/2007/2007/05/18/tonights-high-line-david-bowie-recommends> (2007. máj. 15.)
- Buckley, David. 2010. *David Bowie*. Ford. Vizi Katalin. Budapest: Cartaphilus.
- Cahun, Claude. 1914. *Vues et visions*. *Mercure de France*, 16 mai 1914. Kötetben: Cahun, Claude. 1919. *Vues et Visions*. Dessin de Marcel Moore. Paris: Éditions Georges Crés & Cie.
- Cahun, Claude. 1925. *Héroïnes*. Néhány részlet megjelent belőle a *Mercure de France*-ban és a *Le journal littéraire*-ben. Teljes formájában: Cahun, Claude. 2002. *Écrits*. 125–170. Paris: Éditions Mille et une nuits – Fayard.
- Cahun, Claude. 1930. *Aveux non avenues*. Illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur. Préface de Pierre Mac Orlan. Paris: Éditions de Carrefour.
- Cahun, Claude. 1934. *Les Paris sont ouverts*. Paris: José Corti.
- Cahun, Claude. 2002. *Écrits*. Paris: Éditions Mille et une nuits – Fayard.
- Kabuki official website, <https://www.kabukiweb.net/>
- Kasal, Alpay. 2023. *Video Art installation curated by David Bowie*. <https://alpaykasal.com/blog/video-art-installation-curated-by-david-bowie/> (2023. aug. 1.)
- Lepelier, François. 2002. Chronologie. In Cahun, Claude. 2011. *Écrits*. Dir. François Lepelier. 11–15. Paris: Éditions Jean-Michel Place.
- Lepelier, François. 2011. Chronologie. In Cahun, Claude. 2011. *Les aveux non avenues*. S. p. Paris: Éditions Mille et une nuits – Fayard.
- Lepelier, François. 2011b. Les Clés des *Aveux*. In Cahun, Claude. 2011. *Les aveux non avenues*. S. p. Paris: Éditions Mille et une nuits – Fayard.
- Mendelsohn, Sophie. 2010. Claude Cahun, l'effacement et l'énigme. *Savoirs et clinique* 1. 58–166.
- Pegg, Nicholas. 2000. *The Complete David Bowie*. London: Titan Books.
- Starobinski, Jean. 1970. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Les sentiers de la création.
- Szabolcsi Miklós. 1974. *A clown mint a művész önarcképe*. Budapest: Corvina.
- Újhelyy Attila – Harangi Gergely. 2002. *Az igazi David Bowie*. Budapest: Palatinus.

BOWIE HOLDS A MIRROR AND CLAUDE CAHUN
LOOKS AT HIMSELF IN IT

*Fluid gender identity, masquerade and poetry in the works of
Claude Cahun and David Bowie*

Claude Cahun's self-portraits of costumed photographs with mirrors and masks, her visual self-reenactment, and her writings that move on the borders of symbolism and surrealism – and also use the above motifs (mask, mirror, Narcissus) – bring gender identity into play which sometimes moves back and forth and sometimes shows itself as intermediate. Cahun's work is sometimes classified as Dada but in her case, it is not her affiliation with the movement and style of writing that is considered her guiding principle but her fundamental personal and artistic attitude and gestures. The afterlife of her art deserves attention: it is an interesting pop cultural development that Claude Cahun was also discovered by David Bowie several decades later, who then organized an exhibition of her works. This, of course, is no coincidence as Cahun's work „meets” Bowie's at many points, and within this is the figure of Ziggy Stardust, his alter ego from the early 1970s, and the songs linked to this figure – and versions derived from it.

Keywords: Claude Cahun, David Bowie, gender identity, mirror, mask

BOUI DRŽI OGLEDALO, A KLOD KAHUN SE
OGLEDA U NJEMU

*Fluidni polni identitet, maskarada i poezija u delima
Kloda Kahuna i Dejvida Bouija*

Kostimirani fotografski autoportreti sa maskama i ogledalima, kao i tekstovi Kloda Kahuna, koji se nalaze na graničnim područjima simbolizma i nadrealizma – koristeći pomenute motive (maska, ogledalo, narcizam) – ukazuju na polni identitet koji se kreće iz jedne krajnosti u drugu, odnosno manifestuje se kao nešto između. Njegovo stvaralaštvo može se svrstati i u dadaizam, pri čemu smernice nisu usmerene na pripadnost pokretu i na stil njegovih dela, već na njegov lični i umetnički stav, na njegove gestove. Uticaj njegove umetnosti na kasnije generacije takođe zaslužuje pažnju: interesantan je podatak iz popularne kulture da je Kloda Kahuna nekoliko decenija kasnije otkrio i Dejvid Boui, te je upriličio i izložbu njegovih dela. Sve to naravno nije slučajnost – stvaralaštvo Kahuna ima puno dodirnih tačaka sa Bouijevim radom, odnosno sa figurom Zigija Stardasta s početka 70-tih godina, tj. pesmama povezanim sa ovim alteregom.

Ključne reči: Klod Kahun, Dejvid Boui, polni identitet, ogledalo, maska

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 kéri fel).
- Ha a tudományos munka projektumi kutatás keretében készült, a szöveg első oldalának alján, lapalji jegyzetben fel lehet tüntetni a projektumi kutatást támogató intézmény teljes hivatalos megnevezését és a projektum számát. Kérjük, az absztrakt utolsó mondatához illesszék a lábjegyzetszámot.
- Kívánatos, hogy a szöveg címében kulcsfogalmak szerepeljenek. Ajánlatos tartózkodni a metaforikus címadástól.
- A szöveget egybekezdésnyi (800–1000 leütésnyi) tartalmi összefoglaló (absztrakt) vezeti be, amely kitér a kutatás tárgyára és módszerére, kitűzött céljára és eredményére is. (Kérjük figyelembe venni, hogy az absztrakt nem a dolgozatiróról, hanem a dolgozatról szól!)
- Az absztraktot kulcsszavak egészítik ki (legfeljebb 5). Ajánlatos gyakran használt, nemzetközileg ismert fogalmakat feltüntetni.
- A tanulmány főszövegének terjedelme: 25 000–35 000 leütés, szóközökkel.
- A hivatkozásokat nem lábjegyzetek formájában, hanem a főszövegben kérjük jelölni.
- Kívánatos, hogy a hivatkozások között több (de legalább egy) folyóirat-hivatkozás is legyen.
- A szöveghez tartozhatnak lapalji jegyzetek, ezek azonban nem helyettesítik az irodalomjegyzéket.
- A tanulmány tartalmazhat grafikonokat vagy táblázatokat, illusztrációt azonban nem áll módunkban közölni.
- 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 betűmagysággal, Times New Roman betűtípussal, 1-es („szimpla”) sorközzel kérjük írni, kivéve a rezümét és a kulcsszavakat, melyek 11 pontosak. Kérjük, a bekezdések között ne hagyjanak sorközt, azaz a Kezdőlap, Bekezdés, Behúzás és sorköz, Térköz, Előtte és Utána értékét 0 pontosra állítsák, ugyanott a Sorközt Szimplára!

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 (Város, ország)

A szerző elektronikus elérhetősége

Például:

Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar

Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék

Újvidék, Szerbia

xxxxx@yyyyyy

A SZÖVEG CÍME (verzál)

Ha van: *A szöveg alcíme* (kurzív)

Absztrakt, tompán (behúzás nélkül), bekezdések nélkül (11-es betűnagyság, normál, 1-es – „szimpla” – sorköz, a bekezdés után ne legyen sorköz).

Kulcsszavak: (11-es betűnagyság, normál, 1-es sorköz, 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, számozás nélkül (középre zárva, 12-es nagyság, kurzív)

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 lelőhelyét magában a főszövegben jelöljük az idézet vagy hivatkozás után zárójelben. A hivatkozás a mondat része, az írásjelet a zárójel után tesszük ki: „Móricz e regényében nem a parasztot, hanem az Ibsen és Nietzsche nyomán nagybetűvel írott Embert óhajtotta megírni” (Margócsy 1993, 19).

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 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. (Mivel hivatkozásjegyzékről van szó, a forrást és a szakirodalmat nem választjuk szét.)

Az irodalomjegyzék létrehozása és a szövegbeli hivatkozás a következőképpen történik:

Könyv

Egyszerűs:

Tverdota György. 2010. *Zord bűnös vagyok, azt hiszem: József Attila kései költészeté*. 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. Rózsahegyi 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, Gábrriel. 1990. *Szerelem a kolera idején*. Ford. Székács Vera. Budapest: 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 Author-Date System rendszerét tekintjük irányadónak:

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

A dolgozatot címmel ellátott angol, valamint szerb nyelvű rezümé és kulcsszavak zárják. (Külföldi szerzőinknek a szerb fordítást biztosítjuk.)

A nyelvileg-helyesírásilag gondozatlan kéziratokat, valamint azokat, amelyek nem tartják be a fenti szerkesztői utasításokat, kénytelenek leszünk átdolgozásra javasolni.

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://hungarologiaikozlemenek.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: Juhász Tóth Tímea
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: Milica Bracić

Fedőlapterv / Korice / Cover: Kapitány Attila

Műszaki előkészítés / Priprema za štampu / Layout: Dataprint

Példányszám / Tiraž / Copy: 150

Nyomda / Štampa / Print: Sajnos, Újvidék, 2024