



UNIVERZITA KONŠTANTÍNA FILOZOF V NITRE
FAKULTA STREDOEURÓPSKÝCH ŠTÚDIÍ



Transzkulturalizmus és bilingvizmus

Transzkulturalizmus a bilingvizmus

Editori/Szerkesztők:

Hegedűs Orsolya

Németh Zoltán

N. Tóth Anikó

Petres Csizmadia Gabriella

Nitra 2019

© Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, 2019 / Közép-európai
Tanulmányok Kara, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, 2019

Recenzenti/Lektorálta:

Prof. Dr. Szirák Péter
Dr. habil. Benyovszky Krisztián, PhD.

Publikácia vznikla v rámci výskumnej úlohy VEGA 1/0034/17
Transzkulturalizmus a bilingvizmus v slovenskej a v maďarskej literatúre
(doba riešenia: 1/2017 – 12/2019).

A kötet a VEGA 1/0034/17 Transzkulturalizmus és bilingvizmus
a szlovák és magyar irodalomban (időtartama: 2017/1 – 2019/12)
tudományos projekt részeként jött létre.

© Autori/A szerzők, 2019

ISBN 978-80-558-1478-0
EAN 9788055814780

Tartalom

| | |
|--|-----|
| Németh Zoltán: Előszó | 7 |
| Magdalena Roguska-Németh: A transzkulturalizmus. Metodológia és fogalomtörténet | 11 |
| Németh Zoltán: A transzkulturalizmus és bilingvizmus szintjei a szlovákiai magyar irodalomban | 21 |
| Strickland-Pajtók Ágnes: Hybridity and the City. The Portrayal of Hungarian Immigrants in Contemporary British Fiction | 37 |
| N. Tóth Anikó: Selmec mint transzkulturális tér | 49 |
| Marcin Grad: Három magyar a Balti-tengernél. A Balti-tenger és Gdańsk Somlyó György, Pethő Tibor és Ruffy Péter szemével | 65 |
| Polgár Anikó: Mítosz, utazás, emlékezet Devecseri Gábor <i>Epidauruszi tücskök, szóljatok</i> című kötetében | 101 |
| Petres Csizmadia Gabriella: Az utazás interferenciája. „Start és cél között rázkódik a test” | 115 |
| Mizser Attila: Az „Ny” mint nyelv Zilahy Péter <i>Az utolsó ablakzsiráf</i> című könyvében | 127 |
| Ariana Fabiszewska: A transzkulturalizmus traumái Borbély Szilárd <i>Nincstelének</i> című regényében | 137 |

| | |
|--|-----|
| Rudaš Jutka: | 155 |
| A két kultúra kontextusában formálódó művek sajátosságai | |
| Ladányi István: | 167 |
| Tolnai Ottó <i>Krik ruže</i> (1988) című, szerb nyelven írt verseskötetének nyelvi és kulturális beágyazottsága | |
| Visy Beatrix: | 183 |
| Súlyos határsértés. Határhely(zet)ek, identitáshatárok Tolnai Ottó <i>Szeméremékszerek</i> című regényében | |
| Bányai Éva: | 193 |
| Transzkulturális utazás (Papp Sándor Zsigmond <i>Gyűlölet</i> című regényében) | |
| Nagy Csilla: | 203 |
| Transzkulturalizmus és identitás Ivana Dobrakovová prózájában | |
| Brutovszky Gabriella: | 211 |
| Transzkulturális sokféleség Zehra Çirak költészetében | |
| Hrbáček Magdaléna: | 223 |
| Andrea Coddington <i>A zsidó nő</i> című regényének jellemző jegyei a bináris oppozíció szemszögéből | |
| Patrik Šenkár: | 239 |
| Nespochybnitelné otázky komplexného bytia človeka v trojjazyčnej poézii Gabriela Hattingera-Klebaška | |
| Alexej Mikulášek: | 269 |
| Identita a její rozměry ve významovém dění prózy Susan Faludi <i>Temná komora</i> : reflexe kulturní jinakosti a bytí v „meziprostorech“ | |
| Dmitrij A. Jefremov: | 295 |
| A lexikai-szemantikai transzformációkról a magyar nyelvről udmurt nyelvre történő fordításban | |

| | |
|---|-----|
| Olga Makszimova: | 307 |
| A fordításban megjelent udmurt gyermekirodalom történetéről | |
| Keserű József: | 317 |
| Az emberi és az állati kultúra „transz”-a. Avagy hogyan léphetünk be más fajok Umweltjébe? | |
| Csehy Zoltán: | 329 |
| Effemináltság, transzkulturális tér, változó sztereotípiák. Támpontok Andy Quan <i>Haj</i> című novellájának értelmezéséhez | |
| Absztraktok – Anotáció – Abstracts: | 343 |

Előszó

A kötet, amelyet kezében tart a Tisztelt Olvasó, annak a sikeres pályázatnak köszönheti létét, amelyet hároméves időszakra nyert el a Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézetének kutatócsoportja. A hároméves időszak alatt a Szlovák Oktatási Minisztérium által támogatott VEGA 1/0034/17 *Transzkulturalizmus és bilingvizmus a szlovák és magyar irodalomban* című projekt keretén belül három konferenciát rendeztünk, amelynek anyaga három kötetben jelent meg. A 2017. november 6-7-én megrendezett *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban* című konferencia anyaga az azonos címet viselő kötetben 2018-ban látott napvilágot (Németh – Roguska, 2008a). Második konferenciánkra a *Többközpontú nyelvek és nem-domináns változataik 6. világkonferenciája* részeként került sor 2018. június 21-23. között Nyitrán, amelynek sajtó, irodalmi szekcióját alkottuk. A szekció anyagából készült kötet *Transzkulturalizmus és bilingvizmus a közép-európai irodalmakban* címmel jelent meg 2018-ban (Németh – Roguska, 2008b). A projekt keretén belül 2019. szeptember 17-18-án rendezett harmadik nyitrai konferencia a *Transzkulturalizmus és bilingvizmus* címet viselte, és harminc kutató jelentkezett előadással – ezeknek az előadásoknak a írásos változatát gyűjtöttük most össze.

Célunk kettős volt: egyrészt hogy csatlakozzunk az utóbbi években, évtizedben a magyar irodalomtudományban is felerősödő irodalomtudományi, irodalomtörténeti kutatásokhoz, értelmezésekhez, amelyek transznacionális, transzkulturális perspektívából közeledtek tárgyukhoz; másrészt hogy sajátos – szlovákiai magyar – helyzetünknel fogva inspiráljuk is azokat, új lehetőségeket megjelenítve. Céljaink között szerepelt a szlovák és magyar irodalmi transzkulturalizmus értelmezése, a kisebbségi irodalmak beillesztése a transzkulturális kutatásokba, a transzkulturalizmus egyfajta történetiségének felmutatása, a kétnyelvű, illetve nyelvváltó szerzők műveinek értelmezése a transzkulturális tapasztalat megjelenítésével, továbbá a vizsgált szerzők és szövegek pozicionálása, elhelyezése a különféle nemzeti irodalomtörténetekben, s e nemzeti irodalomtörténetek homogén narratívájának fellazítása, újragondolása. A nemzetközi szakirodalom mellett olyan magyar szerzők eredményeire támaszkodhattunk, hogy a teljesség igénye

nélkül említsünk néhány alapvető szakirodalmat, mint Toldi Éva, Nagy Hajnalka, Fried István, Strickland-Pajtkó Ágnes tanulmányai (Toldi, 2011; Nagy, 2012; Fried, 2017; Strickland-Pajtkó, 2018). Elméleti szinten legjelentősebb hatásúnak talán a Helikon irodalomtudományi szemle 2015/2., *Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban* című tematikus száma tekinthető, benne többek között Jablonczay Tímea, Györke Ágnes, Rákai Orsolya, Mészáros Zsolt és Földes Györgyi írásaival (Jablonczay, 2015; Györke, 2015; Rákai, 2015; Mészáros, 2015; Földes, 2015). Érdemes utalni továbbá a kutatócsoport konferenciákon kívüli publikációira is – legfontosabbnak ebből a szempontból az Irodalmi Szemle 2017/6-os *Transzkulturalizmus*-blokkja tekinthető, benne Magdalena Roguska, Petres Csizmadia Gabriella, N. Tóth Anikó és Paszmár Livia írásaival, amelyek mintegy a bevezetést jelentették a következő három év közös munkájához (Roguska, 2017; Petres Csizmadia, 2017; N. Tóth, 2017; Paszmár, 2017). Feltétlenül itt kell megemlítenünk – mint jelentős hozzájárulást a témához, illetve kutatási irányunk visszaigazolását is az irodalomtudomány új perspektívájából eredő belátásainak érvényesítése terén – Thomka Beáta *Regénytápasztalat. Korélmény, hovatarozás, nyelváltás* című kötetét is (Thomka, 2018).

Transzkulturalizmus és bilingvizmus című könyvünk ezeknek a sokszínű, még formálódó kutatási irányoknak a gyűjteménye. A kiadvány tematikus csomópontokból épül fel, amelyek ki is rajzolják a kutatási irányokat. Tartalmaz elméleti tanulmányokat, megjelennek benne az útirajzokkal foglalkozó írások, az egyes „nemzeti” irodalmakban megjelenő transzkulturális jellegzetességek, a kisebbségi, kétnyelvű és nyelváltó irodalmak kérdésköre, a műfordítási kérdések, illetve a transzkulturalizmusnak mint átfogó világtértelezésnek a lehetőségei. A téma sokszínűségére nemcsak a tanulmányok kutatási iránya és nyelve utal (magyar, szlovák, cseh, angol nyelvű szövegek gyűjteményéről van szó), hanem az előadók is a legváltozatosabb helyekről érkeztek (Szlovákiából, Magyarországról, Romániából, Lengyelországból, Csehországból, Udmurtföldről-Oroszországból stb.). Vagyis az új, transzkulturális deterritorizációk, mobilitások, nomád létezmódok és határátlépések logikáját legalább három szinten modelláló konferenciák és tanulmánykötetek önreflexíven is színre viszik, megjelenítik saját témájukat, magukban hordozzák, visszautalnak rá.

Németh Zoltán

Felhasznált irodalom

- FÖLDES Györgyi: *Posztkoloniális és etnikai fikciók narratológiai vetületben*. Helikon 2015/2., 255–262.
- FRIED István: *A transznacionális irodalomszemlélet dilemmái. Kertész Imre egy önértelmezésének nyomában*. Irodalmi Szemle 2017/11., 24–47.
- GYÖRKE Ágnes: *A transznacionális feminizmus elméletei: Empátia, affektus és a transzlokális tér*. Helikon 2015/2., 221–232.
- JABLONCZAY Tímea: *Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában*. Helikon 2015/2., 137–156.
- MÉSZÁROS Zsolt: *Határközvetítők. A transznacionális memoáriródalom elméleti megközelítései*. Helikon 2015/2., 243–254.
- NAGY Hajnalka: *Az irodalom senkiföldjén. Transzkulturális irodalom és osztrák kultúra*. Forrás, 2012/10., 8–15.
- NÉMETH Zoltán – Magdalena ROGUSKA (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*. NyKFE, Nyitra, 2018a, p. 296.
- NÉMETH Zoltán – Magdalena ROGUSKA (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus a közép-európai irodalmakban*. NyKFE, Nyitra, 2018b, p. 128.
- N. TÓTH Anikó: *Tér határolta tudat – Marakész és Jasná Horka a mítosz és valóság határán*. Irodalmi Szemle 2017/6., 33–44.
- PASZMÁR Livia: *Az ártatlanság retorikája. Daniela Kapitáňová Samko Tále: Könyv a temetőről című kötetéről*. Irodalmi Szemle 2017/6., 66–68.
- PETRES CSIZMADIA Gabriella: *Idegenségtapasztalat Durica Katarina Szlovákul szeretni című regényében*. Irodalmi Szemle 2017/6., 54–64.
- STRICKLAND-PAJTÓK Ágnes: *Migráció és irodalom: magyar bevándorlók a kortárs brit prózában (Charlotte Mendelson Almost English és Linda Grant The Clothes on Their Backs című regényének interkulturális olvasata)*. Kalligram 2018/3., 52–55.
- RÁKAI Orsolya: *Fogalomfossziliák, identitás-közületek: a transznacionális poétika lehetőségei az individuális, a kollektív és az idegen metszeteinek újragondolásában*. Helikon, 2015/2., 233–242.
- ROGUSKA, Magdalena: *A migráció mint transzkulturális tapasztalat lengyel és magyar származású, transznyelvű írónők prózájában – Eva Hoffman: Lost in Translation, Terézia Mora: Nap mint nap*. Irodalmi Szemle 2017/6., 7–21.

THOMKA Beáta: *Regénytapszlat. Korélmény, hovatarozás, nyelv-
váltás*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2018.

TOLDI Éva: *Hovatarozás-tudat, nyelváltás, poétikai tapasztalat (Agota
Kristof, Terézia Mora, Melinda Nadj Abonji)*. Korunk 2011/11., 86-91.

Magdalena Roguska-Németh

Varsói Egyetem

A transzkulturalizmus. Metodológia és fogalomtörténet

A nyugati társadalmak, különösen a nagy népességközpontok, mint például a városok, olyan helyek, ahol a különböző kultúrák, nemzetiségek és vallások találkoznak. A világ különböző sarkából érkező, eltérő tapasztalatokkal és eltérő életmóddal rendelkező emberek együttélése természetesen konfliktogén. Az ilyen típusú „problémák” egyik megoldása az ún. multikulturalizmus, amely a múlt század 60-as és 70-es éveinek fordulóján nyilvános vita tárgyává vált, de még 2000 után is foglalkoztatta a kutatókat. (Lalak, 2007; Barska, 2007; Rattansi, 2011; Alabán, 2011) Ez akkor történt, amikor Ausztrália és Kanada – kulturálisan heterogén országok – támogatni kezdték ezt a koncepciót, és olyan politikát kezdtek el folytatni, amely figyelembe vette az igényeit. (Rattansi, 2011, 7) Európában az első ország, amely a gyakorlatban valósította meg a multikulturalizmust, Nagy-Britannia volt. Válaszul a volt brit gyarmatokból származó bevándorlók beáramlására 1966-ban a britek ratifikáltak egy dokumentumot, amely a multikulturális tolerancia és a kölcsönös megértés szellemében szabályozta az újonnan érkezők tartózkodását a szigeteken. (Rattansi, 2011, 7)

A multikulturális elgondolás szerint a társadalomnak vendégszeretőnek és nyitottnak kell lennie mindenféle mások számára. A kisebbségi kultúráknak joguk van megőrizni a sajátosságukat és nem kötelesek asszimilálódni az uralkodó kultúrához. Ennek a koncepciónak a támogatói úgy vélik, hogy ez nemcsak nem akadályozza meg a bevándorlók társadalmi beilleszkedését, hanem megkönnyíti azt. (Song, 2016)

A multikulturális elgondoláshoz kapcsolódik az interkulturalizmus fogalma. Nem azonos fogalmakról van szó, de mindkettő a kultúrák együttélésének kölcsönös tiszteletéről szól, az asszimiláció kényszere nélkül. Az interkulturalizmus azonban egy lépéssel tovább megy, és magában foglalja a kölcsönös megértést és a kölcsönös elfogadást is. (Brancato, 2004, 41)

Kritikusaik szemében mindkét koncepciónak, bár feltételezései igen nemesek, kevés köze van a valósághoz. Sabrina Brancato szerint a multikulturalizmus „kortárs utópia, amelyet a Nyugat javára hoztak létre”. (Brancato, 2004, 40-41) A multi- és interkulturalizmus ideológiáinak fő problémája az, hogy mindkettő fenntartja a különbségeket. Politikai szempontból a zászlójuk alatt tett intézkedések (diszkrimináció és rasszizmus elleni küzdelem, a kulturális, etnikai és faji különbségek tiszteletben tartásának elősegítése) nyilvánvalóan pozitívak. Ugyanakkor, ezek szerint az ideológiák szerint a kultúrák monolitok, amelyek egymással párhuzamosan léteznek, és nem járják át egymást. A multi- és interkulturális gondolkodás szellemében a feladatunk, mint társadalmakban élő embereknek, tiszteletben tartani más kultúrákat, és mindent, ami más, ismeretlen, egzotikus. Nyitottaknak kell lennünk a másság irányában, a változásokra, és kíváncsiaknak egy olyan világra, amely más, mint a miénk, szokatlan. Az ilyen ideológiák, bár tiszteletreméltó céljaik vannak, szegregációs és akár gettósítási folyamatokat eredményezhetnek, valamint megőrizhetik a sztereotípiákat is. A nemzeti kisebbségek szempontjából esszencialista és idealizáló gondolkodáshoz vezethetnek (a hitelesség ideája, amely a „valódi gyökerek”-re való vágyakozás eredménye”). (Brancato, 2004, 41)

Egy másik tudós, aki szintén foglalkozott a multi- és interkulturalizmus alacsony hasznosságával, Wolfgang Welsch volt. A német filozófus és művészettörténész „csak látszólag progresszív ideológiáknak” nevezte a multi- és interkulturalizmust, valamint arra hívta fel a figyelmet, hogy olyan kultúra koncepciójára utalnak, amely ma már elavult. (Welsch, 1998, 196-197) Welsch gondolatmenetének kiindulópontja a herderi különálló kultúrák hagyományos koncepciója, ezt bírálja, illetve nevezi „elavult koncepció”-nak. Herder három elemet használva írta le a kultúrát mint amelyre jellemzőek a „társadalmi homogenitás, etnikai egyesülés és világos kultúrák közötti határok”. (Welsch, 1998, 197-198) Welsch szerint már egyik tényező sem érvényes. Először is, a modern társadalmak annyira sokszínűek manapság, hogy nem beszélhetünk semmilyen homogenitásukról. Ez a sokféleség számos tényezőre vonatkozik, többek között az anyagi helyzetre, nemre vagy a szexualitásra,

amelyek befolyásolják az emberi életmódot és meghatározzák a különféle, rendkívül eltérő életmintákat.

Még inkább vitatható a kultúrák etnikai egyesülésére vonatkozó állítás. Mint Welsch megjegyzi, „a társadalom nem valamiféle adottság, hanem feltalált, sőt nem ritkán erő által létrehozott”. (Welsch, 1998, 199) Ezért hibás a Herder-féle gondolkodás a kultúráról mint egy „gömről” vagy egy „autonóm szigetről”, amely olyan területnek felel meg, amelyet az egy nyelven beszélő nép használ.

Végezetül a határok, amelyek arra szolgálnak, hogy elválasszák az egyik kultúrát a másiktól, ma már feleslegesek. Már az a tény is, hogy szüntelenül redefiniálásra szorulnak és újra és újra meg kell őket határozni ahhoz, hogy összhangban legyenek a szüntelen kulturális keverési folyamattal, azt bizonyítja, hogy nincs sok hasznuk.

Mint Welsch konstatálja, Herder „különálló kultúrák”-konceptiója ma már haszontalan vagy akár ártalmas is. Számos fenyegetéssel társul, mint például a szeparatizmussal, amely akár politikai és akár fegyveres konfliktusokhoz is vezethet. (Welsch, 1998, 200)

Welsch teljes mértékben elutasítja a multi- és az interkulturalizmust, de nem hagy bennünket üres kézzel. Ehelyett egy olyan koncepciót javasol, amelyet transzkulturalizmusnak nevez. Azt írja, hogy a globalizációs és a bevándorlási folyamatok eredményeként egy sajátos kulturális infiltráció jött létre, amely következtében új, hibrid kulturális formákkal találkozhatunk. (Welsch, 1999, 194-197) „Makro” szinten ez hasonló problémák és kérdések kialakulását eredményezi olyan kultúrákban, amelyeket hagyományosan rendkívül eltérőnek tekintünk. Példaként Welsch megemlíti az emberi jogokról, a feminista és ökológiai mozgalmakról szóló vitákat, amelyek jelen vannak a nyilvános diskurzusban, függetlenül a szélességi foktól. (Welsch 1998, 204-205) „Mikro” szinten azonban a multikulturális kapcsolatok hatalmas hatással vannak az egyén kialakulására és identitásának a fejlődésére. Ahogy a német filozófus mondja, a modern élet semmi más, mint „vándorlás különféle társadalmi világokon keresztül és különféle lehetséges identitásoknak a megvalósítása.” (Welsch 1998, 207) Az egyik alapvető emberi jog a kulturális formációhoz való jog, és ha az egyént különböző kultúrák befolyásolják, akkor az identitás kialakulásának a folyamatában

az összes transzkulturális tényező beolvasztása az egyik legfontosabb feladat.

Welsch transzkulturalizmusa a filozófusok és a kulturális antropológusok körében elég jól ismert és szívesen tárgyalt koncepció.¹ Hangsúlyozni kell azonban, hogy nem egy teljesen új elképzelésről van szó. Alapjait sokkal korábban, nevezetesen a múlt század 40-es éveiben egy kubai antropológus, Fernando Ortiz hozta létre. Ortiz az afro-kubai kultúrával kapcsolatos tanulmányaiban az ún. transzkulturáció fogalmát vezette be, amely véleménye szerint a legjobban írja le azokat a kulturális változásokat, amelyek Kubában történtek, amióta a szigetet az Ibériai-félsziget gyarmatosítói felfedezték. A „transzkulturáció” kifejezést először a *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* című munkájában használta, amelyhez egyébként a lelkes bevezetőt a lengyel antropológus, Bronisław Malinowski írta.²

A transzkulturációnak Ortiz felfogásában elsősorban ellensúlynak kell lennie az akulturációnak nevezett jelenséggel szemben, amelyet az antropológiában úgy értünk, mint egy kultúra gyors átalakulásával járó folyamatot egy másik kultúra hatására, valamint a megváltozott társadalmi és környezeti feltételek hatására. Az akulturációt egyoldalú folyamatként kezelték, míg a transzkulturációnak kétoldalú cserének kellett lennie, „amelynek forrása a dinamikus, interkulturális párbeszéd, »toma y daca«, »give and take«, »adni és venni«”. (Gondor-Wiercioch, 2009, 25)

Az akulturáció fogalmának egyik alkotója és terjesztője (Ralph Linton és Robert Redfield mellett) Melville J. Herskovits³ volt, és ő, mint koncepciójának védelmezője, lett Ortiz fő, bár nem az egyetlen kritikusa is. Mint Jadwiga Romanowska megjegyzi, „Herskovits szerint az

¹ A lengyel irodalomtudományban a Welsch munkája iránti érdeklődés annyira nagy volt, hogy több tanulmányt szenteltek neki. Lásd pl.: (Kubicki, 1998).

² A lengyel antropológus nagy lelkesedéssel fogadta Ortiz koncepcióját, és felvállalta annak tudományos népszerűsítését is. Motivációiról és a transzkulturáció fogalmának tudományos sorsáról lásd: (Romanowska, 2013).

³ 1936-ban Robert Redfield, Ralph Linton és Melville J. Herskovits kiadtak egy dokumentumot *Memorandum for the Study of Acculturation* címen, amelyben pontosan meghatározták és leírták az akulturáció fogalmát: <https://www.jstor.org/stable/pdf/662563.pdf>.

akulturáció minden olyan jelenségre vonatkozik, amely a kulturális csoportok állandó közvetlen kapcsolatából származik, és amely mindkét csoport kulturális mintáinak megváltozásához vezet” (Romanowska, 2013, 145). Oritz szerint a transzkulturációnak pontosabb fogalomnak kellett lennie, bár – amint azt a Romanowska által idézett Mario Santí hangsúlyozta – ezeknek a fogalmaknak a szemantikai területei nagy mértékben fedik egymást. (Romanowska, 2013, 145). Oritz arra kereste a választ, hogy vajon az ún. domináns kultúrákkal érintkező perifériás kultúrák képesek-e kulturális kapcsolatokat létrehozni (ún. transzkulturációs folyamatokat) ahelyett, hogy egyszerűen passzív módon asszimilálódnának. (Dagnino, 2012, 3) Kutatása az afrikai, az európai és a kubai kultúrák kölcsönös befolyásaira összpontosított. Megállapította, hogy az ilyen kulturális csere a kezdeti szakaszban veszteségekkel jár, mert a kultúra elveszíti örökségének egy részét annak érdekében, hogy új kulturális értékeket alkalmazzon, és végül új kulturális minőséget hozzon létre. A transzkulturációs folyamat ezt a két szakaszát „részleges dekulturációnak” (spanyolul *parcial desculturación* vagy *exculturación*) és „neokulturációnak” (spanyolul *neoculturización*) nevezte. (Romanowska, 2013, 144)

Érdekes módon Oritz modellje az irodalomelméletben is tükröződik. Ezzel Ángel Rama uruguayi írónak, egyetemi tanárnak és irodalomkritikusnak tartozunk, aki az ún. narratív transzkulturáció fogalmának megalkotója. (Rama, 2008) Rama az Oritz-féle transzkulturációs sémát használta a reflexió kiindulópontjaként. Szerinte a narratív transzkulturáció az irodalom három alapkategóriájára utaló folyamat (nyelv, irodalmi struktúra és társadalmi képzelet), amely négy szakaszból áll:

1. „veszteség” vagy „részleges dekulturáció” (*parcial desculturación*), amelynek során a kultúra egyes elemeinek a megtagadása történik annak érdekében, hogy az újak számára legyen hely;
2. „belső válogatás” (*selección interna*) mind az őslakos, mind az idegen kultúra elemei között;
3. az őslakos kultúra eddig marginális elemeinek „újból felfedezése” (*redescubrimiento*) és a központba helyezése;

4. az idegen kultúra elemeinek „beépítése” (*incorporación*).
(Romanowska, 2013, 146-147)

Mint Romanowska megjegyzi, Rama sémája széles körű kritikával találkozott, amely azonban nem a transzkulturáció fogalmára összpontosított, hanem arra a tényre, hogy a rendszert az ibér-amerikai irodalom elemzésére használta posztkoloniális összefüggésben. (Romanowska, 2013, 147) Ez azért érdekes, mert Oritz koncepcióját, amely olyan nagy mértékben inspirálta Ramát, pontosan azért kritizálták, mert figyelmen kívül hagyta a jelenség „gyarmati dimenzióját”, maga a kutató pedig „nacionalista álláspontot képviselt”. (Dagnino, 2012, 3) Közel fél évszázaddal később ezt a rést többek között Mary Louise Pratt töltötte ki, aki a transzkulturáció témáját a posztkoloniális kapcsolatok szempontjából vetette fel. A kutató az ún. kontaktzónák fogalmát vezette be, amely alatt „a kultúrák birodalmi kapcsolatának tereit” értette, vagyis olyan helyet, „amelyben a földrajzilag és történelmileg távoli népek kapcsolatba lépnek és olyan kapcsolatokat létesítenek, amelyek általában kényszerrel, szélsőséges egyenlőtlenséggel és nehezen megoldandó konfliktusokkal járnak.” (Pratt, 2011, 26) A fogalom legfontosabb komponense a „kontakt” szó, amelyet egyébként Pratt a nyelvészetből vett át. (Pratt, 2011, 27) Ez a kifejezés hangsúlyozza a „kultúrák imperiális találkozásának interaktív és improvizációs dimenzióit”, amelyeket nem vettek figyelembe a győztesek és a dominátorok szempontjából vezetett, a hódításokról szóló beszámolóik. A „kontaktus” megteremtése, a kapcsolat létesítése, a találkozás a perspektíva megváltozásával jár. A gyarmatosítottak és a gyarmatosítók már nem az idegen-ség és másság kategóriáival írhatók le, hanem az együttélés, kölcsönös megértés és a közös tevékenységek fogalmaival. (Pratt, 2011, 27) Pratt koncepciója, bár a transzkulturális megfontolások szempontjából is értékes, szintén szembesült kritikával. Anne Holden Rønning azzal vádolta, hogy túlságosan korlátozó, dichotóm különbségekre utalt, amelyek egyik oldalán egy gyarmatosító, a másikon egy gyarmatosított áll. Amint Rønning helyesen rámutatott, a transzkulturáció elfordulást jelent az ilyen típusú bináris oppozícióktól, és feltételezése „a szabad mozgás az egyik kulturális példányról a másikra és vissza.” (Rønning, 2011, 3) A kérdés, amelyet most fel kell tenni, arra vonatkozik, hogy az

Ortiz által létrehozott transzkulturáció fogalmának mégiscsak idealista feltételezései milyen mértékben képesek tükröződni a modern világ valóságában. Nem túlságosan merész, hogy ne mondjuk naivnak, az az állítás, amely szerint a különböző kultúrák létezhetnek ugyanabban az időben és térben, áthatolhatnak egymáson, átjárhatják egymást és kölcsönös előnyöket élvezhetnek, függetlenül a közöttük fennálló hatalmi viszonyoktól? Hasonló kérdéseket fel lehet tenni Welschnek is, akinek a koncepciója, noha a mai Európa szempontjából aktuálisabbnak tűnik, mint Ortiz ötlete, szintén tartalmaz olyan – utópisztikus – elemeket, amelyeket nem nehéz kritizálni.

Tudjuk, Welsch teljes mértékig tudatában volt ennek, amikor a kilencvenes évek elején először vezette be a kultúra új koncepcióját.⁴ Előre számolt a lehetséges kritikákkal és maga is rámutatott koncepciójának „gyengeségeire”. Először is elmagyarázta, hogy egyesek potenciális félelmei, miszerint a transzkulturalizmus mint koncepció, amely ellenzi a kultúrákról mint monolit jelenségekről való gondolkodást, lényegében az uniformizáció szinonimája, megalapozatlanok. Ahogy írta, a transzkulturalizmus nemcsak hogy nem jelenti az egyszerű uniformizációt, hanem magában foglalja egy „újfajta sokszínűség” előállítását is, ami azt jelenti, hogy „a különböző kultúrák és életformák, amelyek mindegyike transzkulturális áthatásból származik, transzkulturális típusúak”. (Welsch, 1998, 217-218) A transzkulturalizmusnak előnye van mind a globalizáció egységes koncepciójával szemben, mind pedig a partikularizációhoz viszonyítva, amely az előzőre adott válasz. „Meghaladja ezt [...] az alternatívát, mert figyelembe veszi mind a globális, mind a lokális szempontokat, az univerzális és a partikuláris szempontokat egyaránt.” „A transzkulturális identitások nemcsak a kozmopolita szempontot tartalmazzák, de a lokális affiliációt (helyi hovatartozást) is” és, Welsch szerint, ennek a két elemnek a kombinációja bele van írva az ún. transzkulturális identitásba. (Welsch, 1998, 217-218)

⁴ Ennek a bizonyítékát a cikk elején találhatjuk, ahol a szerző azt ismeri be, hogy koncepciója egyes helyeken túlságosan sematikus: (Welsch, 1998, 196).

Welsch transzkulturalizmusa vagy Ortiz transzkulturációja minden bizonnyal igen idealista fogalmak, és nem hiányosságok nélküliek. Létrehozásuk idején azonban a lehető legjobb választ adták – Ortiz esetében az 1940-es évek kubai, Welsch esetében az 1990-es évek európai – kultúrában előforduló új jelenségekre.

Nem kevésbé aktuálisak ezek az elméleti keretek és kérdésfelvetések a mai Európában, amely egyrészt a kulturális függetlenséget egyre hangosabban igénylő országok uniója, másrészt viszont egyre inkább kozmopolita és kulturálisan heterogén kontinens. A mai világ kontextusában azonban a transzkulturalizmust nem csupán a körülvevő valóság leírásaként kell kezelni, hanem elsősorban az interperszonális kapcsolatokról való gondolkodás megváltoztatásának a posztulátuma a multikulturális társadalmakban.

Felhasznált irodalom

ALABÁN, František (szerk.): *Multikulturalizmus: Teória a prax: Zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie = Multikulturalizmus: Elmélet és gyakorlat: Nemzetközi tudományos konferencia anyaga*. Univerzita Mateja Bela. Fakulta humanitných vied. Katedra hungaristiky, Banská Bystrica, 2011.

BARSKA, Anna – KORZENIOWSKI, Marek (szerk. nauk.): *Wielokulturowość – międzykulturowość – transkulturowość w perspektywie europejskiej i pozaeuropejskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, 2007.

BRANCATO, Sabrina: *Transculturalita e transculturalismo: inuoviorizzontidell' identitaculturale*, Le Somplegadi, 2004, 2, 2: 40-46.

DAGNINO, Arianna: *Transculturalism and transcultural literature in the 21st century*, *Transcultural Studies*, 8 (2012), 1-14.

GONDOR-WIERCIOCH, Agnieszka: *Dwa światy, dwie pamięci: Dylemat wielokulturowości w wybranych utworach Louise Erdrich i José Marii Arguedasa*. Wydawnictwo UJ, Kraków, 2009.

KUBICKI, Roman (szerk.): *Filozoficzne konteksty rozumienia transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha, cz. 2*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 1998.

- LALAK, Danuta (szerk.): *Migracja, uchodźstwo, wielokulturowość: zderzenie kultur we współczesnym świecie*. Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa, 2007.
- PRATT, Mary Louis: *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkulturowość*, Wydawnictwo UJ, Kraków, 2011.
- RAMA, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.
- RATTANSI, Ali: *Multiculturalism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford, 2011.
- ROMANOWSKA, Jadwiga: *Transkulturowość czy transkulturowość? O perypetiach pewnego bardzo modnego terminu*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ Nauki Humanistyczne”, Nr 6 (1/2013), [online] https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/25383/romanowska_transkulturowosc_czy_transkulturowość.pdf?sequence=1&isAllowed=y [08.10.2019]
- RØNNING, Hanne Holden: *Literary Transculturation and Modernity: Some Reflections*, *Transnational literature*, 4, no. 1 (2011), 1-10.
- SONG, Sarah: *Multiculturalism*, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, [online] <https://plato.stanford.edu/entries/multiculturalism/> [08.10.2019]

Németh Zoltán

Varsói Egyetem

A transzkulturalizmus és bilingvizmus szintjei a szlovákiai magyar irodalomban

Bevezetés

A transzkulturalizmus fogalmának megjelenése és használata a nemzetközi és a magyar szakirodalomban is olyan új nézőpontok artikulálódását jelentette be, amelyek megváltozott keretek közé helyezték a kultúrák közti kapcsolatokat, illetve – témánk szempontját figyelembe véve – az irodalmi jelenségek tárgyalását. (Welsch, 1999; Dagnino, 2015; Jablonczay, 2015; Thomka, 2018; Németh – Roguska, 2018a, 2018b) Míg a multikulturalizmus és interkulturalizmus homogén kultúrák egymás mellett élésének, illetve párbeszédének koncepciója felől alapozta meg saját elképzeléseit, addig a transzkulturalizmus a globalizáció és digitalizáció korában már kétségbe vonta bármelyik kultúra homogenitásának lehetőségét, vagy ahogy Wolfgang Welsch írja, a 20. század végére olyan állapot jött létre, amely túlmutat a nemzeti kultúrák határain, s minden kultúra a keveredés, a permeáció, a hibriditás, valamint a hálózatoság felől értelmezhető. (Welsch, 1999)

A továbbiakban egy olyan koncepció felvázolására teszek kísérletet, amely a transzkulturális jelenségek értelmezését egy kisebbégi vagy nemzetiségi irodalom, jelesül a szlovákiai magyar irodalom transzkulturális viszonyain keresztül demonstrálja. Tanulmányom egyrészt pusztán vázlat, másrészt azonban olyan formalizálható és továbbírható elemeket tartalmaz, amelyek általánosságban is lehetőséget adnak az irodalmiság transzkulturális viszonyainak feltérképezéséhez és tipizálásához. Természetesen ez a módszer sem kecsegtet az objektivitás valamiféle ábrándjával, sokkal inkább egy olyan modell alkalmazásához ad támpontokat, amely más transzkulturális irodalmak esetében tovább részletezhető, de az is elképzelhető, hogy az itt tárgyalt transzkulturális pozíciók és szintek nem léteznek, üres helyek, kiaknázatlan, zéró lehetőségek egy másik vagy más nyelvű irodalom körülményei között.

Értelmezési modellek a transzkulturalizmus előtt

Egy reflektálatlan nézőpontból minden kisebbségi vagy nemzetiségi irodalmat létezése ab ovo multikulturális / interkulturális / transzkulturális pozícióba helyezi. A szlovákiai magyar irodalom önreflexiója kezdettől fogva reagált saját nemzetiségi irodalmi tényére, és olyan koncepciókat hozott létre már a két világháború között, mint a híd szerep, a vox humana vagy a kisebbségi géniusz fogalma, amelyek a szlovák és magyar kultúra és irodalom közötti sávba helyezték (más nézőpontból sávra korlátozták) azt az irodalmat, amelyet neveztek/neveznek szlovenszkói irodalomnak, szlovákiai magyar irodalomnak, felvidéki irodalomnak stb. (Csehy, 2011, 127-166; Csehy, 2012, 249-288)

Egy ezzel teljesen eltérő nézőpont viszont az egységes magyar irodalom részeként kezelte a határon túli magyar irodalmakat, felhívva a figyelmet az azonos hagyományképletekre, illetve arra, hogy a magyarországi és a határon túli magyar irodalmak nyelve is közös. Ennek az álláspontnak a képviselői gyakran hivatkoznak arra a tényre például a szlovákiai magyar irodalom esetében, hogy a megjelent irodalmi alkotások többsége nem a szlovákiai magyar identitáskérdésekkel foglalkozik, nem tematizálja a szlovák-magyar együttélés jelenségeit, nem reflektál a sajátos kisebbségi létre stb. (Németh, 2005, 24-34)

Ez a két, első nézőpontból összeegyeztethetetlennek tűnő álláspont a következő bevezető hipotéziseket, paradoxonokat és kérdéseket veti fel:

1. A szlovákiai magyar irodalom fogalma általában véve eleve multikulturális / interkulturális / transzkulturális viszonyt feltételez.
2. A szlovákiai magyar irodalomtörténészek egy csoportja (Alabán, 2017) ebből azt a következtetést vont le, hogy: szlovákiai magyar irodalom = magyar irodalom + szlovák irodalom. Még pontosabban a halmazelmélet felől írható le ez az elképzelés, Venn-diagram segítségével, vagyis a szlovákiai magyar irodalom a magyar és a szlovák irodalom metszete, mindkét halmazba tartozó elemekből áll: $C = A \cap B$.
3. A szlovákiai magyar irodalomba tartozó szövegek olvasása azonban arról győzi meg olvasóját, hogy többségük nem a magyar-szlovák viszonytal, nem a szlovákiai magyar identitáskérdésekkel foglalkozik,

nem használ szlovakizmusokat, nem épít intertextuális kapcsolatokat a szlovák irodalommal, nem a szlovákiai magyar köznyelven, hanem magyar irodalmi nyelven szólal meg stb. (Németh, 2005, 24-34)

Ez a két, egymással összeegyeztethetetlennek tűnő álláspont tehát a következő kérdéseket veti fel:

1. Vajon egy nemzetiségi / kisebbségi irodalom eleve multikulturális / interkulturális / transzkulturális viszonyt feltételez?
2. Miért, illetve miként jöttek, jöhettek létre olyan, általános igénnyel fellépő kisebbségi irodalmi-elméletek, amelyek nem felelnek meg a befogadás során tapasztalt jelenségeknek?
3. Miért nem használja fel, építi bele a szlovákiai kontextust a szlovákiai magyar szerző a szövegeibe?
4. Hogyan lehet feloldani az előző három pont ellentmondásait?
5. A transzkulturalizmus és a transznacionális irodalomtudomány elmélete hogyan járulhat hozzá a fenti jelenségek tárgyalásához?

Egy transzkulturalizmus előtti elméleti bázis talaján állva olyan válasz adható a fenti kérdésekre, amely nem feloldja a problémákat, hanem egy új, másfajta dichotómiát mozgósít. (Németh, 2013, 16-24) Eszerint a szlovákiai magyar irodalom alkotásai kétféle stratégiát jelenítenek meg:

1. Bizonyos szövegekben jelen van, sőt fontos jelentésképző poétikaként működik az interkulturális kommunikáció. Ezekben a szövegekben a szlovákiai, illetve a szlovákiai magyar valóság sajátosságai jelennek meg, némely szöveg szlovák nyelvű szavakat, kifejezéseket, mondatokat épít be, megint más szövegek a szlovákiai magyar nyelvhasználat elemeiből építkeznek, szlovakizmusokat használnak, néhány szöveg a szlovákiai magyar identitás kérdéseit reprezentálja, továbbá a szlovák irodalommal folytatott párbeszéd és szlovák irodalmi hatás is érezhető. Olyan alkotások sorolhatók ide, mint Grendel Lajos *New Hont-trilógiája – Tömegsír* (1999); *Nálunk, New Hontban* (2001); *Mátyás király New Hontban* (2005), Hunčík Péter *Határeset* (2008), Norbert György *Klára* (2004) című regénye, továbbá Tözsér Árpád *Szülőföldtől szülőföldig* és *A kódváltás pragmatikája* című versei.

2. Más szövegekben nincsenek jelen az előbb felsorolt jelenségek, sem az utalás, sem a poétika szintjén. Az ide tartozó szlovákiai magyar irodalmi alkotások a magyar, ill. világirodalom szöveg univerzumával állnak

párbeszédben, és csupán a szerzői név ismerete igazít el abban a tekintetben, hogy a szerző szlovákiai magyar. Az ide sorolható alkotások: Gazdag József *Kilátás az ezüsthenyőkre* (2004) című elbeszéléskötete, Csehy Zoltán *Hecatelegium* (2006), Hizsnyai Zoltán *Bárka és ladik* (2001), Mizser Attila *Szakmai gyakorlat külföldön* (2003), Polgár Anikó *Régész nő körömcipőben* (2009), Vida Gergely *Horror klasszikusok* (2010) című verseskötetei, Tózsér Árpád *Parsifal, Iuvenalis I., Euphorbos monológja* című versei.

A transzkulturális viszonyok szintjei és kapcsolatai

Lucien Dällenbach a konstanzi teoretikusok (H. R. Jauss, W. Iser) elméleti munkáit értelmezve rajzolja meg azt az „általános topográfiát, amelyben ezeket a tanulmányokat olvasni kell, elég, ha azt tételezzük, hogy az irodalmi tény működése egymással kölcsönhatásban lévő négy fokozatban jön létre.” (Dällenbach, 1980, 130) Az irodalomtudós később azt teszi hozzá ehhez a megálapításhoz, hogy „egy konzekvens befogadás-elméletnek eszményi esetben célul kellene kitűznie valamennyi szóbanforgó viszony illeszkedését, valamint mindazon problémák elemzését, amelyeket e viszonyok együttesen vagy külön-külön felvetnek” (Dällenbach, 1980, 131), és négy fokozatot nevez meg:

1. a produkció alanya és folyamata
2. a szöveg
3. a befogadás alanya és folyamata
4. történelmi kontextus, tudattalan

Dällenbach fokozatainak működtetése a transzkulturális viszonyok figyelembe vételével olyan lehetőségeket nyit meg az értelmező előtt, amelynek nyomán jóval összetettebben láthatunk rá a transzkulturalizmus szintjeire, a szerző, a szöveg és az olvasó pozícióira, s a kisebbségi irodalmak helyzete, működése is újszerű értelmezési keretben találja magát általa. A fentiekben felvetett ellentmondások, paradoxonok megoldásában, valamint az említett kérdések megválaszolásához is segítséget jelent, mert jóval reflektáltabb megközelítést ajánl, mint az eddigi álláspontok.

I. A szerző transzkulturális pozíciója

A szerző elve, illetőleg a szerzőre koncentráló irodalomelméleti irányzatok főként a 19. században domináltak. Kivált a pozitívizmus, valamint a szellemtörténet olvasásajánlatainak középpontjában állt, de míg a pozitívizmus a szerzői életrajzra, a „pozitív” tények vég nélküli gyűjtésére koncentrált, addig a historizmus a (zseniális) művészen megtestesülő „korszellemet” kereste.

A transzkulturális irodalmi értelmezés szempontjából rendkívül fontos szerep jut a szerzőcentrikus elképzeléseknek, hiszen általában a szerzői életrajz eseményei (országváltás, nyelvváltás, nomadizmus stb.) nyomán minősül, transzformálódik át transzkulturális szerzővé egy-egy alkotó (Agota Kristoftól Melinda Nadj Abonjiig). Másrészt azonban a kisebbségi-nemzetiségi irodalmak esetében további lehetőségek, meghatározások és pozíciók jöhetnek szóba:

1. Életrajzi szempontból eleve minden szlovákiai magyar szerző transzkulturális, hiszen eleve két nyelv, két kultúra határvidékén él, hiszen a szlovák-magyar kontaktusjelenségek a hétköznapi világtól a nevelési intézményeken át egészen a nyelvi tájképig (vizuális nyelvhasználat) meghatározóak.
2. Szlovákiai viszonyok között a transzkulturális viszonyok más szintjét jelenti, ha egy szerző nem anyanyelvi magyar, hanem szlovák tanítási nyelvű iskolákat végzett. A kulturáció eltérő foka azt is eredményezheti, hogy kétnyelvű szerzővé válik – mint például Macsovszky Péter – Peter Macsovszky.
3. A szlovák-magyar identitások mellett a zsidó, roma vagy más identitás, illetve annak felvállalása szintén a transzkulturalizmus más szintjét vonja maga után egy-egy szerző esetében – Szenes Piroska, Pálovics László, Talamon Alfonz.
4. A belső migráció terminusa használható azon szerzők esetében, akik a nemzetiségi, magyarok lakta területeket elhagyva döntően szlovák nyelvi dominanciájú környezetbe kerülnek, Szlovákián belül. Legjellemzőbb példái ennek a Pozsonyban élő szlovákiai magyar szerzők – Duba Gyula, Tózsér Árpád, Farnbauer Gábor, Szalay Zoltán.

5. A Magyarországra kitelepülő vagy egy jelentős ideig Magyarországon élő szerzők – Tóth László, Varga Imre, Mizser Attila, Péntes Tímea, Plonicky Tamás. Az egyik legszélsőségesebb példája ennek az érsekújvári születésű, de gyermekkorát szlovákok lakta területen töltő, az irodalmi életbe budapesti íróként bekerülő Kálmán Gábor, akit – saját elmondása, önmeghatározása szerint – a szlovákiai magyar irodalom nem tekint sajátjának.
6. Migráns vagy kozmonómád identitású szerzők, akik egy része évek óta külföldön él, más részük pedig ösztöndíjak, nemzetközi konferenciák rendszeres előadójaként részesül a globális mobilitás tapasztalatában. A szlovákiai születésű Czákó József Németországban, Mórocz Mária Ausztráliában, Macsovszky Péter Hollandiában, Brazíliában és Ausztráliában él/élt, Juhász R. József hónapokat töltött performerként Kínában, Indiában, Mexikóban, Csehy Zoltán irodalmi ösztöndíjasként és konferenciák előadójaként töltött hosszabb időt Olaszországban, Németországban, Svájcban, Száz Pál Szarajevóban, Párizsban és Prágában stb. A magyarul nem alkotó, rimaszombati születésű, magyar anyanyelvű Ilma Rakusa szintén ide sorolható.

A szerzői életrajzra koncentrázó irodalomfelfogások továbbélése felől válaszolható meg az a kérdés, hogy miért jöttek létre olyan általános igényekkel fellépő kisebbségi irodalmi-elméletek, amelyek nem felelnek meg a befogadás során tapasztalt jelenségeknek, hogy tehát a szlovákiai magyar irodalom szövegeinek egy jelentős része nem a magyar-szlovák reáliák felől értelmezhető. A válasz akként hangzik, hogy azok az irodalomtörténészek, akik a szlovákiai magyar irodalmat a szlovák és a magyar irodalom halmaza közös metszeteként képzelték el, tulajdonképpen pozitivista alapokon állva az ún. pozitív tények, a politikai és társadalmi adatok, illetve a szerzői életrajz felől közeledtek a szépirodalom felé, és innét nézve valóban minden szlovákiai magyar szerző, pontosabban a szlovákiai magyar irodalom egésze multikulturálisnak / interkulturálisnak / transzkulturálisnak tűnik. Arra azonban ez a felfogás nem ad releváns választ, hogy vajon a szöveg szintjén hogyan jelennek meg az említett relációk.

II. A szöveg transzkulturális pozíciója

A szöveget középpontba állító, általában nyelvcentrikus irodalomelméleti irányzatok a szerzőt kizárják az értelmezésből, sőt a szerzői pozíció kitörlésében, a „szerző halálát”-t bejelentő megoldásokban érdekeltek. A főként a 20. századra jellemző, ide sorolható irányzatok – mint orosz formalizmus, a strukturalizmus és a dekonstrukció – általában retorikai műveletek érvényesítéseként fogták fel az irodalomértelmezést.

A szöveg transzkulturális jellegzetességei gyakran nem hozhatók maradéktalanul összefüggésbe a szerzői életrajzokkal. A migráns tapasztalat nem szükségképpen jelenik meg a migráns szerző szövegeiben és fordítva: nem migráns szerző is feldolgozhat migráns történetet. Hasonló a helyzet a szlovákiai magyar irodalom esetében is: nem minden szlovákiai magyar szerző szövegeiben jelenik meg a szlovákiai magyar világ tapasztalata, illetve nem szlovákiai magyar szerző is dolgozhat szlovákiai magyar reáliákkal (lásd Bánki Éva regényét).

A transzkulturalitás lehetséges pozíciói a szlovákiai magyar szövegekben a következők:

1. A szöveg reflektált transzkulturális viszonyokra, sőt abból építkezve originális poétikaként használja – de nem a szlovák-magyar transzkulturalizmus épül be a szövegekbe. Hanem Polgár Anikó *Régésző körömcipőben* című verseskötetében az ógörög mitológia kopírozódik egy mai szüléstörténet stációra, Csehy Zoltán *Hecatelegium* című kötete a latinitás poétikai lehetőségeiből építkezik, ahogy Tózsér Árpád több verse is (pl. *Euphorbos monológja*) a klasszikus irodalommal épít transzkulturális viszonyokat.
2. A reflektált transzkulturális viszonyok háttérét a szlovák-magyar együttélés, illetve a szlovákiai magyar tapasztalat és identitás jelentik. Grendel Lajos *Négy hét az élet* (2011), Hunčík Péter *Határeset* (2008), Norbert György *Klára* (2004) című regényei említhetők.
3. A bilingvizmus, illetve a szlovákiai magyar nyelvhasználat poétikaként való működtetése. Ennek lehetőségei:

- a) Szlovák nyelvű szövegek beépítése az irodalmi műbe.
- b) Szlovákiai magyar nyelvhasználatra jellemző kifejezésekkel dolgozó szövegek.

E két jelenség gyakran szétválaszthatatlan, egymásból következő, lásd Norbert György *Klára* című regényét vagy Tözsér Árpád *A kódváltás pragmatikája* című versét.

4. A nyelvek vehiculumának legtágabb transzkulturális lehetőségeit használja poétikaként Juhász Rókkó *Cumi-cumi* (2016) című verseskötete, amelybe a címlapon feltüntetett „szerző” tulajdonképpen egyetlen verset sem írt, „csak” szótárat állított össze olyan magyar szavakból, amelyek más nyelveken is értelmesek. Így egyszerre születtek magyar és hibrid nyelvű versek, illetve magyarul nem tudó szerzők is képessé váltak magyar nyelvű vers megírására, miközben a jelentés kisiklott a szerzői kompetenciából.
5. Az idegen nyelvi környezet hatása az alkotói praxisra, szövegre:
 - a) Az elhallgatás, a szöveg teljes hiánya, nullpozíciója – a transzkulturális helyzetbe került szerzőket szövegeik „nem követték” a migrációba. Ide tartoznak azok a szövegek, amelyek nem születtek meg külföldön. A szülőföldjüket elhagyó szlovákiai magyar szerzők elhallgatása az idegen nyelvi környezetben a nyelvvesztés és az írásvesztés transzkulturális tapasztalata felől is értelmezhető Czákó József és Mórocz Mária esetében is.
 - b) A magyar nyelvű írás felfüggesztése, nyelv váltás. Jellemző esete Farnbauer Gábor, aki pozsonyi íróként fokozatosan felhagyott a magyar nyelvű írással, majd áttért a szlovák nyelvre.
6. Nyelv váltás, bilingvizmus, többnyelvűség. A transzkulturalizmus lehetőségei a szöveg szintjén éppoly sokrétűek lehetnek, mint az életrajz szintjén: gondolhatunk a magyar anyanyelvű, több identitású (magyar, szlovén, svájci stb.), de németül író Ilma Rakusára, akit nem tart számon a szlovákiai magyar irodalomtörténet; a magyar anyanyelvű, szlovákul író és kanonizálódó, de egyetlen magyar verseskötetet (*Őzgerinc*

(2000)) is jegyző Mila Haugovára, akiről szintén nem tud *A cseh/szlovákiai magyar irodalom lexikona*; a szintén többnyelvű Macsovszky Péterre, aki tizenkét szlovák nyelvű verseskötetével és kilenc prózakötetével a kortárs szlovák irodalom élvonalába tartozik, és ott jóval kanonikusabb pozíciót foglal el, mint öt magyar nyelvű verseskötetével a magyar vagy a szlovákiai magyar irodalomban; a magyar nyelvű kötetei után szlovák szövegeket publikáló Farnbauer Gáborra.

7. Teljes nyelváltás magyar felmenőkkel (is) rendelkező szerzők esetében. Olyan szerzők sorolhatók ide, akiket kizárólag a kortárs szlovák irodalom tart nyilván, bár magyar vagy vegyes házasságból származnak, mint Veronika Šikulová, Agda Bavi Pain (Jozef Gaál), Derek Rebro, Uršula Kovalyk. Némelyikük folyékonyan használja a magyar nyelvet, mások törve vagy egyáltalán nem.

A szöveg szintjén a szlovákiai magyar irodalom nem tekinthető általában véve transzkulturálisnak, hiszen jelentős mértékben olyan szövegek alkotják, amelyek a magyar irodalmi hagyományra támaszkodnak, és nem építenek ki transzkulturális kapcsolatokat a szlovák irodalommal. A szlovákiai magyar irodalom egésze nem redukálható a szlovákiai magyar identitás reprezentációjára, nem redukálható egyetlen tematikára, a szlovák-magyar irodalmi és nyelvi relációk megjelenítésére. A szlovákiai magyar szerző szövege az irodalmiság legtágabb értelemben vett terepében helyezi el önmagát, éppúgy, mint bármely más – francia, német, angol, indiai, kínai stb. – szerző szövege, és afféle bricoleur nyelvi anyagként szabadon választ és épít hagyományt és poétikát a legkülönbözőbb műfajokból, írásmódokból, stíluselemekből, originális poétikaként. Ekként valóban transzkulturális, annak globális értelmében, és nem szűkíthető a szlovák-magyar relációk szolgáló követésére.

III. Az olvasó transzkulturális pozíciója

Az olvasó központi szerepét előtérbe helyező irodalomelméleti irányzatok felismerése onnét eredeztethető, hogy a szöveg önmagában véve, olvasó nélkül halott, illetve hogy minden szöveg csak olvasatokban

létezik, nincs „eredeti” jelentése. A 20. századi hermeneutika és recepcióesztétika e felismerések mentén a szöveg történetiségének vizsgálatát éppúgy elengedhetetlennek tartja, mint a recepció irányvonalainak, változásainak, a kanonizáció és a marginalizáció egyes állomásainak követését.

Az olvasói pozíciók fel nem ismeréséből adódnak bizonyos paradoxonok a szlovákiai magyar irodalom szövegeinek olvasásakor is. Így például a szlovákiai magyar irodalmat a szlovák és magyar irodalom metszetében elképzelő irodalomtörténetek azon eljárására lehet utalni, amely a konkrét értelmezés során mégis csak a homogén magyar irodalmi hagyományok felől olvassa a szöveget. A multikulturális / interkulturális / transzkulturális olvasatok érvényesítése csak olyan elméleti bázis felől lehetséges, amellyel a szlovákiai magyar irodalomtudomány nem sok szövege rendelkezik.

A transzkulturalitás lehetséges szintjei a szlovákiai magyar recepcióban a következők:

1. A transzkulturalitás mint vakfolt a transzkulturális-kétnyelvű szerzők recepciójában, amikor is sem a kritikus, sem szövege nem tud arról, hogy kétnyelvű szerző művét tárgyalja, hanem automatikusan a homogén nemzeti paradigmán belülre helyezi mind a szerzőt, mind a tárgyalt szöveget.
2. Ezzel éppen ellentétes a transzkulturális olvasatok tudatos érvényesítése – például ahogy a „Labay Emília Viktória névvel Budapesten született, Mila Srnková néven Csehszlovákiában” első műveit író, „majd Mila Haugováként szlovák, magyar, angol és német nyelven alkotó költő” (Petres Csizmadia, 2018a, 165), illetve a peredi nyelvváltozatot irodalmi nyelvvé avató Száz Pál műveinek példaszerű transzkulturális olvasatát nyújtja Petres Csizmadia Gabriella (Petres Csizmadia, 2018b, 85-94); ahogyan N. Tóth Anikó Kálmán Gábor és Norbert György kötetei kapcsán használja sikeresen a transzkulturalitás lehetőségeit (N. Tóth, 2017, 33-44; N. Tóth, 2018, 73-84); vagy amiként Csehy Zoltán nagyívű tanulmányban Hunčík Péter, Bettés István és mások szövegeit olvassa hasonlóképpen. (Csehy, 2016, 166-190)

3. Annak a jelenségnek a reflektált vizsgálata, ahogyan a nyelvváltó szerzők eltérő nyelvű szövegei egymást olvassák műveiken keresztül. Továbbá: ahogyan a bilingvális szerzők magyar szövegei a szlovák irodalom lenyomatát őrzik, illetve ahogy szlovák nyelvű szövegeik a magyar irodalmi hagyományra támaszkodnak. Mila Haugová például naplójában reflektál arra, hogy a magyar költészet hatására kezdett el verset írni, Macsovszky Péter szövegeinek pedig nagyon erős magyar rétege van, hogy sok egyéb mellett csak kivételes álnévhasználatát említsük, amelyre minden bizonnyal hatottak Weöres Sándor (Psyché), Esterházy Péter (Csokonai Lili), Hizsnyai Zoltán (Tsúszó Sándor), Parti Nagy Lajos (Sárbogárdi Jolán), Kovács András Ferenc (Jack Cole) névjátékai (Macsovszky egyébként szlovák verseket magyar álnéven is ír).
4. Annak a jelenségnek a vizsgálata és kritikája, amely a szlovákiai magyar irodalom egészébe belelátta a transzkulturális viszonyt, specifikus irodalomként, a szlovák és magyar irodalom közötti hídként homogenizálva a szlovákiai magyar irodalmat, amely eljárás lehetetlenné tette a nyelvi tényeken alapuló olvasatokat.

Mindez nem azt jelenti, hogy a transzkulturalizmust mint elméleti bázist olyan, homogén minőségként lehetne kezelni, amely egyszer és mindenkorra megoldja a szlovákiai magyar irodalom elméleti kérdéseit. Sokkal inkább azt kell tudatosítani, hogy a transzkulturalizmuson belül is sok, egymással ellentétes vélemény jelenik meg, másrészt pedig maga a transzkulturalizmus fogalma is történeti, vagyis értelmezési kísérleteink semmiféle objektív, lezárt értelemadással nem kecsegtetnek. Az olvasó pozíciója éppen a temporalitás logikájának tudatosítását vonja maga után, voltaképpen a történeti aspektus reflexióját jelenti, jelesen annak belátását, hogy a szlovákiai magyar irodalom fogalma és jelentése történetileg is változott, egyes történelmi korokban mást és mást jelentett, továbbá hogy a jelenben is egymással vitában álló, egészen ellentétes koncepciókat tett lehetővé. De ezzel rögtön meg is előlegeztük a szlovákiai magyar irodalom transzkulturalitásának következő szintjét.

IV. A kontextus transzkulturális pozíciója

A 20. század második felében jelentek meg azok az irodalomelméleti irányzatok, amelyek az irodalmi mű értelmezése során hangsúlyosan fókuszáltak kontextuális jelenségekre. Meggyőzően mutatták ki, hogy a szöveget sosem egy steril olvasó olvassa, hanem az olvasó mindig személyes, mindig történelmi kontextusok hozzák létre, az olvasó mindig konkrét identitással rendelkezik. A mű kontextusát tehát a konkrét kulturális, történelmi és identitáshelyzetekre vonatkozó kérdések adják, s az olvasó mindig jól körülhatárolható érdekek, kontextusok mentén olvassa a szöveget. Az olvasat tehát nagy mértékben függ attól, hogy az olvasó férfi-e vagy nő, meleg vagy heteroszexuális-e, középosztálybeli-e vagy sem, milyen a vallása, milyen a bőrszíne stb. Az eltérő identitáslehetőségek kontextualizálódása hívta elő a posztmodern feminista irodalomtudomány, az ökokritika, az újhistorizmus, az etikai kritika, a posztmodern kulturális antropológia, illetve a transznacionális irodalomtudomány teljesítményeit.

A transzkulturalitás lehetséges szintjei a szlovákiai magyar irodalom kontextusában a következők:

1. A szlovákiai magyar irodalom fogalmának történeti kontextusai, kezdve a két világháború közötti szlovén-szlovák magyar irodalom koncepcióin, folytatva a kommunista diktatúra éveinek hivatalos elvárásaiig, kitérve a szlovák irodalomtudomány szempontjaira, folytatva az 1989 utáni koncepciókkal. A diakrón és szinkrón vizsgálatok fontos részét képezik az egyes koncepciók explicit vagy látens vitái is.
2. A transznacionális irodalomtudományba elhelyezett szlovákiai magyar irodalom, a szlovákiai magyar irodalom szövegeinek újraolvasása a transznacionális irodalomtudomány, illetve a transzkulturalizmus fogalomkészlete, szótára és nézőpont-rendszere által.
3. Az ún. egységes magyar irodalom kontextusának vizsgálata a szlovákiai magyar és magyarországi irodalomtörténeti művekben.

4. Az ún. határon túli magyar irodalmak kontextusa, az erdélyi (romániai), vajdasági (jugoszláviai), kárpátaljai, nyugati stb. magyar irodalmi koncepciók komparatív vizsgálata a szlovákiai magyar irodalom felől.
5. A kisebbségi narratívák, a nőiség, a meleg identitás, a másság, az idegenség stb. kérdéseinek vizsgálata a transzkulturalizmus kontextusában.
6. A név mint transzkulturális jelölő értelmezése. A szlovákiai magyar szerzők szlovák helyesírású neve mint vizuális effektus, mint rajz eleve a szövegbe írja az idegenség valamiféle alakzatát – lásd pl. Hunčík Péter, Gužák Klaudia, Mila Haugová nevét. Sajátos eset a kétféle névváltozat alkalmazása: Macsovszky Péter szlovák nyevű szövegeit Peter Macsovszky, magyar nyelvű szövegeit Macsovszky Péter néven publikálja, miközben a vezetéknev magyar helyesírása a szlovák olvasóban kelti fel az idegenség érzetét.
7. Azoknak az irodalmi jelenségeknek és írásmódoknak a vizsgálata, amikor egy szlovákiai magyar szerző hasonló jelenségeket foglal szövegbe, mint egy világirodalmi, vagyis a transzkulturalitás, a migráció és a globalizáció mint szlovákiai magyar tapasztalat jelenik meg, lásd Fábián Nóra: *A nagyváros meséi* (2002).
8. A szlovákiai magyar irodalom belső transzkulturális viszonyainak vizsgálata, amennyiben a szlovákiai magyar tapasztalat sem homogén: egészen más mentalitás és nyelvhasználat jellemzi például a Csallóköz, a Mátyusföld, Gömör, illetve a Bodroghöz szlovákiai magyarjait. Egy ilyen típusú értelmezésre kiváló alkalmat nyújthat például az ún. Ipolyság-regény vizsgálata, hiszen ez a határ menti kisváros, Hont vármegye egykori székhelye a szlovák és a szlovákiai magyar irodalom nem egy alkotásában kardinális szerepet játszik, például Ladislav Ballek Palánk-regényeiben (*A segéd. Könyv Palánkról*, 1977), *Akácok. Második könyv Palánkról* (1981), Grendel Lajos New Hont-trilógiájában, Hunčík Péter *Határeset* című regényében stb. A belső transzkulturális

viszonyok magas színvonalú színre vitele figyelhető meg Száz Pál *Fűje sarjad mezőknek* (2017) című phytolegendáriumában is. A kontextus elvének következetes alkalmazása a szlovákiai magyar irodalom fogalmának jótékony „szétíródását” eredményezi, aminek következtében megsokszorozódnak potenciális jelentéslehetőségei, és olyan, nem várt, új dimenziókat nyerhet maga a fogalom, amelyre eddigi története során nem tett, nem tehetett szert. A legkülönbélebb elméleti bázisok aktiválása, valamint a fogalom egyéni identitás-történetekbe való bevonása magának a transzkulturalizmusnak is egyik fontos stratégiája, hiszen a folyamatos mozgás, a dinamika, a transzgresszió, a határokon való áthatolás lehetőségeiből építkezik.

Befejezés

Különbéle elméleti keretek egymásra kopírozása, egymásban mozgatása, kapcsolódási pontjainak keresése azért is tűnik célszerű eljárásnak a kortárs irodalomtudomány számára, mert gyakran nem várt eredményeket hozhat létre, további kutatások inspirációjául szolgálva. A fenti vázlat minden pontját önálló tanulmányként lehetne kifejteni, olyan stratégia mentén, amely a szlovákiai magyar irodalmat a transzkulturalizmus szótára és értelmezésajánlatai mentén kiindulva vizsgálja, és keres kapcsolatokat szerző, szöveg, olvasó és kontextus között. Egyrészt a kisebbségi irodalom kutatása profitálhatna ebből, másrészt maga is így válhatna kiindulópontjává olyan kutatásoknak, amelyekre szerzői, nyelvi, olvasói és kontextuális sajátosságai predestinálják.

Felhasznált irodalom

ALABÁN Ferenc: *A valóság irodalmi motívumai (Tanulmányok a szlovákiai magyar irodalomról I.) – Literárne motívy skutočnosti (Štúdie o maďarskej literatúre na Slovensku I.)*. Selye János Egyetem Tanárképző Kar – Univerzita J. Selyeho, Pedagogická fakulta, Komárom – Komárno, 2017.

CSEHY Zoltán: *„Nem jártunk a szavak közé, mert féltünk a szavaktól”.* *Antológiaszerkesztési elvek és önláttatási stratégiák kisebbségi*

kontextusban I. (1920–1930). In MISAD Katalin – CSEHY Zoltán (szerk.): *Nova Posoniensia. A pozsonyi magyar tanszék évkönyve – Zborník Katedry maďarského jazyka a literatúry FF UK*. Szenczi Molnár Albert Egyesület – Kalligram Kiadó, Pozsony, 2011, 127-166.

CSEHY Zoltán: „*Kis életem körül szeges palánk*”. *Antológiászerkesztési elvek és önláttatási stratégiák kisebbségi kontextusban II. (1930–1937)*. In MISAD Katalin – CSEHY Zoltán (szerk.): *Nova Posoniensia II. A pozsonyi magyar tanszék évkönyve – Zborník Katedry maďarského jazyka a literatúry*. Szenczi Molnár Albert Egyesület – Kalligram Kiadó, Pozsony, 2012, 249-288.

CSEHY Zoltán: *Arc, arcrongálás, maszkos játék (Az ún. szlovákiai magyar irodalom nyelveiről – vázlat)*. In MISAD Katalin – CSEHY Zoltán (szerk.): *Nova Posoniensia VI., A pozsonyi magyar tanszék évkönyve – Zborník Katedry maďarského jazyka a literatúry*. FiF UK – Szenczi Molnár Albert Egyesület, Pozsony, 2016, 166-190.

DAGNINO, Arianna: *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*. West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2015.

DÄLLENBACH, Lucien: *A német kutatás időszerűsége*. Ford.: G. Gaál Zsuzsanna. *Helikon* 1980/1-2., 129-131.

JABLONCZAY Tímea: *Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában*. *Helikon* 2015/2., 137-156.

NÉMETH Zoltán: *Az identitás és kánon problematikája a szlovákiai magyar irodalomban*. In UŐ: *A bevégezhetetlenfeladat. Bevezetés a „szlovákiai magyar” irodalom olvasásába*. NAP Kiadó, Dunaszerdahely, 2005, 24-34.

NÉMETH Zoltán: *A kisebbségi irodalom provokációja*. In BALÁZS Imre József: *Kortárs magyar kisebbségi irodalmak. Posztkolonializmus, gender studies, litt ératüre mineure. A VII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus szekcióelőadásai (Kolozsvár, 2011. augusztus 22–27.)*. Egyetemi Műhely Kiadó – Bolyai Társaság, Kolozsvár, 2013, 16-24.

NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúre*. UKF, Nyitra, 2018a, 296.

- NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus a közép-európai irodalmakban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúrach strednej Európy*. UKF, Nyitra, 2018b, 128.
- PETRES CSIZMADIA Gabriella: „A kétnyelvűség komplikációi”. *Mila Haugová Zrkadlo dovnútra (Belső tükör) c. önéletrajzáról*. In NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúre*. UKF, Nyitra, 2018a, 165-174.
- PETRES CSIZMADIA Gabriella: „Hijábo beszill így vagy úgy a ember, akkor is csak a magájét mongya.” *Száz Pál Fűje sarjad mezőknek című műve nyelvhasználatáról*. In NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus a közép-európai irodalmakban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúrach strednej Európy*. UKF, Nitra, 2018b, 85-94.
- THOMKA Beáta: *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatarozás, nyelvváltás*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2018.
- N. TÓTH ANIKÓ: *Tér határolta tudat. Marakész és Jasná Horka a mítosz és valóság határán*. Irodalmi Szemle 2017/6., 33-44.
- N. TÓTH ANIKÓ: *Pluricentrikus nyelv és transzkulturális jelenségek Norbert György Klára című regényében*. In NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus a közép-európai irodalmakban – Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúrach strednej Európy*. UKF, Nitra, 2018b, 73-84.
- WELSCH, Wolfgang: *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*. In FEATHERSTONE, Mike – LASH, Scott (szerk.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Sage, London, 1999, 194-213.

Strickland-Pajtók Ágnes

Eszterházy Károly University, Eger

Hybridity and the City

The Portrayal of Hungarian Immigrants in Contemporary British Fiction

Depicting the Other has always been a central topic of the arts, yet, due to recent events in world history, migration and integration have become the focal points of social and political debate. With Julia Kristeva's apt words "the question is again before us today as we confront an economic and political integration on the scale of the planet: shall we be, intimately and subjectively, able to live with the others, to live *as others*, without ostracism but also without leveling?" (Kristeva, 1991, 1–2). This dilemma has manifested itself in the field of literature, inspired numerous works of art and raised the question as to whether one as a foreigner can become a full citizen of the host country.¹ The current investigations are governed by a similar curiosity and aim to assemble traits which generally characterise Hungarian immigrants in British fiction. In addition, the issue that shall be tackled is which are those behavioural patterns, which facilitate one's accommodation into the host society successfully. The corpus of this analysis consists of the following four contemporary British novels: Anita Brookner: *Family and Friends* (1985), Penelope Lively: *Moon Tiger* (1987), Linda Grant: *The Clothes on their Backs* (2008), Charlotte Mendelson: *Almost English* (2013). It is worth noting that even though the books were published recently or in the second half of the twentieth century, their plots bring us back to the earlier period of the 1950s-70s, and the topic of contemporary immigration from Eastern-Europe is carefully avoided.

The most conspicuous link which joins these works is the fact that they all display characters of Hungarian origin. Hence, the aim here is to

¹ For instance, Chimamanda Ngozi Adichie: *Americanah*; Jean Kwok: *Girl in Translation*; Jula Rabinowich: *Splithead*; Randa Abdel-Fattah: *The Lines We Cross*

observe these figures and decide whether there are concurring features which consistently appear in their portraits, and to discover how compelling one's cultural background is and whether it possible to discard it or rewrite it.

A look at the writers' biographies – to some degree – explains their interest in intercultural encounters: all of the authors have significant, easily detectable influence from other cultures. Yet, only one author is of Hungarian origin: Charlotte Mendelson is a third generation Hungarian immigrant, her grandparents emigrated from Ruthenia to the United Kingdom. Anita Brookner and Linda Grant are Eastern-European (Polish and Russian) descendants. Penelope Lively is the only one without Eastern-European roots: in her case transculturality displays itself in the fact that she was born and raised in Cairo.

This enumeration, despite its heterogeneity draws attention to the assumption that the experience of cultural hybridity is relevant even from the distance of numerous decades. As Charlotte Mendelson confesses in an interview: “I don't feel English. I also don't feel anything else but I don't feel exactly English. I think I've got the insecurity of the immigrant even though I'm two generations away” (Mendelson, 2013).

Another feature that brings the novels into dialogue with each other is their prevalent urban context. In these novels the city is more than a mere setting. It acquires convoluted, almost anthropomorphic features, and becomes the manifestation of the characters' mental state: anxiety, or a sense of freedom. Cityspace metamorphoses into the indication of inner desires, fears and the unsaid and unsayable emotions of the main characters.

Even though all characters experience urbanity, their interpretation and impression of the city is very disparate: for some it is an intimidating space of alienation, while for some others it offers multiple, endless meanings and possibilities.

At this point a significant correspondence has to be noted: those immigrants who are at ease with their new urban habitat bear strong resemblance to the *flâneur*, who, according to the seminal definition by

Walter Benjamin is “the essential figure of the modern urban spectator, an amateur detective and investigator of the city” (Benjamin, 1983, 54). The first portrait to underscore this assumption is Laszlo’s, a young ’56 refugee in Penelope Lively’s *Moon Tiger*, who after his initial confusion – through the encouragement of his landlady – fully embraces the city, the opportunities it presents, and the new identity it offers: “Claudia sets Laszlo the task of learning London. She makes him ride bus routes from end to end, walk miles every day. Laszlo complains. ‘Do it,’ she orders. ‘It’s the only way you’re going to grow a new skin.’” (...) “What he did do was cleave unto his adoptive country. (...) He flirted for a while with Anglo-Catholicism. Then he dropped that and joined the Labour party” (Lively, 1987). This condensed description of Laszlo’s transformation aptly captures the interaction between physical motion and mental change.

Mr. Marcus, and Max Marcus are also first generation immigrants in Anita Brookner’s *Family and Friends*. They probably escaped Hungary during or shortly before World War II – they are probably Jewish, but this hint is never explicated. Even though they purposefully avoid London, they feel comfortable in the metropolises of Paris and then Los Angeles, where they become successful as powerful media tycoons. Interestingly, their success in the film industry lies in their capability to capture continental flâneurie in film: “Max Markus and his uncle see eye to eye in the making and framing of images, and when they walk along a street together, in this foreign Paris, and when the uncle points his cigar at an odd doorway (...). They are in love, already nostalgically, with the life of the street, which they will transport to America” (Brookner, 1985).

The Marcuses’ vision of the streets is also in accordance with that of the stroller of Benjamin’s, since both emphasise the consolidation of space and time, and thus adding the fourth dimension of historical depth to the prevailing three dimensional image of the streets: “[t]he street conducts the flâneur into vanished time. For him every street is precipitous. It leads downward (...) into a past that can be all the more spellbinding because it is not his own, not private. Nevertheless, it always remains the time of a childhood” (Benjamin, 1999, 416).

Linda Grant's *The Clothes on Their Backs* also presents two flâneurs: first generation immigrant Sándor, and his niece, second generation immigrant Vivien. Since she is the main heroine of Grant's novel, through her detailed depiction and journey towards harmonising her past, present and future we witness the birth of a female wanderer and her compatibility with a bi-cultural existence. In the beginning of the story Vivien struggles to come to terms with her diverse background. She finds the world of her Hungarian home and the English social space too vast to harmonise, which causes deep frustration in her teenage self. "My only friend was the ivory Chinaman in the living room, which my parents had brought from Hungary (...) The outside world looked as if it was seen through the thick glass window of a speeding train" (Grant, 2008).

Yet, through her coming of age, and a long and painful process of identification she embraces a Homi Bhabhaian experience of mixed cultural existence, through which "[t]he process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of meaning and representation" (Bhabha 1990, 211).

In Vivien's case the discovery of cultural fluidity and the pleasure of the parallel worlds of multiple subcultures manifests itself in enjoying and even passionately devouring the cultural-social opportunities of the city: "London is very vast (...) A woman gets lost easy, but not me." Or: "My territory. I grew up here, these are my streets. I am a Londoner. I accept this city with all its uncontrollable chaos and dirty deficiencies. It leaves you alone to do what you like, and of where else can you say that with such conviction?" (Grant, 2008)

When describing and exploring urbanity the reliance on Edward Soja's *Thirdspace* theory is unavoidable. Apart from its intellectual kinship with the seminal postcolonial thinkers including Gayatri Spivak and Homi Bhabha, Soja adds a spacial angle to hybridity and translates transculturality into physical presence and motion. He expands Bhabha's theory regarding the individual's hybridity to a spatial reality by stating that "thirthing produces what might best be called a cumulative trialectics that is radically open to additional otherness, to a continuing expansion of spatial knowledge" (Soja, 2000, 61).

The flâneur in the analysed narratives is located in this Soja-ean third space: constantly moving in the city to somehow reconcile the differences of the inside and outside worlds, and to appropriate, conquer and mollify space through their physical presence.

As the flâneur is a critic of modernity with his aimlessness and slowness, so the hybrid flâneur challenges ghettoised, clustered multicultural living: through their free movement across the city they demolish and transgress boundaries of the socially defined British city, going to places where they do not originally belong, and through not confining themselves to locations they are designed to exist in, they free themselves from the stigmatising label of the foreigner. Free physical movement translates itself into a mental state: the hybrid flâneur is a city dweller of multiple cultural input, hence simultaneously inhabiting more cultural realms.

As identity can be better grasped as the constantly shifting process of identification, being comfortable with one's urban surrounding is not a stable state, which can be taken for granted, but the consequence of a mental process, which involves effort and consciousness. As one can become a flâneur, so can one lose that urban ease. An apt example of this change is, when in Anita Brookner's novel *Betty*, a born flâneuse loses her independence and spontaneity when marrying the above described Hungarian, Max Marcus: "the delights of Hollywood were briefly described to her, and then, because she was now a Hungarian wife, and no longer allowed to be superior in temperament to her husband, who might just be a genius, she was told to pack her bags and face up to the fact that she must either make friends with the other women in the film colony or be prepared to spend a great deal of time on her own. She did not make any friends" (Brookner, 1985).

Betty's tragedy is that she has been deprived of her flâneuse-status and trapped inside her home where she has to come to terms with inhabiting the role of a Hungarian housewife. Her earlier self was defined by continuous flux and fluidity, and that spatial unrest was a signifier of her ever-changing identity. She felt at home in London, Paris, New York, in cities, which are penetrable on foot, where there are public spaces of casual encounter and incidental social connection. In Betty's case her life in Los Angeles reveals her social change: from a passionate bohemian

dancer, she became a housewife in a city where social encounters happen only in each other's home by invitation, and classic European *flâneurie* does not exist. This position is a result of her submission to the will of her Hungarian husband enforcing traditional Eastern-European patriarchal norms.

The isolation, which characterises the latter half of Betty's story leads us to the other significant group of Hungarian immigrants portrayed in the novels. These foreigners bear no traces of the ease and light-heartedness of the earlier examples. This group of foreigners are full of fear, shame and insecurity, regardless of whether they are male, female, first, second or third generation immigrants.

The trait which links these characters is a constant feeling of inferiority. Numerous examples could be quoted from all four works, but a seminal appearance capturing inferiority is the motto of Charlotte Mendelson's book by Charles Dickens: "It's a most miserable thing to be ashamed of home" (Mendelson, 2013).

This continuous anxiety imbues every facet of teenage heroine Marina's life. Unlike the *flâneur* characters portrayed earlier, for Marina, urban and bi-cultural experience is vastly different: instead of experiencing the multiple richness of transcultural life, she is often overcome with the feeling of loneliness and isolation.

For Marina an urban environment carries negative overtones: she becomes overwhelmed by a feeling of displacement, and continuously impending harassment. "Night. It is almost twelve, an hour at which in London, nothing good can happen: only violence, suffering, furtive struggles in alleyways." Or: "It is bad enough in London, where they are at constant risk of kidnap, murder, accident, of junkies, muggers, stalkers, flashers, groppers, rape or worse" (Mendelson, 2013).

The analysis of language, especially foreign language acquisition is also a pivotal theme of in the novels (and in general in intercultural literature): one's identity is deeply defined by one's capability of verbal expression, and the ability to efficiently communicate is indispensable to become a full citizen of a city and country.

Problems with language acquisition constitute the core of foreign personae in Charlotte Mendelson's *Almost English*. First generation immigrant Rozsi's, and her sisters' foreignness and otherness are strongly indicated by their limited command of English. These are marked in orthography, placing these characters onto the verge of becoming comical figures. "Dar-link, you vant a vorl-nutvirl?" asks Ildi. And: "'Vot-apity you do not want I lend you blooze,' she says" (Mendelson, 2013).

Numerous comical and painful situations occur, which are included in the narrative as entertaining and humorous episodes. However, from the point of view of the Other, these are rather sources of embarrassment and ridicule. They underline the Kristeva's theory regarding "the silence of the polyglots" (Kristeva, 1991, 15), that in the new linguistic environment the foreigner is inherently deprived of her status, her skills, her social fluency: "[n]ot speaking one's mother tongue. Living with resonances and reasoning that are cut off from the body's nocturnal memory, from bittersweet slumber of childhood. Bearing within oneself like a secret vault, or like a handicapped child – cherished and useless – that language of the past that withers without ever leaving you" (Kristeva, 1991, 15). Moreover, the foreigner is often portrayed with clownish overtones: "[y]our awkwardness has its charm, they say, it is even erotic (...) No one points out your mistakes, so as not to hurt your feelings, and then there are so many, and after all they don't give a damn. One nevertheless lets you know that it is irritating just the same" (Kristeva, 1991, 15).

The contrast is particularly conspicuous in the given examples from the novel, since all the women mentioned are of an affluent and aristocratic background, who in their native environment were known for their social skills and success.

It is intriguing to notice that the two opposing attitudes of embracing or rejecting one's urban environment are transposed onto the sphere of clothes. Via the seemingly trivial matter of whether the characters are able to appropriate fashion – the uniform of the city – or struggle with it, we can understand their diverse and often conflicting attitudes to new culture and society.

As Diana Crane noted in her *Fashion and Its Social Agendas* “[i]n the twentieth century, clothes have gradually lost their economic but not their symbolic importance (...) The availability of inexpensive clothing means that those with limited resources can find or create personal styles that express their perceptions of their identities” (Crane, 2000). Clothing and fashion as a form of self-fashioning, as indicators of the never-ending processes of identification are notable in all narratives. The effort to come to terms with one’s foreignness on a sartorial level, equally characterises both genders: both women and men seem to feel the weight of one’s appearance regarding one’s success in fitting in a new society and blending in with the inhabitants of the city.

An apt example to support this theory is the description of Laszlo’s swift and deliberate assimilation into British society which is accompanied by his sartorial transformation: “Within a few weeks he was wearing a French beret and a silk paisley scarf tucked into the neck of his shirt” (Lively, 1987). Such a change in style is underscored by a linguistic and cultural transformation, showing the interconnected nature of language, clothes and identity: “I watched Laszlo mutate. (...) Within two years Laszlo was speaking a more demotic English than his peers; he became aggressively insular. He cultivated the most English friends he could lay hand on. (...) He seldom talked about Hungary and became irritated when the subject came up. (...) He took up, in turn, bird watching, vegetarianism, judo, gliding and every passing artistic fashion” (Lively, 1987). First-generation immigrant self-made cinema-moguls Mr Markus and his nephew Max Markus carry quite a few traits of a foreigner, yet, they become successful because of these. Both their manners and clothing are smooth, lavish and impeccable. The more mature man represents classic elegance: “Mr Markus, Hungarian by origin, is a dark bulky man with troubled eyes, his heavy shoulders and arms decently shrouded by expensive suiting, his black and silver hair expertly barbered, a large gold ring on the little finger of his left hand” (Brookner, 1985). While his nephew is an epitome of dandy-like carelessness: “Max is a splendid feral creature with a narrow glossy head and dark plum-coloured eyes. He moves through the crowd contemptuously, a cigarette in his mouth, his

jacket slung over one shoulder, his feet, in hand-made snakeskin shoes...” (Brookner, 1985).

The same slickness characterises Vivien’s uncle, the infamous slum landlord Sándor Kovacs in Linda Grant’s *The Clothes on Their Backs*. The heroin, Vivien’s first impression of Sándor is momentous due to the abundance of decadent items on his outfit. His appearance is in sharp contrast with Vivien’s parents’ modesty and conventionality. “A man in an electric-blue mohair suit, black hand-stitched suede shoes, her wrist flashing with a fancy watch attached to a diamond bracelet” (Grant, 2008). Sándor’s confidence and his conscious construction of self-representation shine through these lines: as if Sándor wanted to compensate his outsider status with exquisite clothing. Later in the narrative we learn that the carefully designed and maintained self appearing through clothing is not only the facade, but it constitutes the core of his personality and provided mental shelter for him during Jewish labour service in 1940s Budapest: “Whenever he slept and dreamt, that’s how he saw himself, not a slave in rags. He thought of spats and tie-pins and cravats and Oxford bags and double-breasted jackets and turn-ups and leather brogues and embroidered braces and opera pumps” (Grant, 2008). Thus clothing becomes his *ars poetica*: “Sometimes you put on a dress and it becomes you” (Grant, 2008).

Sándor’s niece, Vivien is also able to turn the peripheral position of an immigrant to her advantage. She starts seeing the plurality of truths, and the richness of the bi-cultural identity, almost thriving in not having final answers and having a volatile personality. She manages to reach a Homi Bhabhaian transculturalness, and realise empowering hybridity, which “may open the way to conceptualizing an international culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s hybridity” (Bhabha, 2004, 56). For Vivien entering different cultural realms becomes possible through her literary adventures: “I started to try on characters in novels for a day or two, to see how they fitted. I’d dress like them, think like them...” (Grant, 2008).

Inspired by Barthes’s *The Fashion System* we can see the automatic translation and connection of different codes. The fact that the flâneurs

share many stylistic features proves Barthes's theory regarding the limited, expected nature of fashion, which places people into groups based on their chosen subculture: "Since Fashion rejects a "poetics" of clothing, it is not an "imagination" of substances; it is an ensemble of social models" (Barthes, 1990, 239).

Here in these enumerated examples the characters successfully acquire the code of urban clothing, hence are able to fashion themselves as rightful, legitimate Londoners. However, the opposite can also be proven: as sartorial extravagance is seen in cases of hybrid flâneurs, so sartorial struggles appear when seeing 'lost' debilitated immigrants.

Clothing is a clear indicator of Marina's lost identity in *Almost English*. She can't carry out the choice of becoming English. She is constantly driven – and dressed – by the expectations of others. Either by her British boyfriend's: "There you go,' Guy's sister says, holding out a miniskirt in bright turquoise wool, somewhere between tweed and felt. (...) 'I,' says Marina her cheeks burn; she can feel sweat on the backs of her knees and in her armpits. She thinks: I cannot do this" (Mendelson, 2013). Or by her Hungarian relatives: "Marina turns round and sees the blouse Rozsi is holding out to her: olive satin with a leaping gazelle motif" (Mendelson, 2013).

A similarly pervading inferiority complex is displayed through Vivien's parents in Linda Grant's novel, which manifests itself on the level of clothes as well: the mother only feels comfortable in "the brown felt waistcoats she made for herself 'to keep my back warm.'"

To summarise, in the analysed four narratives keeping a mono-cultural Hungarian identity and being a flâneur are exclusive: those individuals who can acquire the ease of the urban dweller are able to incorporate their Hungarian identity into their new hybrid personality. Hence, those who religiously preserve the intactness of their Hungarian self are not able to adapt to cosmopolitan life.

This idea is underscored by Edward Soja's Thirdspace theory, along the lines of which the assumption can be gleaned that with his open attitude and wide horizon the hybrid personality is similar to cityspace, by both

being conglomerates of various cultures and subcultures, hence social and historical contradictions.

Bibliography

BARTHES, Roland: *The Fashion System*. Translated by WARD, Matthew and HOWARD, Richard. The University of California Press, Berkley, 1990.

BHABHA, Homi: *The Location of Culture*. Routledge. Available from: ProQuest Ebook Central, London, 2004.

BHABHA, Homi: *The third space: An interview with Homi Bhabha*. In RUTHERFORD, Jonathan (ed.): *Identity: community, culture, difference*. Lawrence & Wishart, London, 1990, 201–213.

BENJAMIN, Walter: *The Arcades Project*. Translated by EILAND, Howard and MCLAUGHLIN, Kevin. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.

BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Translated by ZOHN, Harry. Verso, London, 1983.

BROOKNER, Anita: *Family and Friends*. Penguin Books, Kindle Edition, London, 1985.

CRANE, Diana Crane: *Fashion and Its Social Agendas – Class, Gender, and Identity in Clothing*. The University of Chicago Press, Chicago, 2000.

GRANT, Linda: *The Clothes On Their Backs*. Hachette Digital, Kindle Edition, London, 2008.

KRISTEVA, Julia: *Strangers to Ourselves*. Translated by ROUDIEZ, Leon S. Columbia University Press, New York, 1991.

LIVELY, Penelope: *Moon Tiger*. Penguin Books, Kindle Edition, London, 2010.

MENDELSON, Charlotte: *Invisible Alien*. Interview by Alex Peake-Tomkinson, 2013. Bookanista. <http://bookanista.com/charlotte-mendelson/>

MENDELSON, Charlotte: *Almost English*. Macmillan, Kindle Edition, London, 2013.

SOJA, Edward W.: *Thirdspace, Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*. Blackwell Publishers, Oxford, 2000.

N. Tóth Anikó

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem

Selmec mint transzkulturális tér

1. Város a kultúrák metszéspontján

Vannak helyek, melyek páratlan értékeket halmoznak fel. Selmec valóságos kincsesbánya. Egykor a gazdag arany- és ezüstleőhelyei, ma inkább kultúrája miatt. A középkori Magyar Királyság gazdasági centruma, a 18. században Pozsony és Debrecen után az ország harmadik legnagyobb városa, több évszázadon át iskolaközpont (híres evangélikus líceuma 1528-tól működött, 1763-ban pedig itt nyílt meg Európa első felsőfokú képzést nyújtó bányászati akadémiaja, mely később erdészeti főiskolával bővült, s mely intézmények tanárai nemzetközi mezőnyben ismert és elismert szakemberek voltak). A város 1993 óta az UNESCO Természeti és Kulturális Örökségének része, 2019-ben A kultúra városa. Selmec mint centrum mindig is vonzotta és befogadta a különböző kultúrákat. A szlovákok lakta régióba a 12-13. században az uralkodók hívására több hullámban érkeztek telepések előbb Tirolból, majd Szászországból. A kolonizátorok nem csupán a fejlettebb bányászati módszereket és ércfeldolgozó technológiát hozták magukkal, hanem a szokás- és jogrendet, a nyelvet, mely a városi krónikákban és hivatalos iratokban a 14. század végétől fokozatosan felváltotta vagy kiszorította a latint. Ez a „honfoglalás” megmutatkozott a városnévben is; Selmec az azonos nevű patakról kapta a szlovák Štiavnica megnevezést, ennek német változatai a középkori iratokban Schebnyz, Schemnitz, Schembnitz, Schebnicia, a város ma is használt német neve Schemnitz. (Štefánik, 2017, 19) A középkori szlovák vagy szlovakizált cseh nyelv ritkán bukkan fel az írott dokumentumokban, holott feltételezhetően a lakosság többségének a beszélt nyelve volt. A város társadalmi hierarchiájában az etnikumok helye rögzített volt a későbbiekben is: a német gyökerű tehetős bányapolgárok – tulajdonosok, bérlők, vagyis a korabeli nagyvállalkozók (selmeci nevükön ringbürgerek, illetve waldbürgerek) foglalták el a legmagasabb pozíciókat, közülük kerülhet-

tek ki a magisztrátus tagjai és a város első embere, a bíró is. A középíreget a kisebb bányarészek bérlői és felügyelői, a bányakamara hivatalnokai, a kézművesek és a kereskedők tették ki, javarészt szlovákok és németek. Ugyancsak főképp szlovákokat alkalmaztak a bányákban, érczúzó malmokban és kohókban, ők számítottak a legszélesebb és egyúttal a legszegényebb rétegnek a társadalom peremén. A város populációjának két meghatározó nemzetiségéhez más etnikumok képviselői is csatlakoztak: a bányahivatalnokok, tanárok, kézművesek, kereskedők között cseheket, magyarokat, (a 19. század második felétől) zsidókat és más nemzetiségeket is találhatunk. A magyarok lélekszáma csak a 19. század során, főképp a kiegyezés után növekszik meg (ezt két adattal érzékeltem: míg 1880-ban 15262 lakosából 11662 szlovák és 1489 magyar anyanyelvű volt, addig 1910-ben jelentős arányváltozást tapasztalhatunk, hiszen 15 185 lakosából 8341 szlovák és 6340 magyar anyanyelvű volt, web 1.) Az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlása, a Csehszlovák Köztársaság megalakulása következtében radikális változás áll be: 1921-ben 13 264 lakosából 11 956 cseh-szlovák és mindössze 660 magyar élt Selmecen (akik nem voltak hajlandók letenni az állampolgári esküt az új államban, azoknak el kellett hagyniuk az országot, web 1). A legutóbbi, 2011-es népszámlálási adatok szerint Selmecnek 10409 lakosa volt, ebből 9006 (86,52 %) szlovák, 35 magyar (0,34%), 2 német (0,02 %), 45 cseh (0,4 %), 51 roma (0,49 %) stb. (web 2)

A város lakossága folyamatos mozgásban és cserében volt, a történelmi események, politikai hatalomváltások, természeti csapások, a gazdasági feltételek, munkavállalási lehetőségek változásai mindig is befolyással voltak a letelepedési és elvándorlási kedvre. Az egyes társadalmi rétegek mindennapos érintkezése, valamint vegyes házasságok révén szüntelen keveredtek, átjárták egymást nyelvek, hagyományok, kultúrák, kialakítva egy sajátos lokális tudatot, mely létrehozta a jellegzetes selmeci hibrid nyelvet. Ez folyton változó állapotában ma is él.¹ A selmeci nyelv

¹ Vö. Anton Hykisch *Moja Štiavnica – Az én Selmecem* c. vallomásos városesszéjével. Ízelítő a *selmecinából*: „Čo nemáš zicflajš? Odlož si vercajn na kisnu, len hámrík vyber zo šuplódne. Ja vyťahnem lajtru. Chod' na gang, lofni si na zicel, daj si dolu štrimfle. Pozri na dach, koch sa nám rozpadáva. Musíme ho zazifrovat, kým príde apík z varštatú. Inak ti kerestmama nedá jauznu“.

szótárában a háztartásra, a bányamunkákra, kézművességre, üzletre, öltözködésre vonatkozó kifejezések torzított német szavak, számos helynév is német eredetű (pl. Paradajz – das Paradies – Paradicsom-hegy, Kamerhof – der Kammerhof – a kamaragrófok székhelye, Glanzenberg – der Glanzenberg – Csillagó-hegy, tajch – der Teich – bányató). A magyarból a családi, rokonsági viszonyok megnevezését vették át, még szlovák környezetben is előkerülnek az apo, apík, néna, kerestapa, valamint a szitkozódás, káromkodás kifejezései (teremtete, azaňád stb., Hykisch, 2018, 112).

2. Írók Selmecen/ról

Selmec mint a kultúrák találkozásának helyszíne számos jelentős író, költő vagy éppen irodalomtudós életében meghatározó tér és idő, szülőföld vagy átmeneti otthon, a városhoz kapcsolódó élmények gyakran szövegekben is tetten érhetőek. Az alábbiakban a teljesség igénye nélkül olyan életművekre hívom fel a figyelmet, amelyek (esetleges) vizsgálatához a transznacionális, ill. transzkulturális értelmezési keret új szempontokat kínálhat. A válogatásban Németh Zoltán *Transzkulturalizmus és bilingvizmus. Elmélet és gyakorlat* c. tanulmányában kijelölt vizsgálati körökre támaszkodom. (Németh, 2018, 15-16) A biográfiák és életművek legkisebb közös többszöröse az utazás, a kimozdulás, eltávozás, visszatérés mint az identitás felismerésének lehetősége. (Fragó, 2009, 103)

Három csoportba sorolom a választott szerzőket. Az első csoportba azok tartoznak, akiknek szoros életrajzi kötődésük van a városhoz: itt születtek, nőttek fel, vagy életük jelentős részét itt élték le.

Egyikük Paulus Rubigallus vagy Rubigall Pál (1510?-1577). A dúsgazdag bányapolgárokat felvonultató, feltehetően sziléziai eredetű család nevét már a 13. században is jegyzik a selmeci krónikák. A magát

Köznyelvi szlovák fordításban: „Neposediš na zadku? Odlož si nástroje na debnu, len kladivo vyber zo zásuvky. Ja vytiahnem rebrík. Choď na verandu, sadni si na stoličku, vyzuj si hrubé ponožky. Pozri sa na strechu, komín sa rozpadáva. Musíme ho zabezpečiť, kým sa vráti otec z dielne. Inak ti krstná nedá olovrant.” (Hykisch, 2018, 111)

olykor Pannoniusnak is nevező Pál a kor szokásainak megfelelően előbb világot lát, Wittenbergben többek között Melanchton tanítványaként nagy műveltségre tesz szert, amit hazájába visszatérve kamatoztat. Nyelvtelenségének és szónoki képességeinek köszönhetően a magyar rendek követsége tagjaként 1540-ben eljut Konstantinápolyba. Ennek az utazásnak az élményeit foglalja össze verses főműve, a *Hodoeporicon Itineris Constantinopolitani* (melyet Wittenbergben adott ki 1544-ben). A magyarországi utazási irodalom egyik korai, jelentős darabja *Konstantinápolyi utazás* címmel Tardy Lajos fordításában magyarul is olvasható (Pándi, Illés, 1990), és hozzáférhető szlovák nyelven is. (Rubigall, web)

Rubigallus fiatalabb kortársa, Pavol/Pavel Kyrmezer (1550-1589) Selmecebányán született (erdélyi szász apja a királyi kamara alkalmazottjaként került a városba). Krakkóban végzett teológiát, majd élete jelentős részét Morvaországban élte le. A szlovák és cseh irodalomtörténet egyaránt számon tartja (ahogy ezt kétalakú keresztnéve is igazolja) mint kiemelkedő humanistát, egyházi író, a reneszánsz dráma jeles művelőjét – így életműve „utazik” két kultúra között. Verses komédiáit cseh nyelven írta: legismertebb közülük a *Komedia česká o bohatici a Lazarovi* (*Cseh komédia a gazdag emberről és Lázárról*), amely címében is hangsúlyozza a nyelvét.

Talán kevésbé ismert, hogy Czvittinger Dávid (1673-1743), az irodalomtudomány egyik első hazai művelője is Selmecebányán született (kalandos életútja is itt fejeződött be). 1711-ben Lipszében adta ki *Specimen Hungariae Literatae...* (*A magyar tudományosság összefoglalásának kísérlete*) c. művét, amely – egyesítve az irodalomtörténet és a tájékoztató bibliográfia műfaját – 296 hungarus tollforgató életrajzi és bibliográfiai adatait gyűjtötte össze (tehát nem csupán magyarok, hanem olyanok is szerepelnek benne, akik a korabeli Magyarországon éltek és alkottak, így regionális szempontokat érvényesítve kerültek be különböző kultúrákhoz tartozó szerzők).

A szülővárosát politikai okokból elhagyni kényszerülő Kosáryné Réz Lola (1892-1984) irodalmi teljesítményének megítélése rendkívül hullámzó ugyan, az utóbbi évek feminista szemléletű kutatásaiban

viszont találunk termékeny újrafelfedezési és -értelmezési kísérleteket.² Selmec témájú regényei – többek között az *Ulrik inas* (1921), *A vén diák* (1927), a *Selmeci diákok* (1933) a szórakoztatáson túl figyelemre méltó várostérképet is kirajzolnak.

Selmecbányán született és életének jelentős részét itt élte le Jozef Horák (1907-1974) szlovák tanító, gyermek- és ifjúsági regények írója, szülőföldje múltjának elkötelezett kutatója és regényes megőrkítője. Elsősorban történelmi regények fűződnek a nevéhez, melyek közül pl. a *Zlaté mesto* (1942, *Az arany város*) a kulturális emlékezetben hagyományosan negatív figuraként szereplő Rössel Borbála történetét beszéli el az értékítélet megfordításával, a *Smrt' kráča zlatému mestu* (1968, *A halál az arany város felé lépeget*) című regénye ugyancsak a 16. századi Selmecet teszi meg cselekménye színhelyéül.

Az 1932-es selmeci születésű Anton Hykisch az ún. 56-os generáció tagja (Pavel Vilikovský, Vincent Šikula, Ján Johanides és mások mellett). Első regényét (*Krok do neznáma*, 1959, *Lépés az ismeretlenbe*) ideológiai okokból bezúzták. 68 után elhallgattatták. 1993 és 1997 között Szlovákia kanadai nagykövete volt. Történelmi regényei – a *Čas majstrov* (1977, *Mesterek kora*), *Milujte kráľovnú* (1984, *Szeressétek a királynőt*), *Verte cisárovi* (2016, *Higgyetek a császárnak*) a kortárs szlovák próza figyelemre méltó teljesítményei, csakúgy, mint kanadai és kínai úti élményeit feldolgozó művei.³ Önéletrajzi városesszéje, a *Moja Štiavnica*

² Vö. Borgos Anna: *A világ tisztogatása. Kosáryné Réz Lola* In Borgos Anna-Szilágyi Judit (szerk.): *Nőírók és írónők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*. Noran Könyvesház Kft., 2011.355-385.; Kádár Judit: A gyengéd férfiak korán haltak. A történelmi önreprezentáció feminista megújítása Kosáryné Réz Lola regénytetrológiájában. *Kalligram*, 2009. 5. sz. 73-78.; Kádár Judit: *Egy tiltott táj igézetében. Kosáryné Réz Lola (1892-1984)*. In Varga Virág-Zsávoly a Zoltán (szerk): *Nő, tükör, írás. Értelmezések a 20. század első felének magyar irodalmáról*. Ráció Kiadó, Budapest, 2009, 392-401.; Kádár Judit: A női geneológia mint hitvallás. Kosáryné Réz Lola antirasszista történelmi regénytetrológiája. *TNTeF*, 2011. 1. sz.; Kádár Judit: Az elfojtás szerepe a társadalmi identitás létrehozásában. Büntudat és bűnhődés Kosáryné Réz Lola műveiben. *TNTeF*, 2014. 1. sz.

³ *Kanada nie je „kanada”* (1968, *Kanada nem „kanada” – riportok*), *Dovolenka v Pekingu* (1990, *Szabadságon Pekingben*)

(2012, *Az én Selmece*) lebilincselő olvasmány a 20. századi Selmecebányáról.

A Selmecehez köthető szerzők második csoportjába azokat soroltam, akik „transz” állapotban, vagyis bizonyos értelemben átutazóban voltak Selmeceen tanulmányaik vagy munkavállalásuk miatt. Legtöbbjüket az evangélikus líceum hozta a városba, mely szellemi központként nem csupán Selmec és környéke, hanem távolabb fekvő régiók fiataljai számára ígért a jövőben kamatoztatható tudást, társadalmi felemelkedést, így az intézmény sok nyelv, nemzetiség, kultúra metszéspontjává vált. Önképzőköre (vagy önképzőkörei) számos később jelentőssé váló szlovák és magyar szerző szárnypróbálgatásainak biztosított(ak) keretét: ilyen Andrej Sládkovič (1820-1872), a szlovák romantika kiemelkedő költője, akit Selmeceen megélt szerelmi csalódása indított a szlovák szerelmi költészet egyik csúcsának számító *Marína* c. poémájának (1846) megírására. A líceum részben kudarcos hely volt a tizenhat éves Petőfi (1838-ban még Alexander Petrovics) számára, aki a tanítási órákon rendre rosszul teljesített, az önképzőkörben azonban már a röpke itt töltött fél év alatt is felhívta magára a figyelmet.

A líceum szellemisége formálta Mikszáth Kálmán (1847-1910) gondolkodását, személyiségét 1863-1866 között. Selmec is mély benyomást tett rá: az irodalmi sikert meghozó *Tót atyafiak* novellaciklus egyik elbeszélésében, *Az arany kisasszony*ban szemléletes és iróniával telített városleírást nyújt, a szereplők pedig egykor élt selmeciektől kaphatták a nevüket.

Átutazónak számított Selmeceen Emil Boleslav Lukáč (1900-1979) és Alžbeta Göllnerová (1905-1944) is, az egyikük diákként, a másikuk tanárként. Közös pontjuk, hogy átutazók a magyar és szlovák kultúra között is, hiszen Lukáč Ady szlovák fordítója, 1943-ban pedig a tizenhét magyar költő műveiből összeállított *Na brehu čiernych vôd (Sötét vizek partján)* c. költészeti antológia terjedelmes bevezető tanulmányában a szlovák és a magyar nemzet kölcsönös közeledésének és együttműködésének fontosságát fejtegette, kiváltva a korabeli politikai hatalom éles kritikáját. (Tomiš, 2000, 283) A szlovák hungarológusok élvonalába tartozó Göllnerová lefordította Móricz *Sáraranyát*, tanulmányaiban Mikszáth, Ady, Szabó Dezső műveivel foglalkozott; Eötvös Józsefről írt

250 oldalas szlovák nyelvű monográfiája (1937) pedig rendkívüli tájékozottságáról tanúskodik. (Tomiš, 2000, 281) Nem melleleg a szlovák feminizmus úttörője is, a *Žena novej doby* (*Újkori nő*) című tanulmánykötet szerkesztője és szerzője, a magánkiadásban 1939-ben megjelent impozáns, 600 oldalas kötetet azonnal betiltották, gyakorlatilag máig elérhetetlen.

A harmadik csoportot olyan szerzők alkotják, akiknek fantáziáját megmozgatták a selmeci legendák, rémtörténetek, pletykák, anekdoták, bár talán sosem jártak a városban (vagy ha igen, legfeljebb turistaként). Ilyennek számít gróf Zichy Géza (1849-1924), aki 1881-ben jelentette meg *A leányvári boszorkány* c. költői beszélyét tizenkét énekben, Zichy Mihály grafikáival, mely az imént Horák kapcsán emlegetett, dúsgazdag, ám nem éppen feddhetetlen erkölcsű selmeci Rössel Borbála történetét dolgozza fel. Ugyane címet viseli, bár témájában teljesen eltér a századforduló ködlovagjának, Lovik Károlynak (1874-1915) vidám hangvételű 1904-es regénye. (A selmeci akadémisták viselt dolgaival kiegészülő romantikus szerelmi történetből 1938-ban film is készült Gertler Viktor rendezésében, Csontos Gyula főszereplésével.)

Ezt a csoportot bővítheti két viszonylag friss regényével Horváth Péter (1951). A Szegeden élő szerző a *Bogárvérrel* (2011) és *A képiró* (2013) c. opusainak fontos teréül ugyancsak a 15-16. századi Selmecet választotta.

3. Képirómesterek kora

A továbbiakban két regényről lesz szó. Az egyik Anton Hykisch *Čas majstrov* (1977, mely magyarul *Mesterek kora* címmel 1981-ben jelent meg L. Gály Olga fordításában), a másik Horváth Péter *A képiró* (2013) c. regénye. Hykisch műve valójában két lazán kapcsolódó, önállóan is olvasható regényből áll: a *Majster M. S. (M. S. mester)* és a *Trinásta komnata* (magyarul *A tizenharmadik óraként* jelent meg) címűből, melyek közül csupán az első részre fókuszálok. Horváth opusának is van „előzménye”: a *Bogárvérrel* (2011) c. regény, melyre vizsgálódásom ugyancsak nem tér ki. A szlovák és a magyar szerző regényeinek közös jegye a történeti narratíva, méghozzá azonos tér-időbe ágyazva: a

regényesemények szála Selmeceen futnak össze a 15. és 16. század fordulóján. A lokális történelmet nem elmesélni vagy rekonstruálni igyekeznek, hanem elsősorban konstruálják azt a historiográfiai metafikció eljárásait alkalmazva (ilyen az idő- és a térbeli viszonyok elbizonytalanítása, a nézőpont- és szólamváltogatás, az öntükröző mozzanatok és az allegorikus jelentéslehetőségek megsokszorozódása). Mindkét regény meghatározó figurája egy mesterember, pontosabban egy festőművész, amire a címek, alcímek is utalnak: Hykisch a két kötetet összekapcsoló főcímmel és az első kötet címében a nevet jelölő monogrammal, Horváth a szokatlan képzésű foglalkozásnévvel, amit az alcím pontosít: *M. S. mester története*. A névjegy a selmecebányai Szent Katalin-templom későgótikus szárnyasoltárának titokzatos megalkotójára vonatkozik, akinek a személye régóta foglalkoztatja a művészet-történészeket. Azonosítását az is nehezítette, hogy a szárnyasoltárt – feltételezések szerint a törökveszély miatt – szétszedték; a Mária életének és a passiónak a mozzanatait ábrázoló táblafestmények szétszóródtak, kallódtak, kalandos körülmények között kerültek mai helyükre.⁴ Az ikonográfiai összehasonlítások sem hoztak megnyugtató eredményt, s ezidáig nem ismertek M. S. mester korábbi és a selmecebányai oltár képeinek elkészülte, vagyis 1506 utáni munkái. Abban azonban feltétlenül megegyeznek az elemzők, hogy a magyarországi későgótika kimagasló teljesítményéről van szó. Több vélemény is felmerült, az egyik az, hogy az M. S. iniciálé egyetlen rendkívüli képességű személyre utal, más vélekedés szerint akár kollektív jelölője is lehet egy több festőt foglalkoztató műhelynek, sőt akár egy brand is lehet, amelyben az S betű a selmeci mester(ek) példaképei, a Nürnbergben és Krakóban alkotó

⁴ A *Vizitáció* – vagyis Mária és Erzsébet találkozása a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona, a *Jézus születése* című kép a hontszentantali plébániatemplomban, a *Krisztus az Olajfák hegyén*, a *Keresztvitel*, a *Kálvária* és a *Feltámadás* az esztergomi Keresztény Múzeumban, a *Királyok imádása* pedig a Lille-i Musée des Beaux Arts-ban található; az oltárszekrényben domináló három szobor közül csupán a Madonna látható ma a Szent Katalin-templomban, bár nem az oltáron, hanem a bal oldalfalat támasztó pilléren, Szent Katalin és Szent Borbála szobra pedig a selmecebányai Jozef Kollár Galériában látható.

Veit Stoss és/vagy a colmari Martin Schongauer kvalitásai előtti tisztelgés jele. (Buran, 2017, 123-124) Hozzátehetnénk azt is, hogy az S a városhoz való tartozást, a lokális elköteleződést is jelentheti akár (nyelvre való tekintet nélkül: Selmec, Štiavnica, Schemnitz – valamennyi névváltozat kezdőbetűje S).

A mester személyét körülvevő bizonytalanság korántsem nehezítette a regényírók dolgát, sőt inkább felszabadító hatást tett rájuk: mindketten leleményesen kitöltik, azaz megkonstruálják a maguk M. S. mesterének figuráját és biográfiáját. Az identitásteremtő aktusnak több jellegzetességére is érdemes figyelni. Az első lépés a névadás, vagyis a monogram feloldása: mindkét regény a Sebastian nevet használja – a művészettörténeti és levéltári kutatások eredményeit, adatait felhasználva (Hykisch, 1983, 509); a szlovák domesztikált változatban (a szlovák helyesírási tradíció szellemében) a Šebastián, a magyar a latinból átvett Sebastian alakban. A latin a műveltség nyelve, a kiválasztottság jele is lehet, de a középkor közös nyelveként is tételeződhet. Az M betű a mester – szlovákul majster, a magyar regényben Master – a szakmáját magas színvonalon művelő személy jelölője. A festő szignatúrája voltaképpen önreflexió is, M. S. mester létezésének „ábrázolása”, bizonyítéka (Bílik, 2008, 38). Nem feledkezhetünk el arról sem, hogy M. S. korszakhatáron él, amikor a művészekké avanszáló mesterek kilépnek az anonimitásból, és névvel, kézjeggyel deklarált önálló személyiségekké válnak. Az individualizáció aktusára (Bílik, 2008, 39), a régi szabályok és új törekvések vitájára reflektál Hykisch regényének egyik szöveghelye is. (Hykisch, 1983, 224) A magyar és a szlovák regény a mester életkorának meghatározásában eltér: Šebastián pályája elején tartó huszonéves fiatalember, Sebastian viszont a negyvenes éveinek végén jár, amikor Selmecen feladatul kapja a Szent Katalin-templom oltárának elkészítését. (Hozzá kell tennem, hogy míg Hykisch regénye a mestert központi szerepbe helyezi, azaz rajta – sorsán, pozícióján, értékrendjén – keresztül biztosít rálátást a korabeli társadalom működésére, a történelmi folyamatokra, addig Horváthnál több párhuzamos, illetve bizonyos pontokon érintkező sorsrajz és a narrációs figyelem tekintetében egyenrangú figurák egyikeként

szerepelteti M. S.-t, miközben az foglalkoztatja, miképpen szól bele a nagytörténelem a kisember élethelyzeteibe).

A főhősben több identitás kereszteződésének lehetünk tanúi: Hykischnél Šebastián német anya és vend (vagyis szlovák) apa harmadik gyermeke; a házasság révén az apa ugyan waldbürgerré válik, vagyis egyet lép a társadalmi ranglétrán, viszont nem bányatulajdonos, csak bérlő (keverék selmeci nyelven linčaftník), aki maga is kénytelen nap mint nap alászállni a bányatáróba. Horváthnál az apa a Sziléziából származó nincstelen Bergmann (a német eredetű bányász jelentésű szó tehát beszélőnév), az Erzsébet keresztnéven szerepeltetett anya pedig magyar. A származás és hibrid identitás egyrészt tükrözi a selmeci etnikai (és társadalmi) viszonyokat, másrészt a szerzők – bizonyára nem véletlenül – a német mellett saját nemzetiségüket rendelik a figurához (vagyis egy kisajátítási eljárásnak lehetünk tanúi). Sebastian mindkét regényben szakít a családi tradícióval: megélhetését nem a legyökerezéssel, röghöz kötöttséggel járó bányamunkával kívánja biztosítani, hiszen tehetsége és ambíciója más pályára predesztinálja. Ehhez azonban el kell hagynia a szülővárosát.

Az utazás, a térben való áthelyeződés mint intenzív nézési, hallási, megfigyelési helyzet meghatározó és visszatérő eleme mindkét regénynek, ami alkalmat ad a személyiség mozgásban tartására; az aktuális én és az előzetes én, sőt az utólagos, jövőbeli én egymásra vetül (Fragó, 2009, 100), miközben az identitás alakulására, formálódására, a különböző kultúrák metszéspontján a saját és az idegen összevetésére, vagyis transzkulturális tapasztalatszerzésre is sor kerül. Mindkét regény indító mozzanata is az utazás, ami lendületet ad a szövegnek: Hykisch nyitányában Šebastián Budáról (de az elszórt utalások szerint feltételezhetően Németországból) utazik Selmece, hogy felváltsa a festőműhely idős vezetőjét, és a városi tanács megbízásának eleget téve megfesse a frissen felépült templom oltárképeit. Horváth regényének felütésében Sebastian egy terjengős levélben számol be barátjának, Albrecht Dürernek a tőle, vagyis Nürnbergből hazafelé tartó útján megélt viszontagságairól, melynek egyik fontos felismerése a kiszámíthatatlanság: az idegen megítélése mindenkor és mindenütt bizonytalan, hiszen ugyanaz a tulajdonsága, képessége, magatartása hol elfogadást, hol elutasítást vált ki. A Selmece, vagyis haza érkező S-t azonban nem

ismerik fel, vagyis gyanús idegenként, betolakodóként tekintenek rá, ami csaknem az életébe kerül. Hykisch Šebastiánja a regényidő alatt többször is elhagyja a várost. Az egyik jelentős esemény, a krakkói tanulmányút leírása részletesen taglalja a Veit Stosszal, illetve a képeivel való találkozást, aminek hozadéka a mester formáitól, technikájától való elszakadás, vagyis az önállóvá válás, az egyéni kézjegy kialakításának igénye. Horváth Sebastian-figurája többet van úton, pontosabban változatosabb tereket jár be, ami mesterré válásának záloga is egyben: nevelődésének terein szerzett tapasztalatai nyomán egyesítheti az északi (dunai) és az itáliai festőiskolák, műhelyek hagyományait, formaelemeit, vívmányait (a fikció szerint találkozik a legnagyobbak számító mesterekkel), hogy a keveredésből profitálva létrehozasson saját képi világában valami különlegeset, szokatlant, innovatívot. Ahogy a nyitány, úgy a zárlat is utazást ír le mindkét regényben, ezúttal Selmechről távozik alkotóereje teljében, sikereinek fényében – újabb megbízások reményében – M. S. mester, ám az utazás végzetessé válik, a célhelyre ugyanis nem érkezik meg: álmában rablógylkosság áldozata lesz.

A mobilitás biztosította megismerés kitüntetett helye, domináns épülete a templom, székesegyház, kápolna, legyen az bármely geográfiailag meghatározható lokalitásban. A regényesemények szempontjából legfontosabb, centrummá váló helyszín nyilvánvalóan a selmecebányai Szent Katalin-templom, melynek jelentősége a szövegtérben túlmutat a krakkói, nürnbergi vagy római székesegyházon is. A templom szakrális tér, mely az égi és földi találkozásának metszéspontja, ahol az idő kitágíthatósága keretet ad az örökkévalóvá váló pillanatnyiságnak. Az új selmeci templom azonban még üres. A város nyüzsgő, profán középpontjából falakkal kimetszett tér önmagában nem képes megteremtteni az isteni szférával való kommunikációt, ezért van szükség médiumokra. Ennek minősül az oltár is, az áldozat bemutatásának, az isteni jóindulat, kegyelem, gondviselés elnyerésének helyszíne. M. S. mester felelőssége tehát rendkívüli: neki kell kitöltenie az üres teret, értelmet adni a hiánynak, értelmezhetővé tenni a két szféra párbeszédét. A gótikus szárnyasoltárok természete, hogy nem egyetlen alakot vagy bibliai eseményt dolgoznak fel, hanem festmények és domborművek vagy szobrok sokaságával figurákban és jelenetekben gazdagok. A szárnyak állapota

mindezekén túl szimbolikus: a két nagy keresztény ünnepet megelőző időszakban, advent idején és nagyböjtben a szárnyak bezárása az isteni titokra utal, az ünnepek idején kitárt szárnyak pedig az isteni kinyilatkoztatást jelentik. M. S. mester 4-4 képből álló két ciklust tervezett a selmeci oltárra, egy derűset, amely Mária életének momentumait jeleníti meg (az idők során egy táblakép eltűnt, mely valószínűsíthetően az angyali üdvözlést ábrázolta) és egy drámait, amely Krisztus szenvedéstörténetének kiemelt stációit mutatja. A születés és a halál misztériumát, a lét végső kérdéseit tematizálják tehát. A képek transzkulturális jegyeket is hordoznak több szinten is: a *Királyok imádása*, a *Krisztus az Olajfák hegyén*, a *Keresztvitel* és a *Kálvária* alakjai között számos eltérő nációjú személy ábrázolása látható, amit a festő az arcvonásokkal és az öltözékekkel érzékeltet, elhelyezkedésükkel és a színhasználattal hangsúlyozza a Máriához, illetve Krisztushoz való viszonyukat. Az idegenség és másság a hódolat (*Királyok imádása*) és a gyűlölet (*Kálvária*) gesztusaiban is megnyilvánulhat. Mindezek Hykisch és Horváth regényében is tematizálódnak az alkotási folyamat válságainak és csúcspontjainak reflexióiban, illetve a képleírásokban. A hársfára festett táblaképek a határátlépések helyszínei is: hasonlóképpen, ahogy a szépirodalmi szövegek formaemlékezete messzire nyúlik, különböző kultúrákból tartalmaznak képeket, formákat, utalásokat, szimbólumokat, melyek lokális vagy nemzeti értelemben adaptálódnak vagy átfórnak, úgy a festmények is létrehozhatnak transzlokális tereket, melyek átjárást biztosítanak térben és időben távoli kulturális jelenségek között. (Rákai, 2015, 236, 239). Ebben az esetben nemcsak témák, hanem motívumok, szerkesztésmódok, technikák, anyaghasználati szokások utaznak egyik műhelyből a másikba, egyik képről a másikra.

A templom terének kitöltése és feldíszítése, az oltár megalkotása a városlakók közös érdeke, Hykischnél sokkal inkább a magisztrátus és a tehetős polgárok, semmint az egyház képviselői, Horváthnál főképp a dominikánus kolostor apátja szorgalmazza elkészültét. Mindkét regény kiemeli a polgárok azon ambícióját, hogy a selmeci templom belső kiképzése túltegyen a kor híres templomain, ezért választják ki gondosan a mestert, s támogatják nagyvonalúan munkáját. Szokás volt a donátor

arcvonásait belekomponálni valamely megfestett alakba, ezért presztízs-kérdéssé vált a selmeci waldbürgerek számára, melyikük arca néz majd le a táblaképekről. Hykisch mestere nem felel meg a várakozásoknak, nagy megbotránkozást vált ki, amikor Mária vagy Krisztus arcát a méltatlannak, bűnösnek tartottakról, a társadalomból kutasítottakról, többek között a pellengerre állított szajháról és a felkelés vezéréből gyilkossá váló megkínzott és kivégzett bányászról mintázza, ami nemcsak szociális érzékenységét, a szenvedők iránti együttérzését bizonyítja, hanem a határátlépés és felcserélődés aktusaként írható le: a szent profanizálódik, a profán szentté válik. A *képíróban* a templom mint tér is profanizálódik, hiszen Sebastian nemcsak ott rendezi be a műhelyét, hanem lakhelyéül is szolgál – eszik, alszik, szeretkezik benne. Horváth a polgárok képre kerülésre, illetve a dehonesztáló alakként megjelenés elkerülésére irányuló igyekezetét több szöveghelyen parodisztikusan írja le. M. S. társadalmi viszonyaira is a liminalitás jellemző. Hykisch regényében a megrendelők vagy donátorok a képek minősége, a művészi teljesítmény alapján nemcsak anyagiakban jutalmazták, hanem maguk közé fogadják, amit még a dúsgazdag polgárlánnyal kötött házasság is megerősít. A származása által predesztinált társadalmi pozíció tehát másodszor mozdul ki: ezúttal kézművesből tehető waldbüggerré válik, azaz felfelé lépked, miközben nem feledkezik meg azokról a csoportokról, ahonnan kivált. Horváthnál sokkal változatosabb és kiszámíthatatlanabb a kapcsolati háló alakulása, a véletlenek rendezik Sebastian hol szerencsésebb, hol kedvezőtlenebb szociális helyzetét, melyekben szinte mindig idegen marad.

Érdemes kitérni a hatalomhoz való viszony megjelenítésére a két regényben. Hykisch M. S. mellé rendeli Martin Salius alakját, aki volta-képpen kollégája és riválisa: ügyes kezű szobrász és festő. Mesterségbeli tudásban közel állnak egymáshoz, habitusukban és értékrendben viszont különböznek, ezért nem válhatnak barátokká. Salius a mindenkori hatalomhoz dörgölözve igyekszik munkához, anyagi támogatáshoz és magasabb, szilárdabb társadalmi pozícióhoz jutni. Nem ismer lehetetlent: a királynőnél eléri, hogy a városi tanács kivételt tegyen, jöttmentként (vagyis idegenként) házat vásárolhat a főtéren (ami kizárólagosan a waldbürgerek privilégiuma). Salius perc-ember, modelljeit érdekből

választja, alkotásait a gyors sikernek rendeli alá, éppen ezért lesznek felszínesek, a hatalom és a közizlés kiszolgálói, bár jól megél belőlük. Vele ellentétben M. S. törekvése az anyag gondos kimunkálása, a filozófiai távlat megteremtése, az egyéni formák megalkotása, amit vívódások, kételyek mentén ér el, s bár szolgálatkészen végzi el a rá bízott munkát, nem szolgálja vakon sem a világi, sem az egyházi hatalmat, igyekszik független maradni. Kettejük vitája a régi és az új vitája is: a későgótika korában M. S. már a reneszánsz érzés- és formavilágra tapint rá, míg Salius a jól bejáratott eljárásokkal él. Horváth regényében a legnagyobb konfliktus nem a festők között alakul, hanem a dominikánus kolostor apátja és a helyére törő perjel, Pius között éleződik ki. Az apát a befelé forduló vallásosság, az elfogadás, megbocsátás képviselője, Pius számára egyetlen, kizárólagos érték a hatalom, aminek eléréseért bármilyen eszközt bevet. Kettejük harca a jóság és gonoszság párbaja, ami M. S. mester életére és alkotásfolyamatára is hatással van: az apát támogatja, Pius akadályozza a munkáját. Pius végül elnyeri méltó büntetését: saját intrikája hálójának foglyává lesz.

Szólni kell arról is, hogy mind a *Mesterek korának M. S. mester* kötete, mind *A képiro* műfaji határátlépések sorozatát hajtja végre. Egyrészt a múltreprezentáció egyik lehetőségeként történelmi regényként határozhatók meg: eseményeik beágyazódnak egy történelmi korszakba és térbe, szereplői között valós személyeket találhatunk (uralkodókat, selmeci polgárokat, festőművészeket), feltárják az adott kor társadalmi viszonyait. Másrészt életrajzi regényként is olvashatók: Hykisché M. S. mester biográfiáját konstruálja meg, Horváthé párhuzamosan több alakét (a festően kívül a kódexmásoló dominikánusból könyvnyomtatóvá váló Johannes barátét és a hendikepes Nyulacskaét, a kolostori szolgálát, aki később nemcsak megmenti és hazavezeti, hanem hűen szolgálja M. S.-t). Felkínálják a művészregény-olvasatot is: a mester választásait, műhelyitkait, érzelmi kondícióját, törékeny társadalmi pozícióját írják le. *A képiro* a nevelődési regény és a próbatételes kalandregény kódjait is mozgásba hozza, s az utazási regény sajátosságai is felfedezhetők benne. Mindkét regény összetett elbeszélőszerkezetet alkalmaz. Hykischnél a belső monológ, a heterodiegetikus narráció, az emlékirat, a levél, a hosszú dinamikus párbeszéd, vagyis a személyes és tárgyas beszédmód

váltakozik. Hasonló tapasztalatokra tehetünk szert a Horváth-regényben is, csak ravaszabb és áttételesebb megoldások bevetésével: nemcsak Dürernek írt leveleiből szerzünk információkat a festőről, hanem M. S. mester történetét pl. Nyulacska feljegyzéseire emlékezve Johannes barát mondja tollba Heltai Gáspárnak... Elbeszélők és hősök ki-bejárnak egymás történeteiben, ami magában rejti az események jelentőségének felnagyítását vagy éppen leszűkítését, ferdítését, átszabását, a szubjektum szűrőjén átjutó jelenségek megértését, de félreértését is akár.

Mindkét regényben kitüntetett szerepet kap az ekphraszisz, vagyis a képi reprezentáció verbális reprezentációja. Ez az alakzat Visy Beatrix szerint „olyan multimediális együttállásra tör, amelynek során kép (vizualitás) és nyelv (verbalitás) nyughatatlan párharca zajlik, ezért a képleírás zavart, fennakadást okoz (...) legtöbbször nem fogható fel homogén, zökkenőmentes ábrázolásként, nem rejti el saját problematikusságát”. (Visy, 2017) Hykischnél a képleírás rendszerint alkotáslélektani folyamatba ágyazva jelenik meg (pl. *Krisztus az Olajfák hegyén*, 111-112.), melynek során a külső és belső nézőpontokat sűrűn váltogató narráció zaklatottá válik, a kihagyások, utalások mentén feszültség támad, a kép lényegéhez jutás akadályokba ütközik. Hasonlóan idegen marad a képek jelentése a Horváth-regény több szöveghelyén: bár a frissen elkészült képeket egyházi személyek magyarázzák az összegyűlt híveknek, a kollektív befogadási kényszer mégsem teszi lehetővé az egyéni értelmezéseket. A képleírások egyben öntükröző alakzatok vagy kicsinyítő tükrök is. Horváthnál ezt a szerepet tölti be a passió színházi elődasként játszott változatának beillesztése, illetve a velencei karnevál leírása is. Hykischnél mindez a téma súlyának megfelelő komolysággal történik, Horváth az irónia és a paródia felforgató eljárásait használja a művészet feladatának, szerepének, viszonylagos megítélésének érzékeltetésére.

Amint a fentiekből is kitűnik, számos Selmechez kapcsolódó életmű, szöveg nyílik meg a transzkulturális vizsgálódások számára, feltétlenül érdemes tehát alászállni ebbe a kincsesbányába.

Felhasznált irodalom

BÍLIK, René: *Historický žáner v slovenskej próze*. Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava, 2008.

BURAN, Dušan: *Interiér*. In VOŠKOVÁ, Katarína (eds.): *Kostol svätej Kataríny v Banskej Štiavnici – klenot neskorej gotiky na Slovensku*. Spolok Banskej Štiavnice '91, Banská Štiavnica, 2017, 91-148.

FARAGÓ Kornélia: *A visznonosság alakzatai. Transzkulturális jelentés-élmények*. In Uő: *A visznonosság alakzatai*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2009, 100-109.

HYKISCH, Anton: *Čas majstrov*. Tatran, Bratislava, 1983.

HYKISCH, Anton: *Moja Štiavnica*. Marenčín PT., Bratislava, 2012, 2018.

HORVÁTH Péter: *A képíró*. Noran Libro, Budapest, 2013.

NÉMETH Zoltán: *Transzkulturalizmus és bilingvizmus. Elmélet és gyakorlat*. In NÉMETH Zoltán–ROGUSKA, Magdalena (eds.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*. Konstantin Filozófus Egyetem, Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitra, 2018, 9-18.

RÁKAI Orsolya: *Fogalomfossziliák, identitás-kövületek: a transznacionális poétika lehetőségei az individuális, a kollektív és az idegen metszeteinek újragondolásában*. Helikon, 2015/2., 233-242.

ŠTEFÁNIK, Martin: *Stredoveká Banská Štiavnica a jej obyvatelia do prelomu 15. A 16. storočia*. In VOŠKOVÁ, Katarína (ed): *Kostol svätej Kataríny v Banskej Štiavnici, klenot neskorej gotiky na Slovensku*. Banská Štiavnica, 2017. 17-35.

TOMIŠ, Karol: *A szlovák hungarisztika az ezredfordulón*. Hungarológia, 2000/2-3.,279-286. [online] https://epa.oszk.hu/02400/02472/00014/pdf/EPA02472_Hungarologia_2000_2_3_279-286.pdf (A letöltés ideje: 2019. 09. 10.)

VISY Beatrix. *Varratok a vásznon*. Irodalmi Szemle, 2017/5. [online] <https://irodalmiszemle.sk/2017/05/visy-beatrix-varratok-a-vasznon/> (A letöltés ideje: 2019. 09. 13.)

web 1: <https://hu.wikipedia.org/wiki/Selmecbánya> (A letöltés ideje: 2019. 09. 12.)

web 2: http://www.sodbtn.sk/obce/obec_stat_narodnost.php?kod_obce=516643 (2019. 09. 12.)

Marcin Grad

Varsói Egyetem

Három magyar a Balti-tengernél
A Balti-tenger és Gdańsk Somlyó György, Pethő Tibor és Ruffy
Péter szemével

Bevezetés

A második világháború befejezése Magyarország és Lengyelország történetének új szakaszát nyitotta meg. Mindkét ország a Szovjetunió érdekszférájában találta magát, mindkét országban a hatalom fokozatosan, rövid időn belül, a demokrácia alapvető szabályait megszegve, a szovjetek támogatását élvező helyi kommunisták kezébe került; elkezdődött „a szocializmus építésének” korszaka. Ez az 1989-ig tartó periódus a magyar – lengyel kapcsolatok új fejezetét is jelentette. Attól eltekintve, hogy ezek a (hivatalos) kapcsolatok csak a meghatározott kereteken belül fejlődhettek, a két ország közötti kulturális együttműködés – ami különösen érdekes lehet a jelen tanulmányban tárgyalt problematika szempontjából – intenzív és gyümölcsöző volt. Ennek az egyik fontos megnyilvánulása a magyar íróknak és újságíróknak Lengyelország iránti széleskörű érdeklődése volt, amely például számos újságcikket és néhány figyelemre méltó útleírást, illetve riportkönyvet (riportgyűjteményt) eredményezett; közöttük található e tanulmány alapjául szolgáló három könyv is: *A Visztula sellője. Lengyelországi útinapló* Somlyó György¹ tollából (1954), *A Kárpátoktól*

¹ Somlyó György (1920–2006) 1951-ben a Magyar Írószövetség költői szakosztályának titkára. 1953–54-ben irodalmi előadó az Országos Béketanácsnál. 1954–55-ben a Magyar Rádió Irodalmi Főosztályának vezetője. Számos verseskötet szerzője (Somlyó György, Pethő Tibor és Ruffy Péter életrajza a bibliográfiában felsorolt források alapján készült el (Béládi – Rónai, 1990; Dávid, 2002; F. Almási, 2000; Zsoldos, 2019)).

a *Balti-tengerig* Pethő Tibortól² (1956), valamint *Varsói hajnal* Ruffy Pétertől³ (1961).⁴

Mind a három említett útleírás,⁵ a műfaji jellegéből adódóan, a szerzők azon lengyelországi utazásainak eredményeként született meg, amelyek során meglátogatták az ország legfontosabb városait, többek között Varsót, a fővárost, Krakkót, Wrocławot, valamint Gdańskot, a lengyel Balti-tengerpart legfontosabb városát is. A jelen tanulmány éppen a Balti-tengernek (elsősorban) és Gdańsknak Somlyó György, Pethő Tibor és Ruffy Péter által felrajzolt képére fókuszál. Kisebb mértékben, sajátos kiegészítésként, Gdynia képét tárgyalja ez a cikk, tekintettel arra, hogy Gdańsk e szomszéd várossal, valamint Sopot nevű várossal együtt egy közös szervezetet, a Hármásváros nevű tengerparti városegyletet alkotja. Meg kell jegyezni, hogy Pethő Tibor és Ruffy Péter az útleírásukban különálló fejezetet szenteltek Gdańsknak (Pethónél: „Ahol a háború elkezdődött”, Ruffynál: „Az Ötfütyt-öbölben”), ezenkívül Pethő egy

² Pethő Tibor (1918–1996) újságíró, pályafutásának legfontosabb állomása a *Magyar Nemzet* (kétszer főszerkesztője is volt). A művei közül említhető: *Afrika és Délkelet-Ázsia népeinek szabadságharca* (1952), *Útikalandok a régi Magyarországon* (társszerző, 1963), *A háborúk ára* (1966), *Amerika közelről* (1972), *Kölcsönben a jövő* (1984).

³ Ruffy Péter (1914–1993) magyar újságíró és író volt. Az újságíró pályafutása során a *Magyar Szó*, *Erdélyi Lapok*, *Brassói Lapok*, *Újság*, *Hírlap*, *Kis Újság*, *Béke és Szabadság*, *Érdekes Újság*, végül (1959-től) a *Magyar Nemzet* belső, 1960-tól főmunkatársa volt. A második világháború utáni korszakban Ruffyt „az ország újjáépítésének talán legfürgébb tollú tudósítójának” tekintették. Könyvei között gyűjteményes riportkötetek (*Göcsejtől Hegyaljáig*, *Romlás. Riportok a rumról*, *A reporter visszanéz*, *Úttalan utakon*), útirajzok (*Varsói hajnal*, *Szegedi képeskönyv*, *Hazánk szíve*, *Budapest*), illetve történeti publicisztikai művek (*Koronánk könyve*) találhatók meg.

⁴ A fentiekben felsoroltakon kívül 1945 és 1989 között a következő könyvek – az akkori Lengyelországról szóló útleírások vagy riportkönyvek (riportgyűjtemények) – jelentek meg: *Barátok közt Lengyelhonban* (Bodrogi Sándor, Ferkis Emil, 1964), *Lengyelország* (Pálos Tamás, 1964), *Lengyel teakeverék* (Sebők Éva, 1978), *A Táttrától a tengerig. Lírai utazás Lengyelországban* (Hajdók János, 1979), *Varsói krónika 1979–1981* (Szilágyi Szabolcs, 1986).

⁵ Nem merülve bele a műfaji megkülönböztetések és definíciók részleteibe, e tanulmányban a három felsorolt könyvre az „útleírás” (esetleg „útirajz”) műfaji terminussal utalunk.

egész fejezetet Gdyniának és a Balti-tengernek is („<Navigare necesse est>”), Ruffy *Varsói hajnal*-jában pedig a Balti-tenger és Gdańsk még néhány más fejezetben jelenik meg. Mind a két szerző riportszerűen rögzíti és közvetíti a magyar olvasó számára a tenger és Gdańsk (illetve Gdynia, Szczecin stb.) képét.

Pethő Tibor és Ruffy Péter lengyelországi útirajzának Gdańskot és a Balti-tengert illető narrációja jellegében különbözik a Somlyó Györgyétől: Somlyónál nincsenek hosszabb riportszerű leírások, a szerző nem is alkot hosszabb egybefüggő képet a tengerről, Gdańskról vagy például Gdyniáról. A *Visztula sellője*-nek „tengerparti” részei irodalmi „mozaikkockáknak”, illetve irodalmi „képeslapoknak” nevezhetők (egyébként a szóban forgó útleírás egyik részének a címe éppen a „Tengerparti képeslapok”), amelyekben maga a tenger, valamint Gdynia vagy Gdańsk látképének és életének a szerző által kiválasztott egyes „elemei” – mint például a kikötőbe beúszó halászbárka (Somlyó, 1954, 53–54), a gdański kikötőben horgonyzó hajó fedélzetét mosó matróz (Somlyó, 1954, 52–53), vagy „a híres arany-tornyú gdanski városházában” található két festmény (Somlyó, 1954, 42–44) – elsősorban filozófiai, politikai, történelmi elmékedések kiindulópontját képezik. Somlyó tehát ezeken keresztül akar rámutatni egy-egy konkrét eseményre vagy általános jelenségre (A Gdynia kikötőjébe beúszó bárka látványa például a „Daigo Fukuryu Maru” japán halászhajó tragédiájának és a világbéke körüli elmékedéseknek lesz az apropója, Anton Möller *A templom építése* című festménye pedig Gdańsk háborús elpusztítását és a háború utáni újjáépítését juttatja a szerző eszébe).

Mindhárom magyar szerző az 1950-es években járt Lengyelországban. Utazásaik szolgálati jellegűek voltak, nem turistákként, hanem újságírókként, riporterekként, a lengyel élet megfigyelőiként járták végig az országot. Somlyó György 1954 tavaszán volt Lengyelországban (április 4-től május 3-ig) (Somlyó, 1954, 81). Pethő Tibor szintén tavasszal járt Lengyelországban, de egy évvel később, 1955-ben (április végén jött el, és rövidesen a híres varsói értekezlet befejezése után,⁶

⁶ A Varsói Szerződést nyolc európai szocialista ország írta alá az 1955. május 14-én, Varsóban megtartott értekezlet utolsó napján.

május 14-e után utazott el) (Pethő, 1956, 7, 239–246). Ruffy Péter – ahogy maga írja a könyve befejező részében – 1945 és 1960 között négy ízben járt Lengyelországban (Ruffy, 1961, 191), a *Varsói hajnalban* e négy utazásának „élményeit és tapasztalatait” (Tamás, 1961, 7) foglalta össze.

Mind a három szerző Lengyelország-képe alapvetően két nagyobb dimenzióból tevődik össze: Somlyó, Pethő és Ruffy is egyrészt a háborús pusztítások, másrészt az ország újjáépítésének bemutatására törekednek útirajzaikban, s ez meghatározó szerepet tölt be a Balti-tenger és főleg Gdańsk képének közvetítésében is. Kérdés, hogy az akkori hivatalos történetírás és az uralkodó kommunista rendszer politikai propaganda mennyire befolyásolta az írók⁷ látásmódját és az útleírások tartalmi oldalát. A jelen tanulmány részben e kérdésre is igyekszik választ adni.

A Balti-tenger képe a három útleírásban

A Balti-tengernek a szóban forgó útleírásokban megalkotott összképében⁸ alapvetően négy megközelítési szempont különíthető el. A Balti-tenger (természeti) szépségként, látványosságként és ezzel szoros összefüggésben hatalmas természeti erőként (1), romantikus (vagyis képzeletre és érzelmekre ható), szinte mágikus térségként (2), az „új” Lengyelország és a lengyelek életének fontos elemeként, illetve az ember munkájának színhelyeként (3), valamint fontos történelmi események színtereként (4) jelenik meg. Ezek a szempontok nemritkán átszövik, illetve kiegészítik egymást.

Ami a Balti-tengert mint természeti szépséget, illetve természeti erőt illeti, Somlyó György és Pethő Tibor az útleírásukban költői tájképet festenek róla. Az utóbbi szerző a nyugtalan tenger látképét írja le:

⁷ Pethő Tibor és Ruffy Péter elsősorban újságírók voltak, Somlyó György pedig költő. Némi leegyszerűsítéssel a jelen tanulmányban „íróknak”, illetve „szerzőknek” fogjuk nevezni őket.

⁸ A Balti-tenger összképe alatt e tengernek mindhárom útleírás mindegyikében megrajzolt képéből összeálló „nagyobb” képet értjük.

A szél habzó, tarajos hullámokat kergetett a part felé. A Balti-tenger mennyire más, mint a lágy, sötétkék, mediterrán tengerek, félelmetesebb, szürkébb, fenyegetőbb. Lélegzik. Visszahúzódik a homokdűnékről, hogy aztán ismét elöntse azokat tíz-tizenkét méterre. Még ebben a ragyogó napsütésben sem csábítja fürdésre az embert. Hideg. Július, augusztus, ez a két hónap, amikor partjait ellepik a fürdőzők. Mégis, ez a tenger adja az életet itt, sok száz kilométer hosszúságában a falvak és városok lakóinak (Pethő, 1956, 125).

Somlyó György pedig az alkonyi tenger szelíd látványát jeleníti meg érzékletesen. Leírásában a Balti-tenger nem csupán a szó szoros értelmében vett természeti szépségként szerepel, mivel szó esik az emberi kéz „alkotásairól”, tudniillik a gdyniai kikötő „kőkarjairól” és egy bárkáról is:

A Kőhegyen, a Kamienna Górán álltam, Gdynia kikötője felett az alkonyatban. A szinte mozdulatlannak tűnő csendben, mint egyetlen szépséges dallam úszott be lassan a kikötő kőkarjai közé egy apró sárga bárka a kék tengeren, a színeknek abban a csodálatosan szelíd tisztaságában, amit csak a koranyári alkonyat fénye tud festeni. Elbűvölő volt az egész látvány egységes szépsége: a tág látóhatár, a tengerbe félkörben benyúló hatalmas kikötő s a picike bárka tökéletes harmóniája (Somlyó, 1954, 53).

Pethő lírai leírásában a „lengyel” tenger „jellegzetességeire” mutat rá, arra tudniillik, hogy nyugtalan, hideg és a vize sötét színű; aggodalmat kelt a szemlélőben, egy kicsit dühös vadállatra emlékezteti. Az idézett részletben a Balti-tenger a mediterrán tengerek ellentétéként jelenik meg. Nagy mértékben különbözik például az Adriától, amelynek – elsősorban történelmi és földrajzi okokból kifolyólag – a világ többi tengerével szemben kiemelt helye van a magyarok tudatában.

Mind a két fentebb idézett részlet kisebb irodalmi képeslapnak is felfogható, tömör, szavakkal festett (táj)képnek (Ćurković-Major, 2002, 79–80). A harmonikus, nyugalmas Balti-tengernek Somlyó György által adott leírását azért is lehet „képeslapszerűnek” tekinteni, mert egy olyan

sztereotipikusan idilli (s bizonyos mértékig giccsesnek ható) tengeri jelenetet állít az olvasó tekintete elé, amely emlékeztet az átlagos tengerparti szuvenirboltokban kapható színes képeslapokra, festményekre vagy fényképekre. Ezek nélkülözhetetlen elemei voltak a sárga színű halászbárkák (sok évig a lengyel tengerparti tájkép állandó tartozékai), a kikötő és a tenger kéksége.⁹

Az útleírás e részének narrációjában ez az idillikus kép nemcsak a Balti-tenger szépségének sajátos kifejezője, hanem Somlyó hosszabb elmélkedésének a kiindulópontja is. Az alkonyi tenger, elsősorban a kikötőbe beúszó bárka látványa eszébe juttatja a szerzőnek Paul Valéry egyik szonettjét, melyet ő fordított magyarra „a háború utolsó esztendejében” (Somlyó, 1954, 53), valamint filozófiai és politikai reflexióra is készíti:

A szonett változtathatatlan, merev ellentétben állítja elénk a társadalmat. Egyik oldalon a „Politika”, – ilyesformán, nagybetűvel és idézőjelek közt – mint aminek az egyszerű ember kérlelhetetlenül ki van szolgáltatva: a Vezér, aki már készíti „villámló szavát”, melytől „majd tébolyult hajnal riad az estre”. A másik oldalon a „boldog, gondtalan” halász, aki mit se sejt a ráleselkedő veszélyről, „a mennykőről, amit már robbant a vezér”. Boldog – nem azért, mert felismeri a veszélyt és szembe tud szállni vele, hanem éppen azért, mert nem tud róla, s mert a költő szerint, ha tudna, az tehetetlenségében csak boldogtalanná tenné (Somlyó, 1954, 53).

Az összefoglalást követően Somlyó még hozzátézi: „Évek óta eszembe se jutott ez a vers s most egyszerre felderengtek előttem éles képei” (Somlyó, 1954, 53). A „most” arra a pillanatra vonatkozik, amikor a magyar író Gdynia egyik dombjának tetején állva csodálja a tenger látványát. A *Visztula sellője* szerzője a Valéry versében szereplő halásznak sajátos ellentétét abban a halászbán látja, aki sejtése szerint a Balti-tenger vizein úszó bárkában ül:

⁹ Érdeemes megjegyezni, hogy a Balti-tenger vize általában csak szélcsend idején kék színű.

Ebben a bárkában is biztosan egy halász ül. Hálóját bontogatva nézi a csillogó zsákmányt, családjárá gondol, talán a szövetkezet ügyes-bajos dolgaira is s közben, ebben a pillanatban is, nem egy „vezér” tervel villámló terveket a világon az egyszerű halászok ellen. Csakhogy ez a kis bárka már nem az, amelynek halásza „mit se sejt a mennykőről”. Ha boldog, a veszedelem ismeretében és a maga milliókéval összefont ereje tudatában az (Somlyó, 1953, 53–54).

Somlyó továbbá kitér egy másik halászbárkára is, amely „a Csendes Óceánon úszott a tonhalak nyomát követve” és amely „félelmetes zsákmánnyal megrakva kötött ki a japán kikötőben”, tudniillik „a modern mennykő [visszautalás Paul Valéry szonettjére – MG], a hidrogén-bomba iszonyatos sugárzását rakodta ki a partra, emberek és halak testében egyaránt” (Somlyó, 1954, 54). Ez egy költői, metaforikus utalás a „Daigo Fukuryu Maru” japán halászhajó személyzetének tragikus sorsára; a japán matrózokat az amerikai hidrogénbomba robbanásából származó radioaktív hulladék fertőzte meg. Ez az eset 1954. március 1-én történt, vagyis röviddel a magyar költő lengyelországi utazása előtt. A fentebb idézett hosszabb részlet utolsó két mondatát („Csakhogy ez a kis bárka...” és „Ha boldog...”) az akkori nemzetközi helyzetet, vagyis a hidegháború valóságát figyelembe véve politikai és kissé propagandisztikus nyilatkozatnak is tekinthetjük – pontosabban: elég világos utalásnak az úgynevezett „béketáborra”, vagyis a kommunista blokk országaira (Szovjetunióval az élen). A gdyniai kikötőbe beúszó bárka feltételezett halásza lengyelként része ennek a nagy, több millió „tagot” számláló („a maga milliókéval összefont ereje tudatában az”), biztonságot garantáló nemzetközi kommunista „családnak”. „Lehetnek-e boldogok a tengerek bármely pontjának egyszerű halászhajói, ha nem tudják, mi történt Japán társaikkal? S lehetnek-e boldogok, ha tudják, s tovább is úgy ringanak a szelíd habokon, mint akik nem tudnak róla?” – teszi fel e szintén kissé propagandisztikus ízű, retorikai kérdést a szerző, majd a filozófiai és politikai elmélkedések befejezéseként gondolatban újra a Balti-tenger vizén úszó halászbárkához kanyarodik vissza: „Kis bárka, ott a kikötő fehér karjai közt, a kék tengeren virágzó sárga szirom, jelképe te

az egyszerű életnek, – ma olyan vagy nekem, mint egy kiáltás” (Somlyó, 1954, 54).

A Balti-tenger látványa teljesen elragadja Somlyót, szinte mágikus erővel hat rá, hipnotizálja őt; nemcsak megtölti a magyar költő tengerparti szállodája szobáját, hanem úrrá lesz érzelmi világa fölött is. A magyar író lírai tudósításában a tenger nagy művész, aki saját módjára alakítja a valóságot:

TENGER – csak így egyszerűen, ahogy kimondom. Megkaptam kulcsomat a portán, akkorát, mint egy középkori városé, felmentem a szálloda lépcsőjén, benyitottam a szobámba és kitértam az ablakot. Ott volt a tenger a szobámban. A tenger, az óriási gyermekjáték, a perpetuum mobile, a karmester nélkül összhangban szóló zenekar, a nagy zenész és nagy festő, színek szakadatlan keverője, dallamok fáradhatatlan kitalálója.

[...]

Kinyitom az ablakot és itt van a szobámban a tenger. Nem is hagy el aztán egy pillanatra sem, amíg csak én el nem hagyom a partját. Ülök az ablakban egész nap s reggeltől késő estig mintha egyéb se volnék, csak valami hallatlan fény- és hangérzékenységű műszer, amely a hangok váltakozását, az árnyalatok cseréit jelzi, a megnevezhetetlen színeket és feljegyezhetetlen dallamokat gyűjti.

Rémülten kelek fel székemből este a fároszok hunyorgatása közt, mely olyan, mint valami ellenállhatatlan útrahívás. Hosszú órákat ültem mozdulatlanul valami megbűvölt varázsban, szinte léttelenül. Nincs semmi a világon, ami mellett az ember úgy el tudna törpülni, mint a tenger mellett (Somlyó, 1954, 48–49).

A Gdnyiából a Hel-félszigetre¹⁰ hajózó Pethő Tiborra szintén nagy hatást gyakorolt a (nyílt) tenger látványa, amely gyermekkori vágyakat ébresztett újra benne, s nagy tengeri utazások és kalandok hangulatát idézte fel:

¹⁰ A Hel-félsziget a lengyel tengerpart része, nem messze fekszik a „Hármasvárostól”.

Nyílt tenger! Milyen távoli, izgató fogalom ez! Benne van gyermekkorunk kalandos olvasmányainak minden romantikája, az a félelmetes, ismeretlen világ, amelyben napokon és heteken át néhány tízméternyi padlódeszka az egyetlen szárazföld, egyébként közel s távolban csak a végtelen, rejtélyes víztömeg (Pethő, 1956, 139).

A Balti-tenger és a partjai fontos történelmi események színterei is voltak; a néhányukról olvashatunk *A Visztula sellője*, *A Kárpátoktól a Balti-tengerig*, valamint *Varsói hajnal* hasábjain.

Somlyó György nemcsak gyönyörködik az alkonyi tenger látványában vagy ihletett merítve belőle elmélkedik a „Daigo Fukuryu Maru” tragédiájáról és a világbéke kérdéséről, hanem hangsúlyozza azt is, hogy a Balti-tenger tanúja volt az egész világtörténelem egyik legfontosabb eseményének, az októberi orosz forradalomnak. Somlyó az „Auróra” híres orosz cirkálót idézi meg, amelynek egyik ágyújából leadott lövés adott jelet (az elterjedt közhit szerint) a szentpétervári Téli Palota ostromára, s így aztán a hajó az októberi forradalom jelképévé lett. Azt lehet tehát mondani, hogy az októberi forradalom a Balti-tenger partján „született meg” (bár maga az „Auróra” cirkáló a Finn-öbölbe torkolló Néva folyón horgonyzott). Éppen ezért a magyar költő számára, aki – ahogy az *A Visztula sellője* narrációjából kitűnik – a szocialista rendszer buzgó híve, a Balti-tenger fontosabb, mint a Földközi-tenger, amelynek a partjai az európai kultúra bölcsőjének számítanak:

Közel két évezreden keresztül a Földközi-tenger partjainak voltak a legfontosabb emlékei az emberiség történetéről. De az Auróra ágyúinak világraszóló dörmögését *ez a tenger* verte vissza itt előttem, emlékét ezek a partok őrzik. Ha az ember kiszakítja magát a hullámok mindig új és új karokkal ráfonódó veszedelmes öleléséből és az üresen ragyogó messzeség bűvöletéből, – szemben azokat a partokat véli látni, amelyek először hirdették meg minden partoknak és minden tengereknek az új emberi történelem üzenetét (Somlyó, 1954, 49).

A jelen tanulmány témája szempontjából különösen fontos és érdekes az, hogy a Balti-tenger szemtanúja volt a második világháború kitörésének, amire költői módon mutat rá Ruffy Péter, a *Varsói hajnal* szerzője. A könyvében leírja azt a hajókirándulást, amelyet egy nyári vasárnapon (ahogy kiderül a szövegből, 1959 augusztusában) tett az „Okrzeja” nevű sétahajó fedélzetén a Westerplatte-félszigetre, a második világháború első csatájának színhelyére. A westerplattei csata a német invázió első csatája volt: a Schleswig-Holstein csatahajó sortüzet nyitott a Westerplatte-félszigeten állomásozó lengyel helyőrségre (Szokolay, 1996, 173).¹¹ Ruffy a „nyílt tenger felé vezető” (Ruffy, 1961, 38) Ötfütyt-öböl vizein hajózott; itt érdemes megjegyezni, hogy a szerző minden valószínűség szerint a Holt Visztula nevű folyó torkolati szakaszát tévesen Ötfütyt-öbölnek nevezi¹².

A magyar szerző hűen adja vissza a nyári sétahajózás sirályokkal övezett idillikus hangulatát, valamint a forgalmas tengeri kikötő vidám, élénk légkörét:

Nyár van, és vasárnap, és tengerkék az ég. Sirályok röpködnek, cikázó égi táncot járva, az ég felé libegve, aztán lezuhanva, majd újból a magasba szállva, szeszélyes girlandokat rajzolva a levegőég langyos melegére. Tíz, húsz, száz sirály kíséri a hajót, megannyi égi balerina, fehér balettcipőben. [...] Olyan ez a sirálytánc, ez a nyári égi tánc, mint boldog szertartás, amely jókedvet kavar – a gyermekek sikoltanak, a papák fényképeznek, a mamák rettegve vonják vissza a korláttól gyermekeiket.

¹¹ Tegyük hozzá, hogy a második világháború első harci eseménye valójában a Wieluń nevű nyugat-lengyelországi város bombázása volt, de a Westerplatte-félsziget vált a háború kitörésének a jelképévé.

¹² A Holt Visztula e szakaszánál a gdański tengeri kikötő van. A Holt Visztula e szakaszának kanyarodását, amelytől ez a folyó a Balti-tengerbe (pontosabban: a Gdański-öbölbe) közvetlenül torkolló, az úgynevezett Kikötői Csatornaként folytatódik, az Ötfütyt-kanyarodásnak (Zakręt Pięciu Gwizdków) hívják – ott horgonyzott a fentiekben említett Schleswig-Holstein német hajó, amikor szeptember 1-én sortüzet nyitott a lengyel katonákra. Ez lehet a magyarázata Ruffy tévedésének. Eltekintve a felsorolt földrajzi részletektől, Ruffy útleírásának narrációjában az Ötfütyt-öböl bizonyos mértékben a Balti-tenger részének tekinthető.

A víz színe tengerzöld, az ég sejtelmesen kék, a hajó nyitott fedélzetének padjain incselkedve és kacagva szerelmesek bújnak össze. Ebbe a nyári kékbe, boldog tengerzöldbe, e meghitt világba olykor bolondos staccatókat kiáltanak bele a sirályok.

Az öböl, amelyen lágyan úszunk, a nyílt tenger felé vezet. Külföldi teherhajókkal, személyszállító gőzösökkel, fehér vitorlásokkal találkozunk. Minden feltűnő hajó esemény. [...] Átkiáltunk a hajókra mindenféle nyelven. Köszöntünk lengyelül, franciául, angolul, oroszul, valaki svédül, én meg, mintha értené valaki, csökönyösen magyarul. Az öbölben randevúzik a világ [...] (Ruffy, 1961, 38).

De ez az idill véget ér, a vidám hangulat teljesen megváltozik, amikor az „Okrzeja” egyik matróza „a hajó tatjára ugrik [...] karját széttárja, mint próféta a pusztában, azután a vízre mutat” és kimondja az „itt” szót. Ez az „itt” a második világháború kitörésének helyére vonatkozik. A *Varsói hajnal* e részletének narrációjában a Balti-tenger a világtörténelem „részesévé” válik:

Az Ötfütyt-öbölben vagyunk, a **Balti-tenger és a történelem tenyerén**¹³. Itt, ezen a ponton¹⁴, a hangosan morajló vizen dördült el a náci Schleswig-Holstein „iskolahajó” negyvenöt ágyúja – jeladás a második világháborúra – egyszerre, akkor... (Ruffy, 1961, 40).

A westerplattei csatáról, magáról a Westerplatte-félszigetről még lesz szó a tanulmány további részében, amely Gdańsk Somlyó György, Pethő Tibor és Ruffy Péter által felrajzolt képe bemutatásának van szentelve.

Ha még a Balti-tengernek a történelemben való szerepéről van szó: Ruffy Péter a *Varsói hajnal* egy másik fejezetében a Hel-félszigeten a második világháború idejében lezajlott két harci eseményről olvasunk. A Hel-félsziget, amely Ruffy szerint „éles pengéjével a tengerbe hasító” kardra emlékeztet (Ruffy, 1961, 177), hősies lengyel védelmének színhelye volt 1939 őszén (a lengyelek a német csapatok ellen védekeztek); a Hel-

¹³ Kiemelés: M. G.

¹⁴ Vagyis pontosabban az Ötfütyt-kanyarodásban.

félsziget védését az úgynevezett szeptemberi hadjárat egyik legfontosabb, 1939. szeptember 1-étől október 2-áig tartó harci eseményének tekintik; a lengyeleknek 1939. október 2-i kapitulációja pedig e hadjárat egyik végső aktusa volt. A Hel-félsziget második világháborús történetének másik fontos eseménye a Wehrmacht katonáinak a Vörös Hadsereggel szembeni védekezése volt a háború legvégén, 1945. májusában.

Ami az 1945-ös évi eseményt illeti: a magyar újságíró tévesen állítja, hogy a németek május végéig ellenálltak; az pedig igaz, hogy sokáig védekeztek a szovjetek ellen (csak május 9-én adták fel magukat; a Hel-félsziget a német fegyveres ellenállás egyik utolsó pontja volt) (Kardas, 2011, 165–186). Az az állítás pedig, hogy – Ruffy szavait pontosan idézve – „Hel felszigetén, a kasubok¹⁵ földjén ért véget a második világháború” (Ruffy, 1961, 177), csak részben felel meg a valóságnak. Lehet, ezzel Ruffy a sors, illetve a történelem igazságosságára utalt, hiszen a Hel-félszigeten a háború elején a lengyelek adták meg magukat, a háború legvégén pedig, ahogy már volt szó róla, a németek kapituláltak (a Vörös Hadsereg által elfoglalt félsziget pedig végül megint lengyel fennhatóság alá került). Ezt a lengyel perspektívát figyelembe véve, egyet lehetne érteni Ruffynak a fentiekben közölt állításával – szimbolikus értelemben a Hel-félsziget tényleg a második világháború befejezésének színhelyének tekinthető.

A Balti-tenger összképének talán leginkább szembetűnő vonása a szocialista Lengyelország életében betöltött fontos szerepe. Főként Pethő és Ruffy könyvében jut ez érvényre nyomatékosan. Ennek jobb megértését elősegítendő szükséges utalni arra, hogy a második világháború befejezése után, a jaltai és a potsdami konferencia döntései alapján újonnan húzták meg Lengyelország határait. Nyugaton azokkal a területekkel gyarapodott, amelyek a háború előtt Németországhoz tartoztak – többek között hosszabb tengerpartot is kapott az ország, a háború előtti állapothoz képest¹⁶. A tenger így még nagyobb jelentőségre

¹⁵ Kasubok – pomeránoktól származó szláv népcsoport, az észak-lengyelországi Pomerániai vajdaság területén élnek.

¹⁶ Az úgynevezett Második Lengyel Köztársaság idején (1918–1939) a lengyel tengerpart hosszúsága 147 kilométer volt, a második világháború után már sokkal több, 497 kilométer (Szokolay, 1996, 199–200).

tett szert, mint a két világháború közötti időszakban. Meg kell azonban jegyezni, hogy a második világháború előtti Lengyelország kormánya számára fontos volt a tengeri gazdaság létrehozása, valamint egy lengyel tengeri kikötő megépítése (elsősorban azért, mert a Danzig Szabad Város német hatóságai korlátozták az ottani kikötőnek a lengyelek általi használatát). A lengyel kormány döntése alapján Gdyniában megépült tehát a nagy és modern tengeri kikötő (Gdynia ezáltal halászfaluból nagyvárossá lett). Ez lett az országnak a tenger felé, és ezáltal a nagyvilágra nyíló talán legfontosabb (a lengyel köztudatban elterjedt állítás szerint egyetlen) ablaka (Bilska, 2018, 7).

Ruffy Péter már a *Varsói hajnalnak a Lengyel tájak* című első fejezetében rámutat arra, hogy Lengyelország mennyit nyert a potsdami döntésnek köszönhetően, ami a tengerhez való sokkal nagyobb hozzáférést illeti:

A régi, „versailles-i” Lengyelországnak egyetlen kis ablaka nyílt a tengerre. Egy kis „fortocska”, nem több. Az új, a „potsdami” Lengyelországnak egész arca a tengerre néz. Lengyelország tengeri ország, tengeri hatalom, hajói Ghanától Indiáig közlekednek, Lengyelország nem „fejeződik be” Gdańsknál vagy a Hel-félszigetnél, hanem folytatódik a tengereken, ahol lengyel hajók, lengyel halászok, lengyel matrózok járnak. Lengyelország kitágult – nagyvilággá nőtt (Ruffy, 1961, 14).

A fentebb idézett, az egész *Varsói hajnal* stílusára jellemző pátozzal és lelkesedéssel teli részlet egyrészt a lengyel tengerhajózásnak – közvetett módon az egész lengyel tengergazdaságnak, illetve tengerpolitikának¹⁷ – valódi nagymértékű fejlődését és jelentőségét fejezi ki¹⁸; másrészt pedig bizonyos mértékben propagandisztikus jellegűnek is tekinthető, beleíródik ugyanis abba a szocialista újjáépítéssel kapcsolatos, a szovjet

¹⁷ Vö. az alábbiakban közölt hosszabb idézett részlet is („A lengyel tájba új elem vegyült...”).

¹⁸ Ami például az idézetben említett Ghanát illeti: 1958. decemberében a „Tczew” nevű lengyel gőzös elindult észak-nyugat lengyelországi Szczecinből Ghanába és Guineába; ezzel kezdetét vette a tengeri összeköttetés Lengyelország és Nyugat-Afrika között (Wroński – Zwolakowa, 1966, 87).

blokk talán minden országában észrevehető tendenciába, amely a szocializmus sikereit, az „általa” elért eredményeket hangsúlyozza. Ennek az egyik megnyilvánulása maga a patetikus stílus. Ruffy viszont elhallgatja azt, hogy a potsdami (és jaltai) konferencián Lengyelország nemcsak szerzett új területeket (a németektől, többek között nagyobb hozzáférést a tengerhez), hanem el is veszítette a keleti területeket a Szovjetunió javára¹⁹. És egyetlen szóval nem utal arra sem, milyen fontos szerepe volt Gdynia kikötőjének a Második Lengyel Köztársaság idején, csak a háború utáni lengyel „tengerhódítás” sikereiről ír. Bár a háború előtti Lengyelországnak – Ruffy szavait idézve – csak „egyetlen kis ablaka nyílt a tengerre”, mégis ez a „kis ablak”, amely alatt elsősorban Gdyniát, az újonnan épült kikötőjét (szélesebb értelemben az egész 147 kilométer hosszú lengyel tengerpartot is) kell érteni, fontos volt az egész ország számára. A kikötőnek és magának a városnak, Gdyniának a megépítése²⁰ nagy sikere és érdeme volt az akkori lengyel állami hatóságoknak. S mivel a szocializmus kora elítélte őket, azt feltételezhetjük, hogy Ruffy Péter – többé vagy kevésbé szándékosan (lehet, hogy a lengyel „vendéglátói” hatására) – mintegy „lenézi” Gdyniának a két világháború közötti Lengyelország tengerpolitikájában játszott jelentőségét (l.: A régi, „versailles-i” Lengyelországnak egyetlen kis ablaka nyílt a tengerre. Egy kis „fortocska”, nem több”). Hozzá kell tenni, hogy a szerző megismétli e véleményét és észrevételeit az útleírásának a *Népvándorlás a XX. században* című fejezetében, amelyben az úgynevezett „Visszaszerzett Területek”²¹ kérdésével foglalkozik:

¹⁹ Természetesen az is valószínű, hogy ez nem volt szándékos a részéről – teljesen érthető okok miatt sem lett volna szabad írni erről.

²⁰ Gdynia városi rangot 1926-ban kapott, előbb halászfalu volt. Gdynia városiadása a tengeri kikötő építésével volt kapcsolatos.

²¹ Visszaszerzett Területek – hivatalos neve a háború utáni Lengyelország nyugati és északi területeinek, amelyeket a jaltai és potsdami békekonferencia alapján elvették a németektől és a lengyel államhoz csatolták. Ez a háború utáni, németellenes politikai és történelmi narráció, illetve németellenes propaganda jegyeit viseli magán, arra utal, hogy e területek valaha „ősi” lengyel földek voltak, és most, a második világháború befejezése után visszakérültek a „gazdájukhoz”, vagyis Lengyelországhoz.

A két világháború között Lengyelországnak csak egyetlen kicsiny ablaka nézett a tengerre: Gdynia kikötőváros. A potsdami döntés alapján Lengyelország tengeri hatalommá vált [...] (Ruffy, 1961, 124).

Visszatérve az előző részlethez: a *Varsói hajnal* szerzője a továbbiakban folytatja a gondolatait a Balti-tenger szerepéről a háború utáni Lengyelországban, rámutatva arra, hogy a tenger új jelenség nemcsak az ország földrajzában, hanem a gazdasági, társadalmi életében is, és sajátos kihívást jelent a lengyelek számára. A tenger „jelenléte” színesíti Lengyelország tájképét:

A lengyel tájba új elem vegyült: a tenger. A lengyel földrajz tizenöt éve új tájjal ismerkedik, a lengyel ember most tanulja a tengert. Megtanul hálót kötni, halászni, világot járni, megszokja a hideg szeleket, megismeri a nagy tengeri országutakat. Lengyelország térképén megjelentek az élénk, zsúfolt, hatalmas nemzetközi forgalmat lebonyolító kikötők, a kedves halászfalvak, ahol az élet korántsem olyan idillikus (Ruffy, 1961, 14–15).

Ruffy Péter a *Varsói hajnal* e részletében is, ugyanúgy, mint az előzően idézett szakaszban, egy kicsit eltorzítja a tényeket. Lengyelország – amint arról már volt szó – a II. világháború után, a Balti-tengerhez való nagyobb hozzáférésnek köszönhetően, nagy mértékben kifejlesztette tengergazdaságát és tengerpolitikáját, de emlékezni kell arra is, hogy a tenger a háború előtti időszakban is jelen volt, sőt fontos szerepet töltött be az ország életében (Gdynia megépítése és az ottani kikötő sikeres működése). A magyar újságíró pont az „új”, szocialista Lengyelországnak a tengerrel kapcsolatos feladataira és sikereire akarja ráirányítani a magyar olvasóközönség figyelmét (a fentebb idézett, lelkesedéssel és némi párosszal teli részletnek célja elsősorban ilyen irányú hatást kelteni az olvasóban).

A magyar újságíró a lengyel tengeri kikötőket is említi, színes, idillikus, de ezáltal egy kicsit sztereotip, „képeslapszerű”, a „tengeri romantikával” egyező, de a valóságnak csak részben megfelelő képet vázolva fel a kikötői életéről:

A lengyel tájhoz hozzátartozik a „Báthory” tengerjáró Gdynia kikötőjében, és hozzátartoznak a svéd, szovjet, francia, német, finn, norvég, spanyol matrózok, azok a dalok, amelyeket énekelnek, a kocsmák, ahol vigadnak, és hozzátartoznak a világ minden részéből érkező hajók, amelyeket megpillant az ember a kikötőkben (Ruffy, 1961, 15).

Ruffy az északnyugat-lengyelországi Szczecin kikötővárosban²² lett látogatásáról beszámolva is a Balti-tenger jelentőségére mutat rá, idézve a kikötőparancsnok szavait:

S hajóink [...] tizenöt kemény, súlyos esztendő után ma az egész világon járnak. A Gdyniában állomásozó „Báthory” személyszállító hajó bonyolítja le az utasforgalmat Lengyelország és Amerika között. Havonként indul Gdyniából a kanadai Montrealba. A lengyel „Tobruk”, „Narvik” vagy „Białystok” nevű hajók Lengyelország és India közt járnak. Alig van tengeri kikötő a nagyvilágban, ahol ne fordulnának meg lengyel személy- vagy teherszállító hajók (Ruffy, 1961, 137).

„A lengyel hajósnép lett” (Ruffy, 1961, 137) – teszi hozzá a *Varsói hajnal* szerzője.

A három szerző a Balti tenger jelentőségét egyaránt a lengyel kikötők sikeres működésének perspektívájából mutatja be. „Lengyelország tengeri ország, tengeri hatalom” (Ruffy, 1961, 137) – Ruffy Péter idézett szavai Pethő Tibor *A Kárpátoktól a Balti-tengerig* című útirajza mottójának, vezérgondolatának is tekinthetők. Pethő egy fiatal lengyel tengerésztisztnek köszönhetően ismeri meg a tenger szerepét a „népi” Lengyelország életében, akivel a Hel városából Gdyniába tartó hajó fedélzetén ismerkedett meg²³. A szerző egybefüggő hosszabb kijelentésként közli a lengyel tiszt válaszait azokra a kérdésekre,

²² Szczecin majdnem 70 kilométeres távolságban fekszik a Balti-tengertől, az Odera és a csatornáit, illetve mellékágai mentén.

²³ A megismerkedés körülményeiről ennyit olvasunk: „Heliben [vagyis Hel városában – MG] három fiatal tengerésztiszt is felszállt a hajóra. Egyikük, mikor megtudta, hogy külföldi újságírók vagyunk, beszédbe elegyedett velünk és készségesen válaszolt kérdéseinkre [...]” (Pethő, 1956, 140).

amelyeket a magyar újságíró, illetve csehszlovák és román kollégája tett fel neki (magukat a kérdéseket nem közli a szerző).

A Pethő beszélőpartnere közölte információk a tengernek az ország gazdasági életében való jelentőségére vonatkoztak. A tengerésztiszt a lengyel tengerhajózásnak, a lengyel kereskedelmi flottának a második világháború utáni fejlődéséről, a lengyel hajógyárak sikeres és eredményes működéséről tájékoztatta útítársait. Ahogy már többször szó esett róla, a második világháború utáni Lengyelország nagyon kifejlesztette gazdaságának a tengerrel kapcsolatos ágait; nem merülve bele a részletekbe azt lehet feltételezni, hogy a lengyel matróz által megadott adatok és információk lényegüket tekintve megfelelnek a valóságnak. A tengerésztiszt Pethő Tibor által közölt válaszaiba mégis propagandisztikus elemek is vegyülnek. Nagyon szembetűnő például a Második Lengyel Köztársaság tengergazdaságának, tengerpolitikájának elítélése:

A háború előtt a lengyel hajók bruttó regiszter tonna értéke 100 000 körül mozgott, **s a hajók jobbára idegen tőke ellenőrzése alatt álló vállalatok tulajdonában voltak. A hajók a nemzetközi tőkeérdekeltségek által diktált feltételek mellett dolgoztak**²⁴ (Pethő, 1956, 140–141).

A fiatal lengyel tiszt kijelentése a sikerpropaganda jegyeit viseli magán, aminek jó bizonyítéka már Pethő által közölt első részlet is (amely egyébként szintén tartalmaz a háború előtti Lengyelország hatóságaira irányuló kritikát):

Lengyelország tengeri állam [...] Ez a meghatározás, amely a két világháború között eltelt húsz esztendő alatt üres szólam volt csupán, a népi Lengyelország fennállásának tíz éve alatt telt meg eleven tartalommal. Országunknak most mintegy ötszáz kilométer hosszúságú tengerpartja van. Az Odera és a Visztula között jelentős kikötők, Gdańsk, Gdynia, Szczecin tették lehetővé, hogy Lengyelország ipari, mezőgazdasági és tengeri állammá alakult át (Pethő, 1956, 140).

²⁴ Kiemelés: M. G.

Somlyó György a lengyelországi útleírásában szintén említést tesz a Balti-tenger Lengyelország és a lengyelek életében betöltött szerepére, de csak enyhe és közvetett utalás formájában, s nem annyira patetikusan, mint például a fentebb idézett Ruffy Péter („A régi, „versailles-i” Lengyelországnak egyetlen kis ablaka”, „A lengyel tájba új elem vegyült...”), és nem is olyan hosszú, adatokkal telezsúfolt szöveg formájában, mint Pethő Tibor beszélgetőtársa. Somlyó az általánosan vett tengernek és a partjain élő embernek az összefüggésére mutat rá:

A tengeri táj különbözik minden földi tájtól. A síkság, a hegyvidék, a falu, a város – az ember lakóhelye, tevékenységének természetes színtere. A tenger nem lakóhely, nem talaja, csak szegélye az életnek. És mégis, a tengerparti ember életének minden pillanatát a tenger határozza meg. Az anyai, a nagy, a veszedelmes és a szépséges őselem (Somlyó, 1954, 48).

A Balti-tengernek a szocialista Lengyelország számára jelentős szerepét közvetett módon, a Gdynia kikötőjének perspektívájából mutatja be a szerző. Somlyó az említett lengyel tengeri kikötőt „Észak-Európa egyik legszebb, leggazdagabb forgalmú kikötőjének” nevezi, rámutat a magyar külkereskedelemben betöltött szerepére is: „Gdynia egy kicsit a mi kikötőnk is” – olvassuk.

Gdańsk képe a három útleírásban

Gdańsk a lengyel tengerpart legfontosabb városa, s mint ilyen, mind a három szóban forgó magyar író, de különösen Ruffy Péter és Pethő Tibor lengyelországi utazástörténetében fontos helyet foglal el. Egyaránt szó esik bennük a város lengyel történelemben és a világtörténelemben játszott szerepéről, dicső múltjáról, a második világháború pusztító hatásáról és az újjáépítéséről. Mindezekkel összefüggésben Gdańsk öt, egymással szorosan összefüggő szempontból kerül megvilágításba az útleírások hasábjain: mint a második világháború kitörésének színhelye, mint lerombolt és újjászületett (szocialista) város, mint a lengyelek városa, mint a történelmi múlt emlékhelye és mint kikötőváros.

Tekintettel a téma összetettségére, jelen tanulmány csak az első két szempontra fókuszál.

Mind a három szerző rámutat Gdańsk helyére a világtörténelemben, tudniillik arra, hogy ebben a városban tört ki a második világháború (emlékeztetőül: a Gdańsk határában levő Westerplatte-félszigeten állomásozó lengyel katonák elleni támadás a német hadjárat első csatája volt).

Ruffy Péter személyesen járt a második világháború első csataterén, a gdański tengeri kikötő vizein és magán a félszigeten is, azon a területen, „amely először szerepelt a második világháború hadijelentéseiben” (Ruffy, 1961, 41). Ahogyan már szó volt róla, Ruffy az „Okrzeja” nevű sétahajó fedélzetén hajózott az Ötfütyt-öböl vizén, lengyelek társaságában, s egy matróz kiáltása („itt”) hívta fel a figyelmét a történelmi jelentőségű helyre, ahol eldőrdült a 2. világháború nyitányát jelentő sortűz. De ennek az „itt” szócskának e fejezetben több értelme is van:

Az Ötfütyt-öbölben vagyunk, a Balti-tenger és a történelem tenyerén. Itt, ezen a ponton, a hangosan morajló vizen dördült el a náci Schleswig-Holstein „iskolahajó” negvenöt ágyúja – jeladás a második világháborúra – egyszerre, akkor...

Itt kezdődött a második világháború. Itt kezdődött holta a millióknak, régi lakásomnak, barátaimnak, több mint százezer doni halottnak és a sok milliónak a világ szétszórt csatateréin. Itt kezdődött Varsó, Sztálingrád, Berlin pusztulása, az ausradierung, a stukahalál; itt kezdődtek a sírok, temetők, fakeresztek. Mintha fekete fátyol lenne ez a víz, ez a part, ez a levegő, ez a föld; fekete fátyol, mely ráterült az anyákra Moszkvában és Münchenben, Pesten és New Yorkban. Itt kezdődött a gyász.

Ez a huszadik évforduló. Az én gyászom is lengyel szemekben reszket, lengyel pillákon ül; már-már ruháit szeretné tépni az ember, mint a dervisek. De csak néz, tikkadtan, fojtva:

Itt?

Elsüllyedt emberek, szétvert családok, elmállott embercsontok, temetők lakói, kik valaha éltek – kiket valaha szerettem, csókoltam; kikkel együtt ittam, nevettem, dolgoztam, éltem, hol keresselek? (Ruffy, 1961, 40)

A magyar újságíró szemében a Westerplatte-félsziget és az „Ötfüty-öböl” vize nemcsak a lengyel, hanem a világtörténelemnek is a része, valamint az ő személyes tragédiája is – Ruffy kétszer is utal arra, hogy a háború áldozatai között voltak a barátai, illetve hozzátartozói is („kiket valaha szeretett, csókolt; kikkel együtt ivott, nevetett” és így tovább).

Ruffy a *Varsói hajnal* Gdańsknak szentelt fejezetében a rá jellemző költői pátosszal írja le a westerplattei csata menetét. Ez a leírás, valamint a csata körülményeinek bemutatása tényeken alapul, de a szerző a díszes, emelkedett stílusnak köszönhetően bizonyos mértékben „ki színezi” az eseményeket, elsősorban a leírás drámaiságára fektetve a hangsúlyt. Úgy tűnik, hogy Ruffy elsősorban fel akarja rázni az olvasót, fel akarja kelteni benne a halálos veszély érzését, s végül, de nem utolsósorban, hangsúlyozni szeretné a németek kegyetlenségét és a félszigetet védő lengyel katonák rendületlen, „eposzba illő”²⁵ hősiességét. Ezt példázza a következő, szeptember 6-i eseményekre vonatkozó részlet, amikor is a németek valóban kétszer is fel akarták gyújtani a félszigetet borító erdőt (Tulizska, 2011, 214–218):

Akkor Hitler katonái a síneken benzinciszternákat toltak a félsziget felső csücskére, hogy leöntsék ezt a gyönyörű, legyőzhetetlen félszigetet, és lángra gyújtsanak mindenkit, aki még ellenáll. A hős lengyel katonák a benzintartályokba eresztették az utolsó gépfegyversorozatot, hogy a lángra lobbanó benzin tűzfüggőnye még védje őket néhány percig. Miután elhalt a tűz, ott ültek az őszi balti ég alatt, várva a halált (Ruffy, 1961, 43–43).

Mint minden eposznak, ennek a sajátos „westerplattei” miniatúr eposznak is van főhőse – Henryk Sucharski őrnagy, a westerplattei lengyel helyőrség parancsnoka. Ruffy elbeszélésében Sucharski és katonái egyaránt az ideáljaikhoz rendületlenül hű hőökként és tragikus

²⁵ Tulajdonképpen az „eposzba illő hőssieségről” az 1944-es varsói felkelők kontextusában olvasunk a *Varsói hajnalban*, de e szavak jól tükrözik a westerplattei lengyel katonáknak Ruffy által megalkott képét is.

történelmi alakokként jelennek meg, akik már a csata kezdete előtt is halálra vannak ítélve:

Azért voltak itt a katonák mind nőtlen férfiak, mert Sucharski őrnagy [...] amikor érezte a világpusztulás előszelét, hazaküldött vagy áthelyeztetett mindenkit, akinek családja volt. **Tudta, hogy a Westerplatte biztos halál, ha megindul a náci hadigépezet.**²⁶ Itt csak az maradjon, akit nem fog gyászolni senki, csak mindenki – akinek nincs senkije, csak a megtámadott, vérbe borult Lengyelország (Ruffy, 1961, 41).

[...]

A blitzkrieg már Lengyelország szívében tombolt. A Westerplatte agglegényei azonban még védekeztek. Mit vártak? Egy sort a történelemkönyvben, annyit, hogy Westerplatte hű maradt? Egy könnyecseppet, amely most gördül ki előttem egy kislány szeméből, gurulva, mint a gyöngyszem, a sírkövekre, ahol az agglegények pihennek? [...] (Ruffy, 1961, 42).

A lengyel katonák hősiessége és elszánt harca Szondi Györgynek, a XVI. századi drégelyi várkapitánynak az alakját juttatja Ruffy Péter eszébe: „A lengyelek védekeztek, **mint megannyi Szondy**²⁷, még féltérden, vérbe borulva is” (Ruffy, 1961, 42). A magyar szerző drámai erővel festi le nemcsak a csata menetét, hanem a lengyel védők kapitulációjának a pillanatát is, Sucharski őrnagynak alakját állítva előtérbe:

S mikor már minden elveszett, mikor Lengyelország már nem élt, s talán csak az ég volt még lengyel a megtiport föld felett, Sucharski tengerész törével megindult a párás partokon, hogy megadja magát. Kezében vérfoltos fehér zsebkendőt lengetett (Ruffy, 1961, 43).

Ruffy Péter 1959 nyarán, a második világháború kitörésének huszadik évfordulóján járt a helyszínen. A háború emlékezete ekkor még eleven volt Lengyelországban, s a németellenes kommunista propaganda fontos

²⁶ Kiemelés: M. G.

²⁷ Kiemelés: M. G.

elemének is számított. A háború lengyel emlékezetének ezt az elevenségét Ruffy a leégett és gyászoló fák költői képével adja vissza:

A félszigeten a fák gyászban állnak húsz év után is. Üstökük koromfekete, törzsük olyan, mintha villám hasított volna rajtuk keresztül. A tölgyek – úgy látszik – nem ismerik a gyászéveket. Nem ismernek feloldozást, és nem tudnak felejteni. És nem hiszik, hogy begyógyulnak a sebek, és nem is remélik, hogy van feltámadás, ahogy Sucharski szegény agglegényei sem támadtak fel haló porukból soha. (Ruffy, 1961, 42)

A Westerplatte szelleme hatással volt Ruffyra, valamint a félszigetet vele együtt meglátogató lengyelekre és külföldiekre is: „A sírok előtt [vagyis a westerplattei helyőrség elesett katonáinak sírjai előtt – MG] állunk némán, lengyelek, oroszok, magyarok, franciák” (Ruffy, 1961, 42).

A fentebb idézett hosszabb részlet elején azt olvassuk, hogy Sucharski őrnagy „hazaküldött vagy áthelyeztetett mindenkit, akinek családja volt”. Ez a megállapítás tudomásom szerint eltér a valóságtól. Melchior Wańkowicz, az egyik legismertebb lengyel újságíró és riporter a Westerplatte-félsziget védelméről szóló híres riportjában²⁸ csak annyit ír, hogy 1939. augusztus nyarán csupán a lengyel westerplattei helyőrség civil alkalmazottjainak családjait küldték ki a félszigetről (egyébként maguk a civil alkalmazottak saját kívánságukra maradtak a katonákkal) (Wańkowicz, 1990, 52). Az sem igaz, hogy a félszigeten csak nőtlen katonák (akiket Ruffy sajátos módon „agglegényeknek” nevez) teljesítettek szolgálatot – például Leon Paják főhadnagynak volt felesége (Drzycimski, 2009, 96).

Úgy látszik, hogy Ruffy a Westerplatte védelmének történetét olyan elemekkel színesíti, amelyek valóságára kétséges. Ilyen továbbá Sucharski őrnagy csata utáni sorsának a leírása is. A magyar szerző szerint a lengyel parancsnok a német fogságból megszökve „szerzett egy

²⁸ 1959-ben külön könyvként adták ki. Érdemes hozzátenni, hogy Melchior Wańkowicz e riportja hozzájárult ahhoz, hogy a Westerplatte-félsziget védelme a lengyel nemzeti mítosszá vált (rőla még lesz szó a továbbiakban), de a hitelessége vitatott a történészek körében.

rongyos bárkát, s azon heteken át hanyódva levezett Afrikáig” (Ruffy, 1961, 43). Ez a megállapítás szépen belekomponálódik a westerplattei csata leírásába, de teljesen fiktív. Hasonlóan a lengyel őrség kapitulációjának fentebb idézett, patetikus, költői leírásához, mely szintén eltér a tényektől (Drzycimski, 2009, 139–146). Nyitott kérdés, hogy e „költött” vagy „kiszínezett” részek mennyire tekinthetők „lengyel hatás” eredményének, mindenestre nagy valószínűséggel feltételezhetjük, hogy a westerplattei csatáról főleg a lengyelek tájékoztatták Ruffyt.

Ahogy már említettük, Ruffy Péter a westerplattei harcok leírásában a drámaiságra, valamint a lengyel hősi katonák dicséretére fekteti a hangsúlyt, nem pedig a konkrétumok felsorolására. A csatának általa adott bemutatása teljesen beleíródik a lengyel történetírói hagyományba. A westerplattei csata, a lengyel katonaság hősiességének és harciasságának jelképe lett, sőt, lengyel nemzeti mítosszá vált. 1939 szeptemberében kelt életre, s a második világháború után fontos szerepet töltött be a hivatalos kommunista történetírásban, de a kommunista-ellenes körökben is népszerűsége tett szert – azt lehet mondani, hogy egyesítette a lengyeleket. A westerplattei csata mítosza manapság is jelen van a lengyel köztudatban, de szakmai viták tárgyát képezi. Vannak olyan történészek is, akik igyekeznek részben lebontani a csata mítoszáat, s az események más körülményeire és árnyalataira világítanak rá (Wasilewski, 2013). De ez a bonyolult kérdéskör nem tárgya a jelen tanulmánynak.

Annymindenestre meg kell jegyezni, hogy bármennyi tévhit és legenda is képződött a csata köré, s elbeszélése általában a patetikus túlzás jegyeit mutatja, ez semmit sem von le a westerplattei lengyel katonák rendületlen, hősi magatartásából és az esemény történelmi jelentőségéből (Tuliszka, 2011, 231–239).

Pethő Tiborban gdański látogatása során szintén tudatosul, már az első pillanatban, milyen nagy jelentőségű helyen is jár, s ezt patetikusan juttatja kifejezésre (igaz, nem annyira, mint Ruffy Péter): „Megilletődve szálltunk ki Európának azon a földrajzi pontján, ahol a második világháború első puska lövése eldőrdült”. A háborút metaforikusan „viharnak” nevezi, amely „ebből az Aeolus barlangból [vagyis Gdańskból – MG] tört a világra” (Pethő, 1956, 124). A magyar újságíró

részletesen ismerteti az olvasóval Gdańsk múltját és műemlékeit, s rámutat az „új Gdańsk” építésére is. Mégis úgy tűnik, hogy Pethő tudatában e tengerparti város elsősorban a második világháború kitörésének színhelyeként létezik. Bár – Ruffyval ellentétben – nem ír sokat a westerplattei csatáról, útirajza Gdańskról szóló fejezetének a címe mégis az, hogy: „Ahol a háború elkezdődött”.

Érdekességként érdemes még hozzátenni, hogy Pethő is, Ruffy is idézi az egyik legismertebb XX. századi lengyel költőnek, Konstany Ildefons Gałczyńskinak a westerplattei lengyel katonák hősiességét dicsérő versét²⁹. Gałczyńskinak verse egyébként nagymértékben hozzájárult a „westerplattei” lengyel nemzeti mítosz létrehozásához.

A harmadik szerző, Somlyó György szintén rámutat – egyébként érdekes, szokatlan módon – Gdańskra mint a második világháború kitörésének színhelyére (erről még lesz szó a továbbiakban).

A szerzők (kisebb vagy nagyobb mértékben) írnak Gdańsk elpusztításáról is, amely a második világháború legvégén történt, 1945 tavaszán³⁰, a német-szovjet harcok során³¹ és utánuk is; akkor a belvárosnak 90 százaléka pusztult el (az épületek döntő többsége a tűzvész áldozatául esett).

A Gdańsk elpusztításáért való felelősség kérdése számos vita tárgya. A második világháború után, a Lengyel Népköztársaság idejében hivatalos történelmi narráció szerint a város egyszerűen a harcok következtében pusztult el, vagy ezzel a németeket hibáztatták. A másik álláspont szerint (amely főleg az 1989-es rendszerváltás után szélesebben terjedt el) a várost (elsősorban a történelmi jellegű belvárost) a harcokban győztes szovjetek pusztították el (gyújtották fel). Mind a két nézet téves; a „kik pusztították el Gdańskot?” kérdésre adható válasz pedig nem egyértelmű (Wąs, 2012, 885–887).

Meg kell jegyezni, a város – szinte teljes – megsemmisülésének alapvető oka a fentebb említett elszánt német – szovjet véres harcok voltak. A harcok egyik színtere többek között a belváros volt, ahol Gdańsk

²⁹ A lengyel címe: *Pieśń o żołnierzach z Westerplatte*.

³⁰ A Vörös Hadsereg fő támadása 1945. március 14-én indult el. Gdańsk felszabadulása/elfoglalása dátumának általánosan március 30-át tartják.

³¹ A város bombázásában amerikai repülőgépek is részt vettek.

legszebb, történelmi épületeinek döntő többsége összpontosult. Azt is lehet mondani, hogy a város a német csapatok elszánt fegyveres ellenállásnak és a Vörös Hadsereg heves offenzívájának martalékául esett (Adolf Hitler március 24–25-én erődnek nyilvánította a várost és megparancsolta, hogy az utolsó katonáig harcolva védjék a németek). Ezenkívül a szovjetek a város elfoglalása után maguk is hozzájárultak a város megsemmisítéséhez: Gdańskot (vagy inkább a város akkori nevét használva: Danzigot) a Vörös Hadsereg katonái tiszta német, tehát ellenséges városnak tekintették, és ez is erősen ösztönözte őket a harcok után megmaradt épületek felgyújtására, elpusztítására, továbbá rablásokra, gyilkosságokra és a danzigi nők megerőszakolására (stb.) (Wąs, 2012, 885–887). A szóban forgó magyar útleírások – teljesen érthető okok miatt – hallgatnak a szovjet katonák ezen erőszakos tetteiről. Ruffy Péter Gdańsk elpusztításáért egyedül a németeket okolja. Közli egy „Ticzner” nevű lengyel újságíróval³² lefolytatott beszélgetését, amelynek az egyik részlete az 1945-ös katasztrófára vonatkozik:

- Mikor gyulladt ki Gdańsk? [kérdzte a magyar újságíró – MG]
- A felszabadulást megelőző napokban.
- A vernichtungskommando gyújtotta fel?
- Ezt nem tudjuk pontosan. Feltehetően a várost elhagyó utolsó náci csapatok.
- El lehetett volna oltani a tüzet?
- Nem, mert a nácik tűz alatt tartották a behatoló szovjet csapatokat.
- Mi értelme volt az ősi város megsemmisítésének?
- A felperzselt föld taktikája hozzátartozott a hitleri hadviseléshez (Ruffy, 1961, 46–47).

Ahogy kitűnik az idézett részletből, Ruffynak lengyel beszélőpartnere Gdańsk elpusztításáért a németeket hibáztatja.

³² Minden valószínűség szerint Henryk Tycner lengyel újságíróról van szó.

Pethő Tibor, aki az útleírásában elég részletesen megismerteti a magyar olvasóval Gdańsk történetét, csak ennyit ír a város 1945-ös évi elpusztításának körülményeiről:

1945 márciusában érkeztek Gdańsk alá a szovjet csapatok és az I. Lengyel Pácélos Hadosztály katonái. Az ostrom hat hétig tartott, **a németek kivonulásakor tűz ütött ki a városban**³³ (Pethő, 1956, 128).

A szerző továbbá hangsúlyozza, hogy Gdańsk szinte teljes megsemmisítése nagy veszteség volt az európai kultúra számára: „A tűz és láng martaléka lett tíz évszázad szorgos nemzedékeinek minden munkája, az európai kultúra számos felbecsülhetetlen értékű műemléke” (Pethő, 1956, 128) – olvassuk *A Kárpátoktól a Balti-tengerig* lapjain.

Arról, milyenek voltak a pusztítás méretei, vagy pontosabban: hogyan nézett ki a város közvetlenül a harcok befejezése után, főleg Ruffy Péter *Varsói hajnaljában* olvashatunk. Meg kell jegyezni, hogy sem Ruffy, sem a többi két szerző nem láthatta ezeket a pusztításokat teljes egészükben. A tengerparti látogatásuk alatt a város háborúban elpusztított, legfontosabb, legértékesebb épületeinek egy részét már sikerült helyreállítaniuk az újjáépítőknek, a többi rekonstrukciója azonban még folyamatban volt.

Ruffyt a pusztítás méreteivel a fentebb említett „Ticzner” nevű újságírón kívül egy másik lengyel, „egy gdański pártmunkás” is megismertette. Mindkét beszélgetés bekerült az útirajz szövegébe. A magyar szerző azonban nemcsak idézi a két lengyel visszaemlékezését, hanem a hallottak alapján, a rá jellemző stílussal, szinte posztapokaliptikus képet fest a megsemmisített, kihalt városról:

Gdańsk nem romváros volt, hanem egy emeletnyi magas, összefüggő hamutenger. A törmelék az utcákat is beborította. Mintha földrengés pusztított volna. Por és hamu volt a világhírű város helyén. A törmelékeken itt-ott lezuhant repülőgépek roncsai ágaskodtak, a

³³ Kiemelés: M. G.

kikötőben az ide menekült, elhagyott náci tengeralattjárók rozsdás oldala látszott ki a vízből (Ruffy, 1961, 49).

Pethő Tibor csak annyit jegyez meg a pusztítás méreteit illetően, hogy Gdańsk a felszabadulás pillanatában „alig volt egyéb, mint üszkös rom” (Pethő, 1956, 128). Somlyó György pedig „Gdańsk rommá lőtt rakpartjairól” (Somlyó, 1954, 81) ír, amelyeket – ahogy kitűnik az útleírása szövegéből – személyesen látott a tengerparti látogatása alatt. De e kisebb észrevételén kívül Somlyó másképpen is bemutatja Gdańsk háborús történetét, valamint a háború utáni újjáépítését. A gdański városháza termeiben egykor található két remekművű festmény perspektívájából nézi Gdańsk történetének e két fejezetét³⁴. Az első festménynek a címe „A templom építése” (lengyelül: „Budowa świątyni”), Anton Möller műve, s 1602-ben készült (ma nem a régi városházában, hanem a gdański Nemzeti Múzeum gyűjteményében található). A címének megfelelően, a festmény egy hatalmas templom építését ábrázolja, láthatunk rajta a magas állványokon dolgozó munkásokat. Somlyó György szemében ez a XVII. századi reneszánsz festmény jól tükrözi Gdańsk második világháború befejezése utáni állapotát:

Gdańskban járva még külön távlatot kapott számomra Anton Moeller képe. Az akkor felépített falak ma alaktalan törmelékként hevernek szerteszét, vörösen, mint a feltépett nyers hús. S most emelkednek újra az állványok, hogy mint négyszáz évvel ezelőtt, újra a magasba szökkenhessenek mellettük a székesegyház falai (Somlyó, 1954, 43).

Somlyó útleírásának e sorai sajátos irodalmi utalásként hatnak Gdańsk 1945. évi elpusztítására és a háború utáni újjáépítésére.

A képen ábrázolt épülő templom elsősorban a Gdańsk fő templomának, a belvárosban levő híres Mária-templomnak a sorsát juttatja a szerző eszébe. A város egyik szimbólumának tekintett Mária-templom 1945 márciusában szinte teljesen elpusztult, a háború után 1946 és 1950 között

³⁴ Vagyis a város háborús történetét és a háború utáni újjáépítését.

végeztek rajta újjáépítési munkálatokat. Tágabb értelemben Somlyónak a Möller-festmény körüli elmélkedései Gdańsk elpusztított épületeinek összességére is vonatkoztathatók. Az, ami néhány évszázaddal korábban épült fel, a háborús pusztítások következtében romokban hever; a szétrombolt falak vörös téglái úgy néznek ki, mint a nyers hús, és ezáltal a háború halálosan emberi áldozataira is emlékeztethetnek. A *Visztula sellője* e részletének a vezérgondolata megegyezik Pethő Tibor fentebb idézett szavaival: „A tűz és láng martaléka lett tíz évszázad szorgos nemzedékeinek minden munkája, az európai kultúra számos felbecsülhetetlen értékű műemléke” (Pethő, 1956, 128).

Anton Möller XVII. századi festménye a szerző szemében Gdańsk újjáépítését is jól tükrözi; az ötvenes évek első fele Gdańskjának látképében megint jelen vannak, „emelkednek újra” az állványok (úgy, mint a régi időkben), megint számos építkezési munkálat folyik.

A Somlyó György által említett másik képnek a címe – szó szerinti fordításban – „Gdańsk Apoteózisa”, „Gdańsk Lengyelországgal való összeköttetésének apoteózisa” vagy „A gdański kereskedelem apoteózisa” (lengyelül: „Apoteoza Gdańska”, „Apoteoza łączności Gdańska z Polską” vagy „Apoteoza handlu gdańskiego”; a magyar író a következő címét adja: „A gdanski kereskedelem virágzásának allegóriája”), 1608-ban készült, Izaak van den Blocke flamand származású gdański festő alkotása.

A festmény Gdańsk idealista vízióját állítja a néző szeme elé. Gdańsk tökéletes, az Isten által kiválasztott városként jelenik meg. A kép középpontjában a gdański Városi Tanácsot jelképező diadalív, a csúcán pedig Gdańsk jellegzetes látképe látható a városházával együtt, amelynek tornyát Istennek a felhőkből kinyúló keze tartja. Ez annak a jelképe, hogy az Isten fejlődést és jólétet biztosít a városnak (a Városi Tanács közvetítésével teszi). Van den Blocke festményének alsó részében a gdański kereskedő kezét fog a lengyel nemessel, a megegyezés jeléül (Śliwiński, 2012, 43–44).

A festmény Gdańsknak nemcsak a „tökélességét” fejezi ki, hanem a régi Lengyelország életében betöltött jelentőségére és kiváltságos helyére is utal (van den Blocke idejében Gdańsk a lengyel államhoz tartozott).

Somlyó leírja a képen ábrázolt jelenetet és megmagyarázza a jelentését:

A hatalmas méretű képen Jehovának a felhőkből kinyúló keze tartja a városháza arany tornyát, a Visztula több ágra szakadozva ömlik a tengerbe, deltájában nagy négyszögű uszályok fuvarozzák a búzát, a téren ácsorgó, társalgó, üzletelő polgárok között az előtérben egy főúr szívélyesen kezetráz egy köznemessel. S a polgárok közt elvegyülve ott látjuk szárnyas bokával settenkedni a polgárság vezérlő istenét, az ifjú Hermést. A kép elképzelésében a világon – vagyis Gdanskban – mindennek megvan a maga tévedhetetlenül biztos helye. Három vallás békés kézfogása mindent a legmegtámadhatatlanabb rendben tart a világon (Somlyó, 1954, 43).

Izaak van den Blocke képe hasonlóképpen, mint Anton Möller festménye, a legújabb történelemre vonatkozó reflexióra készíti Somlyót:

A történelem sokszor oly kaján és tragikus dialektikája úgy akarta, hogy háromszázharminc esztendővel e kép megalkotása után éppen ebben az isteni kezek s a fejlődő tőke által oly biztosan tartott városban robbanjon ki a világtörténelem eddigi legiszonyúbb „rendetlensége”, s éppen ezt a várost rombolja le elsőnek az az esztelen pusztítás, amelyet ugyanennek az isten tenyerében oly nyugodtan csücsülő polgárságnak egyenes utódai készítettek maguknak és az egész emberiségnek (Somlyó, 1954, 43–44).

A magyar író szerint Gdańsk történetében paradoxon rejlik: ugyanabban a városban, amely a régi Lengyelország „gyöngyszeme” volt, amely híres volt a gazdagságáról és a szépségéről, néhány évszázaddal később kitört a második világháború, amely pusztítást hozott nemcsak magának a városnak, hanem szinte az egész világnak. Somlyó szerint ezt a katasztrófát „az isten tenyerében oly nyugodtan csücsülő polgárságnak egyenes utódai” készítették „maguknak és az egész emberiségnek”. Ez az egyébként költői jellegű mondat a németekre vonatkozik, elsősorban a gdański (danzigi) németekre, akik ugyan

önmaguktól nem robbantották ki a háborút, de Hitler politikáját támogatták. Somlyó e megállapítása beleíródik a háború utáni németellenes diszkurzusba.

A fentiekben már esett szó Gdańsknak a második világháború utáni újjáépítéséről; a három szerző közül Ruffy és Pethő ír többet a város újjáépítéséről, pontosabban: a régi Gdańsk újjáépítéséről és az új város kiépítéséről.

Ruffy Péter, aki egyébként a *Varsói hajnal*ban különös lelkesedéssel mutatta be a magyar olvasóknak egész Lengyelország a háború utáni újjáépítését, kiemeli Gdańsknak az élénkségét, hiszen nem egész tizenöt éven belül épült fel a város a háborús pusztításokból:

Végigjárjuk a várost, csillogó körutak, a Hansa-kort idéző ódon, vöröstéglás épületek, a régi cukrászdák hangulatát idéző kis cukorházak, szeszélyes girlandokkal, aranycsipkéekkel... Vén, szakállas patríciusok palotái a XX. század közepén! A Diák Klubban vad tánc folyik; az egyetem nemzetközi diákszállójában ghanai, amerikai, szovjet, svéd, magyar diákokat találunk. Megnézzük Gdynia kikötőjében a „Báthory” óceánjáró hajót, s végül meglátogatjuk Gdańsk nehéziparának büszkeségét, a világhírű hajógyárat (Ruffy, 1961, 52).

Így tekint az újjáépített Gdańskra a magyar szerző, egy kicsit propagandisztikusnak nevezhető irodalmi képeslapot alkotva róla. Gdańsk a *Varsói hajnal* narrációjában a régi és az új városa. Ez egyébként nemcsak Gdańskra, hanem az egész országra vonatkozik. Ruffy többször nagy lelkesedéssel mutat rá a lengyel újjáépítés e sajátos paradoxonára, illetve kettősségére, arra tudniillik, hogy a XX. század közepén régi házak, paloták stb., a „régis világba” tartozó épületek újra megjelennek Lengyelország látképében.

A szocializmus kora várakat, egykori királyi palotákat épít, romba dőlt palotákat gót ablakfonatokkal vagy reneszánsz támpillérekkel, középkori kapuvasalásokkal. [...] Varsóban egy időben épült a Szovjetunió hatalmas ajándéka, a hatalmas arányú felhőkarcoló, a kultúra palotája és az Óváros fantasztikus fogazatú, vasrácsos, középkori és reneszánsz Ópiaca.

A lengyel városban egy időben születnek középkori városrészek és tizen-négyszintes emeletes bérpaloták. Egyszerre építik a régen meghalt patrícusok házait és a munkásosztály magasba törő, napfényes otthonait. Egy időben születik a felvonó és a középkori freskó; a felhőharcoló és a varsói Ópiac tündéri házain látható dombormű, amely középkori családok foglalkozásának különböző jelvényeit ábrázolja. [...] (Ruffy, 1961, 18–19).

Gdańsk újjáépítésének méretei ámulatba ejtik Ruffyt: kiutazáskor, a vonaton ülve, visszanéz „a világháború kitörésének fényben fürdő, reneszánsz ragyogásban szikrázó városára”, s némi stilizált hitetlenséggel teszi fel a kérdést: „És az alig tizenöt éve emeletnyi magas, összefüggő hamutenger volt?...” (Ruffy, 1961, 53). A magyar újságíró a Gdańskról szóló fejezetet pátosszal teli fohással fejezi be, amely sokat elárul a politikai nézeteiről (Ruffy a *Varsói hajnal* lapjain a szocializmus igazi és őszinte rajongójának tűnik). Az említett fohász a nyíltan propagandisztikus, a szocialista rendszert glorifikáló tendencia jegyeit mutatja (úgy, mint az egész útleírás): „Munkások, ti hősök! Kommunisták, ti héroszok!” (Ruffy, 1961, 53).

Pethő Tibor, aki a könyvében elég hosszú, bedekkerszerű leírását adja Gdańsk óvárosának, kiemelve az ottani épületek művészeti szépségét, ír „az új Gdańskról” és ennek az építészeti stílusáról is:

A régi városon túl épül az új Gdańsk. Hatalmas lakónegyedek épülnek az egyre nagyobb számú ipari munkásság számára. Ezek az új házak azonban egyáltalán nem ütnek el a hagyományos gdański építkezési stílusról. Mintha csak az Ulica Długa házainak új modern változatait látnánk (Pethő, 1956, 137).

Az idézett részletben a szerző Gdańsk újonnan épített szocialista realista stílusú lakótelepeire utal, minden valószínűség szerint elsősorban a Grunwaldzka Dzielnica Mieszkaniowa nevű lakótelepre, amely építésének nagyszabású tervét egyébként nem sikerült teljes egészében megvalósítani (Orzechowska-Pawlik, 2017, 59–70; Perkowski, 2013, 269). Pethő szerint a nagy építkezési munkálatok az ötvenes évek közepén Gdańsk

mindennapi életének fontos részét képezték, ami már a városba való megérkezés első pillanataiban is érezhető volt:

Megilletődve szálltunk ki Európának azon a földrajzi pontján, ahol a második világháború első puskalövése eldördült. A vihar, amely ebből az Aeolus-barlangból tört a világra, már régen elcsitult. **A tenger felől hús, sós szellő kavarja szemünkbe a port, mert hiszen a nagy építkezések miatt poros az egész város**³⁵ (Pethő, 1956, 124).

Ahogy már megjegyeztünk a fentiekben, Pethő Tibor végigjárta a régi Gdańskot, és az bemutatja a magyar olvasónak a város legszebb, történelmi jellegű épületeit. A szerző ugyanazt az utat teszi meg, amely manapság is jellemzi a Gdańskba érkező turisták többségének programját. Gdańsk óvárosának e bemutatása, bár irodalmi értéke van, továbbá érdekes és vonzó lehet az olvasó számára, alapvetően nem különbözik jelentősen az útikönyvszerű leírásoktól, ezért részletesen nem fogjuk tárgyalni e tanulmányban. Érdemes ugyanakkor megjegyezni, hogy az egyik óvárosi ház falán látható, kőbe vésett, két részből álló latin nyelvű felirat vonta magára a szerző figyelmét.³⁶ A felirat szövege egy közismert latin szentencia: „navigare necesse est, vivere non est necesse”,³⁷ aminek magyar jelentése „Hajózni szükséges, élni nem szükséges”. E felirat sajátos utalás Gdańsknak a tengerrel való kapcsolatára. Pethő – akire hatással volt a város nagyszabású újjáépítése – azt állítja, hogy a háború utáni Gdańskhoz a kőbe vésett latin szentencia újabb változata illene: „Nemcsak hajózni szükséges, hanem építkezni is” (Pethő, 1956, 137).

Összegzés

A Balti-tengernek és Gdańsknak mindhárom útleírásból kirajzolódó összképe „tartalmilag” alapvetően egységes. Ez elsősorban Pethő

³⁵ Kiemelés: M. G.

³⁶ Pethő tévesen állítja, hogy a felirat a Magas Kapu falán található.

³⁷ A felirat pontos szövege: (az első része) „Navigare necessum est” és (a második része) „Vivere non necesse”.

Tibornak és Ruffy Péternek tenger- és Gdańsk-képére vonatkozik. Ahogy már említettük a bevezetésben, mind a két szerző a Balti-tengernek és Gdańsknak egybefüggő képét alkotja meg; Somlyó György pedig nem alkot riportszerű hosszabb leírásokat a Balti-tengerről vagy a tengerparti városokról; egyes mozzanatok, tárgyakat, eseményeket, a tengeri vagy tengerparti tájképnek, Gdynia vagy Gdańsk életének egyes „elemeit” választja ki és teszi meg azokat filozófiai, politikai, történelmi (stb.) elmékedéseinek kiindulópontjává. De mégis ezeken a kiválasztott „kisebb” elemeken keresztül a Balti-tengernek vagy Gdańsknak sajátos képe rajzolódik ki előttünk – a szerző például Anton Möller és Izaak van den Blocke festménye perspektívájából láttatja a város háborús elpusztítását és újjáépítését.

Ami a Balti-tenger képét illeti, Pethő Tibor és Ruffy Péter hangsúlyozzák e tenger fontos szerepét az „új”, szocialista Lengyelország életében. Jól kifejezik ezt Ruffy már idézett szavai: „Lengyelország tengeri hatalommá vált” (Ruffy, 1961, 124). Mind a három útleírásban (legkevésbé viszont Somlyónál) Gdańsk háborús története, valamint Gdańsknak a háború utáni (sikeres) újjáépítése kerül a figyelem középpontjába.

Bár a szóban forgó útleírások nem mentesek a korabeli „hivatalos” propaganda befolyásától, s teljesen belesimulnak a háború utáni lengyel történelmi és politikai diskurzusba, mégis az ötvenes-hatvanas években lehetővé tették, hogy a magyar olvasó közelebbről belelásson a lengyel történelembe vagy Lengyelország kultúrájába és mindennapi életébe.

Felhasznált irodalom

BÉLÁDI Miklós – RÓNAY László (szerk.): *A magyar irodalom története 1945–1975. 3, A próza és a dráma. 2. köt.*, Budapest, Akadémiai Kiadó 1990. (Ruffy Péter életrajza)

BILSKA, Anna (et al.): *Polska gospodarka morska 1918–2018*. Szczecin, Urząd Statystyczny w Szczecinie. Ósrodek Statystki Morskiej, 2018.

ČURKOVIĆ-MAJOR Franciska: *Zágráb képe Fejtő Ferenc Érzelmes utazás című regényében*. Tiszatáj, 2002/október, 79–80.

DÁVID Gyula (főszerk.): *Romániai magyar irodalmi lexikon*. Köt. IV, Bukarest-Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kriterion Könyvkiadó, 2002. (Ruffy Péter életrajza)

DRZYCIMSKI, Andrzej: *Major Henryk Sucharski*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1990.

DRZYCIMSKI, Andrzej: *Westerplatte 1939: historia i legenda. Przed szturmem*. Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, 2009.

DYMARSKI, Zbyszek (szerk.): *Człowiek i miasto. Gdańszczanie między starą a nową tożsamością*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk, 2017.

F. ALMÁSI Éva: *Kortárs magyar írók 1945-1997*, Pethő Tibor életrajza, <http://mek.oszk.hu/00000/00019/html/p/i010392.htm> (Hozzáférés: 2019. 09. 30.)

F. ALMÁSI Éva, *Kortárs magyar írók 1945-1997*, Ruffy Péter életrajza, <http://mek.oszk.hu/00000/00019/html/r/i011136.htm> (Hozzáférés: 2019. 09. 30.)

KARDAS, Mariusz: *Okupacja hitlerowska Helu. Wybrane aspekty*. Zeszyty Naukowe Akademii Marynarki Wojennej, 2011/2., 165–186.

ORZECHOWSKA-PAWLIK, Kamila: *Próba stworzenia socjalistycznego Gdańska – Śródmieście oraz Grunwaldzka Dzielnica Mieszkaniowa*. In PERKOWSKI, Piotr: *Gdańsk – miasto od nowa. Kształtowanie społeczeństwa i warunki bytowe w latach 1945–1970*. Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk, 2013.

PETHŐ Tibor: *A Kárpátoktól a Balti-tengerig*. Szikra Könyvkiadó, Budapest, 1956.

RUFFY Péter: *Varsói hajnal*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1961.

ŚLIWIŃSKI, Błażej (et al., szerk.): *Encyklopedia Gdańska*. Fundacja Gdańska, Gdańsk, 2012.

SOMLYÓ György: *A Visztula sellője. Lengyelországi útinapló*. Szép-irodalmi Kiadó, Budapest, 1954.

SZOKOLAY Katalin: *Lengyelország története*. Balassi Kiadó, Budapest, 1996.

TAMÁS István: „Varsói hajnal”. *Ruffy Péter könyve*. Magyar Nemzet, 1961/45., 7.

- TULISZKA, Jarosław: *Westerplatte 1926–1939*. Wydawnictwo Adam Marszałek. Toruń, cop. 2011.
- WAŃKOWICZ, Melchior: *Westerplatte*. Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa, 1990.
- WAŚ, Marek: *Zburzenie Gdańska* (dr. DANILUK, Jan történésszel való interjú). *Ale Historia: tygodnik historyczny* 2012/26, 3–4.
- WASILEWSKI Krzysztof, *Legenda Westerplatte to mit*, *Przegląd című hetilap internetes változata*, 2013.02.11, <https://www.tygodnikprzeklad.pl/legenda-westerplatte-mit/> (Hozzáférés: 2019. 09. 30.)
- WRÓŃSKI, Stanisław –ZWOLAKOWA, Maria (szerk.): *Polska: 1944–1965*, T.2 (1956–1965), *Książka i Wiedza*, Warszawa, 1966.
- ZSOLDOS Sándor, Somlyó György életrajza, *Digitális Irodalmi Akadémia*, cop. 2019, <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/somlyo-gyorgy#eletrajz> (Hozzáférés: 2019. 09. 30.)

Mítosz, utazás, emlékezet Devecseri Gábor *Epidauroszi tücskök, szójatok* című kötetében¹

A mitológia a platóni definícióból kiindulva egy ősi, hagyományos anyag, „amelyet az istenekről és isteni lényekről, hősök harcairól, alvilágjárásokról szóló, már ismert, mindazonáltal tovább alakítható elbeszélések (μυθολόγημα-k) tartalmaznak” (Kerényi, 1939, 12–13). Fontos eleme az anyag mozgathatósága, élő volta, „a mítosz [...] hordozói számára, amíg eleven valóság: gondolkodás- és kifejezőmód, melyet az idegennek épúgy meg kell tanulnia, mint a nyelvet” (Kerényi, 1939, 16). A kulturális emlékezet a mitológia és a későbbi korok találkozását is lehetővé teszi, terepe ugyanis a jelennel összefüggésbe hozott mitikus őstörténet: Assmann definíciójában „a mítosz olyan alaptörténet, amelyet egy bizonyos jelennek az ősi eredet felőli megvilágítására beszélnek el” (Assmann, 2004, 56, 53).

A görögországi útleírásokban a mítosznak és a kulturális emlékezetnek különösen fontos szerepe van. Az útleírásokban a kulturális emlékezet archív és aktuális létmódja találkozik.² Az olvasmányokon, a kulturális előismereteken alapuló tudás szembesül hiteles (vagy annak hitt) közegével, előtérbe kerül a jelen kapcsolata azzal a múlttal, amely az épületekben, emlékművekben, városokban vagy tájakban reprezentálódik, vagyis a kulturális emlékezet topografikus megnyilvánulásaiival (Assmann, 1988, 11). Az útleíró Devecseri Gábor számára a múltból elsősorban a homéroszi kor számít mércének:

¹ A tanulmány alapjául szolgáló kutatások az 1/0272/17. számú *Preklad, kultúrna hybridita a plurilingvizmus v kontexte maďarskej literárnej vedy a lingvistiky* c. VEGA-projekt keretében folytak a pozsonyi Comenius Egyetem BTK Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén (Comenius University, Faculty of Arts, Department of Hungarian Language and Literature).

² Az archív létmód a műtárgyakban, a múzeumokban őrzött leletekben vagy az antik szövegekben reprezentálódik, az aktuális létmód s valóságtapasztalattal történő szembesítés révén nyilvánul meg (Assmann, 1988, 11).

„mindent tőle távolítottunk, hozzá közelítettünk, hozzá is mértünk” (Devecseri, 1969, 120). Devecseri útleírásai líra és epika sajátos ötvözetei, monográfusa, Rónay László szerint a *Homéroszi utazás* „leginkább az antik regényt idézi szeszélyes kitérőivel, indázó elmélkedéseivel, játszi, de lényeglátó párbeszédeivel, önvallomás-értékű versbetéteivel” (Rónay, 1979, 201). Írásomban Devecseri útleírásaihoz a rögzítés-rögzíthetőség kérdései, a mítosz és a művészi megörökítés ellentmondásai, a mitikus ráfogások, a jelen és a mitikus múlt találkozásainak humoros-ironikus vonatkozásai felől közelítek. Vizsgálom továbbá utazás és emlékezet kapcsolatát, a Nyugat-emlékek felbukkanását és az ifjúkori Kerényi-emlékek szerepét, a kulturális és a kommunikatív emlékezet találkozási pontjait.

„Sűrített útitervű vándorok”: utazás és megörökítés

Devecseri *Epidauruszi tücskök, szőljatók* című kötetébe négy utazás története van belesűrítve: három görögországi (1960, 1963, 1967–68) és egy olaszországi út (1965). Devecseri az ötvenes években is sokat utazott, de elsősorban a szocialista blokk országaiba. Első, 1960-ban megvalósult görög útja során nemcsak a műfordító és klasszika-filológus, nemcsak az újgörög kultúra értékei iránt is nyitott költő szemével néz körül, hanem a szocialista világból ideiglenesen nyugatra kerülő, az ottani társadalmi különbségeket elítélő utazó szemével is. Athénban megállapítja, hogy „ez nemcsak a csöndes kávéházaknak, a neon-glóriás új épületeknek, a hosszú nyárnak és a hűsítőitaloknak, hanem a rikítóan egyenlőtlen életmódnak, a prostitúciónak, a végsőkéig – és jogosan – elkezeredett sztrájkoknak városa is” (Devecseri, 1961, 178). Az *Epidauruszi tücskök, szőljatók* című kötet szövegeiből ez a hangvétel nem tűnik el ugyan teljesen, de kevésbé lesz hangsúlyos. Az első résznek, akárcsak a korábbi, 1961-es kötetnek, a címe *Homéroszi utazás*, de nem teljesen azonos a korábbi kötet anyagával. A szöveg több ponton redukálódik. A redukció oka nyilván elsősorban az új koncepció, melyen belül egy nyolcnapos társasutazás nem kaphat a továbbiakhoz képest túl nagy súlyt, ugyanakkor mint a görögfölddel való első találkozás ki sem maradhat teljesen. Az újabb megjelentetés azonban szemléletbeli korrekciókra is

lehetőséget szolgáltat. Kimarad például a feltűnően szocialista szemléletű elmélkedés a gazdag athéni kereskedő, Kalyvas (Kalivasz)³ meglátogatása kapcsán (Devecseri, 1961, 168). Az ideológiai hangsúlyok finoman eltolódnak azáltal, hogy kevesebb elem utal Devecseri ötvenes évekbeli szerepére: nem közli újra saját ötvenes évekbeli, a prózaszövegbe betétként illesztett verseit (pl. Devecseri, 1961, 134–135), s elmaradnak a rendszer támogatásával tett korábbi utazásokra tett célzások (pl. Devecseri, 1961, 143–144). Kimarad Nietzsche nézeteinek szapulása (Devecseri, 1961, 151–152), mely egy Kerényi-tanítványként induló írónál meglehetősen visszatetsző volt.

A redukción Devecseri időközben megjelent művei és azok recepciója is indokolja. Egy hosszabb drámarészlet, egy előzetes Devecseri *Odüsszeusz szerelmei* című drámájából pl. nyilvánvalóan azért nem szerepel az újabb kiadásban, mert időközben az egész dráma megjelent (Devecseri, 1964). Ezáltal az előző kötetben még több mint húszoldalas Hesztia-fejezet (Devecseri, 1961, 176–201) látványosan összezsugorodik (Devecseri, 1969, 85–87). A korábban versbetétként szereplő saját fordítások közül kihagyja egy Horatius-vers részletét (Carmina I. 18) – ez nyilván indokolható lenne azzal, hogy inkább a görög költőket tartja a környezethez illőnek, de a döntésben közrejátszhatott az időközben kieleződött Horatius-vita is.⁴ Kihagyja a hosszabb, az utazással szorosan össze nem függő mitológiai elbeszéléseket, a homéroszi történetek ismertetését is (pl. Devecseri, 1961, 155–160, 164–171). A redukción általában véve jót tett a szövegnek, feszesebbek lettek a szerkezetek, megszűntek az önisméltések.

Az *Epidauruszi tücskök, szőljatok* című kötet második része, a második görög út leírása az *Odüsszeusz hajója* címet viseli. Az újabb utazás két és fél évvel az első után valósult meg, 1963. április 19-én kezdődött. Szilágyi János György, Devecseri egyik útítársa szerint ösztöndíjas útról volt szó, melyet a Corvina Kiadó finanszírozott:

³ Az újjörög szavak írásmódja a két kötetben eltérő, a *Homéroszi utazásban* az újjörög nevek angolosan szereplenek, pl. Kalyvas (Devecseri, 1961, 177), az *Epidaurusz tücskök, szőljatok* című kötetben pedig kiejtés szerint, magyaros átirásban, pl. Kalivasz (Devecseri, 1969, 85).

⁴ A vitáról lásd pl. Polgár, 2006, 7–19.

„Devecseri Gábor barátom [...] elhatározta, hogy most egy olyan könyvet csinál, ami egyedülálló a világon: Odysseus utazása. Elmegy Görögországba Gink Károllyal, a fényképésszel, lefényképezik azokat a tájakat, amik az *Odysseia* tájai, Gink csinálja a könyvbe a fényképeket, ő pedig az *Odysseiból* a saját fordításaival kíséri” (Szilágyi, 2018, 171–172). Szilágyit mint az antik művészettörténet szakértőjét vitték magukkal.

A tervezett, nagyszabású album ugyan nem készült el, de az út eredményeképpen született meg a Gink fotóival illusztrált *Epidauroszi tücskök, szóljatok* című kötet és az *Ithaka!* című kisebb album (Gink–Devecseri, 1969). A hivatalos kiküldetés velejárója a korban, hogy az utazók állandó ellenőrzés alatt vannak. Devecseri nyíltan ír arról, hogy Görögországban két ügynököt állítottak rájuk. A téma először az ithakai hajóút leírásakor bukkan föl, itt figyelnek fel rá, hogy az a két bajuszos férfi is mindig ugyanakkor tartózkodik a fedélzeten, mikor ők, s amint a terembe mennek, oda is követik őket. Devecseri ezen a ponton kiszól a szövegből, megjegyzését a titkosszolgálatnak vagy a szövegeit ideológiai szempontból vizsgáló cenzúrának címezve: „Ti marhák – szerettem volna mondani nekik –, ez merő idővesztés, nem politizálunk, vegyék föl aapidíjatokat, és üdüljete!” (Devecseri, 1969, 220). Az őket megfigyelő ügynökre utal a harmadik görögországi útról beszámoló *Szigetek szeptemberben* című részben is. Egy barátok körében eltöltött athéni lakomáról megjegyzi, hogy: „még a pincérek is élvezik. Talán még az a magányos úriember is a szomszéd asztalnál, akinek kétszer is meg kellett ebédelnie ahhoz, hogy ott maradhasson, mert a mi étkezésünk – a sok közös athéni és budapesti emlék emlegetésével – hosszú volt” (Devecseri, 1969, 373).

Az *Odüsszeusz hajója* című útleírás egyes fejezetei a trójai mondakörhöz kötődő hősök és hősnők neveit viselik. A trójai hősök lazábban kötődnek az egyes helyszínekhez, mint a *Homéroszi utazásban* a fejezetcímeket meghatározó görög istenek. Akhilleusz például azáltal kötődik Pellához (ehhez a nem homéroszi, hanem makedón helyszínhez), hogy Nagy Sándor Akhilleusszal (is) azonosította magát, s hogy innen utaznak tovább Akhilleusz földjére, Thesszáliába. A homéroszi világban Athénnek sincs túl nagy szerepe, az utazásnak viszont egy kihagyhatatlan helyszínéről van szó. Devecseri egy homéroszi megjegyzés nyomán

Aiászról nevezi el az athéni élményeket megörökítő fejezetet, arra utalva, hogy az *Íliász* seregszemléjében a szalamiszi Aiász oda viszi hajóit, ahol az athéniak hadrendje áll (Devecseri, 1969, 156).

A kiadói megbízás célja „összegyűjteni, megalkotni és elrendezni egy [...] album anyagát” (Devecseri, 1969, 119). Az utazás jellegéből adódóan nem lehet szó önfeledt nézelődésről, hiszen elsődleges az anyaggyűjtés – Devecseri „sűrített útitervű vándoroknak” nevezi magukat (Devecseri, 1969, 197). Nem az adott pillanat számít, hanem a pillanat megörökítése – igazi örömet és jóleső érzést csak az utólagos visszatekintés, az emlékezés adhat: „persze örülni is előre a képnek” (Devecseri, 1969, 119–120). Az utazók mintha már utazás közben is egy utólag megnézhető film részeseinek tartanák magukat, Devecseri „filmpergetés-gyorsaság”-ról beszél (Devecseri, 1969, 120). A térképen megtalálható homéroszi helyszínek tájából szőtt szöttekessé teszik az antik eposzt, egyfajta eleven térképpé, amelyen a szerző szabadon tologatja hőseit (Devecseri, 1969, 120). Az újabb korban a szöttek helyét veszi át a fotó, a hősök térképen mozgatásának helyére pedig a filmfelvétel lép.

A rögzítés nehézségei az *Odüsszeusz hajója* című részben központi szerepűek. Gink fotózása elé minduntalan akadályok gördülnek, többnyire a múzeumigazgatók vagy teremőrök kegyétől függ, engedélyezik-e az állványos fényképezést, de akadály lehet a Nap is. A rögzíthetőség kapcsán gyakoriak a szövegben az ironikus megjegyzések, pl. „Gink parancsára alkonyodik” (Devecseri, 1969, 195). Mivel a megörökítés nem öncélú, nélkülözhetetlen a profi felszerelés: „mert állvány nélkül a múzeumi fényképezés csak műkedvelő öröm” (Devecseri, 1969, 123), ehhez pedig a megfelelő engedélyt csak a megfelelő kommunikáció képes kieszközölni. Az utazókat segítő kommunikáció eszközei is a múltból kerülnek elő, az ógörög nyelv újjörögösített szavai, akár egy letisztogatott, mai anyagokkal kiegészített régészeti lelet (egy váza eredeti darabjai a szükséges, sokszor a fantázia segítségével hozzátoldott kiegészítő részekkel) egyszerűen nem pusztán a kulturális emlékezet hordozói lesznek, hanem használati eszközök, melyek rugalmassá teszik az intézkedést. Ezzel a módszerrel feloldható a határőrök, múzeumi teremőrök részéről tapasztalt zord viszonyulás: „első, ógörögből egyéni módszerrel továbbépített mondatomnál megtört

a jég” – írja Devecseri (Devecseri, 1969, 121). Az ógörög nyelv szavaiba kapaszkodáshoz hasonló, ahogy az utazók az idegen városban megvetik lábukat „a gyorsan föllelhető antikvitásban” (Devecseri, 1969, 122).

Utazóink „kései vándorok” azokhoz a görög iskolásokhoz képest, akik már gyerekkorukban a helyszínen, Praxitelész Hermész-szobra mellett gyakorolják a szövegolvasást, „akiket [...] a megértésben [...] maga Hermész segít. A helyszínen” (Devecseri, 1969, 204). A zord teremőr alakja toposzá válik, a szöveg későbbi pontjain is felbukkan, s nemcsak a rögzítést akadályozza, hanem a műalkotás időtlenségébe elmerülő látogatót is szembesíti az idő végességével. Az antik műtárgyakkal teli múzeum az élet teljességének metaforája lesz, a múélvezettől, az örömtől megfosztó záróra pedig a halál előképe: „Ne mondd, olvasó, hogy természetes, ha az őr megtartja a zárórát. Az is természetes, hogy van halál, mégsem örülünk neki.” (Devecseri, 1969, 370).

„A kőbe álmodott emberpacni”: művészet és mitikus derű

A kötet *Odüsszeusz hajója* című része a legszellemesebben megírt útleírás, ebben a részben a legerőteljesebb a humor, s maguk az utazók is sokat nevetnek.⁵ „Spártába nevetőgörccsel érkeztünk” (Devecseri, 1969, 186) – kezdődik például a *Helené* című fejezet. Spártában Télemakhosszal azonosulnak az utazók, de a mitikus eszköztár kortársra cserélődik: „nem mindegy-e, hogy Nesztórtól kapott szekéren vagy Wartburgon halad a vándor?” – merül föl a kérdés (Devecseri, 1969, 187).

Az utazók számára – ahogy ezt néhány anekdotikus epizód igazolja – a kulturális emlékezet tárgyai fontosabbak, mint az eleven emberek. Az útleírásban olvasható egy ironikus elbeszélés arról, ahogy a múzeumban látottakon merengő Szilágyi János György séta közben nekimegy egy három év körüli gyereknek, de ennek a múzeumi tárgyakhoz képest nem tulajdonít jelentőséget: „nem hagyja zavartatni magát, végre is az a gyerek nem műemlék, csak született, nem ásták ki,

⁵ Rónay már a *Homéroszi utazás* kapcsán a felszabadult jókedvet, a rátalálás örömet emlegeti (Rónay, 1979, 201), az *Epidauroszi tücskök, szőljatok* című kötetben mindez fokozódik.

egészen újkeletű” (Devecseri, 1969, 167). A humor forrása nemegyszer a kortárs események és a mitikus történesek párhuzamba állítása. Az utazók, miután Gink Károly parkoló kocsjába behajtott egy teherautó, egy biztosítótársasággal kénytelenek hadakozni. Papakiriaku, a segítségükre siető görög ügyvéd úgy védi őket, ahogy az Íliászban Aiász védte a pajzsával Teukroszt (Devecseri, 1969, 159). Hasonló harci jelenetnek vagyunk tanúi a szaloniki múzeumban, ahol két művészettörténész (Szilágyi János György és a fényképezést a párviadal után engedélyező múzeumigazgató) küzd meg egymással, miközben, mint az *Íliászban* Galukosz és Diomédész a fegyvereiket, különlenyomatokat cserélnek (Devecseri, 1969, 123).

A mitikus és kortárs síkok ironikus egybejátszása az utazás hétköznapjainak álmitoszát is segít leleplezni. „Nauplion, Palamédész mitikus városa [...] arról nevezetes, hogy Gink kocsjára zsákutcába futott benne” – írja (Devecseri, 1969, 181), mintha a valódi mitikus kötődések ehhez képest csak adalékok lennének. A homéroszi humor átsegíti az utazókat a nehézségeken. A sűrített útiterv és a pénzhiány miatt gond megoldani az étkezéseket, állandóan sietni kell, nincs mód hosszas elidőzésekre. Mindez a homéroszi hősök nyugalmával szembeállítva nem is tűnik olyan elkésérítőnek. „Az Íliász és az Odüsszeia ütemesen visszatérő étkezései vigasztalhatnak csak minket, homéroszi vándorokat, amiért mindig ennünk is kell” – konstatálja a szerző (Devecseri, 1969, 188). Az útleírás technikájának fontos eleme ezeknek a paralelizmusoknak a felmutatása: a szerző a saját étkezésük ecseteléséről nem egyszer egy homéroszi étkezés leírásához ugrik át (pl. Spártában Télemakhosz vendégeskedése Nesztórnál – Devecseri, 1969, 188).

A mítosz és a művészi megörökítés nincs mindig összhangban, ezt mutatja például Helené és a Helené-ábrázolás szembeállítás. „Hát én ezért a Helenéért nem harcolnék!” – jelenti ki a szerző a spártai múzeumban látott féldombormű kapcsán, mely Helenét „dagadt, derék nélküli asszonyoság”-nak mutatja (Devecseri, 1969, 189). A másik dombormű Meneláoszt ábrázolja, s amint Devecseri szellemesen megjegyzi, csak a felirat alapján lehet őket megkülönböztetni. „Érdekes, hogy ezért a Helené-ábrázolásért igen” – teszi hozzá (Devecseri, 1969, 189), hangsúlyozva, hogy a műalkotás nem az ábrázolt személy szépségét

képezi le, hanem „a magáéval helyettesíti” annak szépségét (Devecseri, 1969, 189).

Míg a *Homéroszi utazásban* a klasszicista gyökerű elragadtatás hangja uralkodik, az *Odüsszeusz hajója* humorral kezeli a mítoszt, az antikvitást hibáival együtt is szeretnivalónak mutatja, s ebben a szeretetteljes humorban talán még nagyobb erő van, mint a szemethunyó elragadtatásban. A humoros jellemzés szinte meg is kérdőjelezi a művészi hatást: „ez a kőbe álmódott emberpacni itt, ez a királynő, szemben a másik megkopott kőgombóccal, Meneláossal” (Devecseri, 1969, 189), ám a hozzáfűzött magyarázat, mely szerint az erő a „naivitás bájja”-ban van, segít helyrebillenteni az arányokat. A műalkotás értelmezését a vallástörténeti aspektusok figyelembe vétele is megkönnyíti: a szobrász teljesítménye és saját Helené-képeink egybevetése ugyanis segít „befutni azt az utat, ami az ősi vegetációs-istenség és a későbbi világlegszebbasszonya képétől e szobrász elképzeléséig vezetett” (Devecseri, 1969, 190).

A mitikus tudat fenntartásához nem pontos tényekre, hanem képzelőerőre van szükség. A *Tajgetoszbán*, ahol az utazók a „nagy mélységek, hirtelen kanyarok” közt „határozottan spártai csecsemőknek” érzik magukat (Devecseri, 1969, 196), arról kezdenek tanakodni, vajon hol állhatott Dioklész háza, akinél Télemakhosz megpihent Phéraiban, útban Püloszból Spártába. Mitikus helyszínek ironikus ráfogások révén is kialakíthatók: „Szilágyi Jancsival sokat tanakodtunk [...], hol is lehetett az a ház. »Körülbelül itt« – mondotta utunk közepén egy sziklás dombháton Jancsi, és én mohón elhittem neki” (Devecseri, 1969, 196). Olykor a mitikus ráfogás még megrendülést is előidézhet: „Pheidiász műhelye. Mi maradt belőle? Egy gödör s a tudat, hogy valószínűleg itt volt. S érdekes: ennyi is elég a megilletődöttséghez.” (Devecseri, 1969, 206)

„Iter Kerényianum”: mitikus helyszínek, hazai emlékek

Az utazás nemcsak a mitikus emlékezet felmutatója, hanem az egyéni emlékezet eddig rejtett rétegeit is segít feltárni. Devecseri utal rá, hogy Spártában egy szálloda erkélyén beszélgetve Szilágyi János György olyan dolgokat mesél a gyerekkoráról, amiket 30 év ismeretség alatt otthon nem

árult el soha (Devecseri, 1969, 188). Rónay szerint Devecseri „minél többet ismer meg Görögországból, annál erősebben kötik meg az otthoni emlékek” (Rónay, 1979, 206). A mitikus helyszínek nemegyszer az emlékezetben felbukkanó hazaiakkal azonosulnak. „Nekem Magyarországot, Budapestet, a Lágymányost, a Béla király utat, Nógrádverőcét, Szigligetet jelenti Ithaka” (Devecseri, 1969, 217). Az utazás során a görögországi helyszínek az érzelmi hatásból adódóan a magyarországiak mellé helyeződnek. „Munkám hazája Ithaka. Ithaka bennem Nógrádverőce és Lepence érzelmi rangjára emelkedett” (Devecseri, 1969, 217).

Az út leírása során több Nyugat-emlék és nyugatos olvasmányélmény is felmerül. Nem a lefokozás, hanem az otthonossá tétel eszközei az antikvitásnak és a Nyugat korának találkozására utaló párhuzamok, mint például annak érzékeltetése, hogy Odüsszeusz úgy csimpaszkodik a Kharübdisz örvénye fölött, ahogy Karinthy kisdíákja a tornaórán: „Odüsszeusz, amíg »lóg a szeren«, a Szkülla-szikla fűgefáján” (Devecseri, 1969, 219). Karinthy-utalások a szöveg más pontjain is felbukkannak, a régiséggel, az ember és a múlt viszonyával kapcsolatban gondolkodtat el Karinthy mondása a Duna-parti kavicsról, melyet Devecseri idéz. „...fölemelte, mondván: »Itt a legrégebb régiség«, mert nemcsak műalkotásokba sűrítették *emberi* élményüket a görög alkotók, hanem meg tudták tenni, hogy a mitológia varázshálója szálainak érintésére minden fűszál, minden fa, minden kő, kavics, forrás és hegygerinc, barlang és áradat az ember sorsával egybeforrva legyen jelentős” (Devecseri, 1969, 100–101). Karinthynek általában is fontos szerepet tulajdoníthatunk Devecseri prózastílusának kialakításában. Karinthyt jellemző későbbi szavai Devecseri alkotói hozzáállására is vonatkoztathatók: „az alkotó addig alkotó, amíg megőriz valamit magában a kíváncsi gyerek, a mohó kamasz és a termő ifjú természetéből. Karinthy mindhármat őrizte, működtette, aztán lelkifurdalása támadt miattuk” (Devecseri, 1974, 64).

Az *Epidauruszi tücskök, szőljatok* című kötetben nemcsak Homérosz nyomán utazunk, hanem az ifjúkori Nyugat-emlékekhez és a görög kultúrában való elmélyülés korai szakaszához is visszakalandozunk, köztük a Kerényivel folytatott beszélgetésekhez és a Kerényi-olvasmányokhoz. Mivel a központi részben két Kerényi-

tanítvány, Devecseri Gábor és Szilágyi János György utazik együtt, természetes, hogy felbukkan Kerényi háború előtti, pénteki előadásainak emléke (Devecseri, 1969, 123).

Eginában, bár a társasutazás során már autóbusszal viszik fel a turistákat az Aphaia-templomhoz, egy szamaras öreggel találkoznak, aki felajánlja nekik szolgálatait (ne várják az autóbust, szamaragoljanak le vele, vagy legalább fényképezkedjenek le számárháton ülve). Az ősrégi közlekedési eszköz láttán nem csupán az öszvérek és az antik emlékhelyek összefonódása, hanem Kerényi Károly emléke is felmerül. Az öszvér és a szamár a görög hegyvidékeknek két évtizeddel korábban még egyetlen közlekedési eszköze volt, „melyet a klasszikus-filológusnak éppúgy meg kellett ülnie, mint a látogató lordnak vagy a helybeli hegyi pásztornak” (Devecseri, 1969, 98). Kerényi – Devecseri visszaemlékezése alapján – gyakran mesélt tanítványainak arról, „hogyan útjai legnagyobb részét öszvérháton tette meg, s [...] hogy Görögországban mindennek birka-fagygyúszaga volt, még a csokoládénak is” (Devecseri, 1969, 98). Ez a Devecseri-szövegből kirajzolódó Kerényi-kép egy lezárult korszak emlékéhez kötődik, kimerevített, mint egy megállított filmkocka egy tovább már nem pergethető filmből.⁶ A későbbiekben Devecseri kísérletet tesz ennek a merev Kerényi-képnek a kimozdítására, de a lelkesedés hangja továbbra is csak az egykori, visszahozhatatlan időszakhoz társul.

Kerényi hatása a legerőteljesebb és legelevenebb az itáliai utat leíró *Közjáték* című fejezetben (Devecseri, 1969, 299–326), melynek alcíme, az *Iter Catullianum* Devecseri első fordításkötetének, Catullus összes verseinek Kerényi által írt előszavára utal. A Devecseri-házaspár itáliai (és kisebb részben svájci) útja az első fordításokat inspiráló egykori mesternek nemcsak a szellemét idézi meg, hanem egy Kerényivel való

⁶ A hatvanas években – Devecseriéktől függetlenül – Kerényi is többször jár Görögországban. Szilágyi és Devecseri közös görögországi útjáról is tud, egy levélben ithakai tapasztalataikra kérdez rá: „Kedves Jancsi, hogy van az, hogy sem Tóled, sem Gabitól nem olvastam semmit ithakai tapasztalataitokról? Egyikőtök sem írt róla nyilvánosan? Én egy magán-leírásért is hálás volnék, mert a sziget mai állapota tárgyi okokból a következő hetekben foglalkoztatni fog” (Kerényi–Szilágyi, 2018, 196).

személyes találkozást is magába foglal. Devecseri tulajdonképpen feleségét, az operarendező Huszár Klárát kíséri el a Gian Carlo Menotti által szervezett spoletói zenei fesztiválra, de egy gyors római városnézésre,⁷ Pompeji, Paestum, Firenze, Sirmio, Verona megtekintésére s emigráns ismerősökkel való találkozásra is jut némi idejük. Firenzében régi barátjukkal, Meller Péter művészettörténésszel, 56-os emigránssal találkoznak, aki „reneszánsz mesterek művészetének ihletett történésze [...], de kitűnő költő és pompás Lucretius-fordító is” (Devecseri, 1969, 316), s aki szintén járt Kerényi óráira annak idején.⁸ Itáliából Svájcba utaznak, Asconában Háy Gyuláéknál szállnak meg, s az utazás csúcspontjának Kerényi Károly meglátogatása számít: „utunk végállomása, Ascona, Kerényi Károlynak, az Iter Catullianum írójának több mint húsz éve lakóhelye” (Devecseri, 1969, 100–326).

Az *Iter Catullianum*ot, mely egyben „iter Kerényianum” is, Devecseri két okból tartja „érzelmes utazás”-nak: „a pályakezdekör megálmodott tájak felkeresése” és „az egyik első mester viszontlátása” révén (Devecseri, 1969, 301). Szó szerint idézi korábbi visszaemlékező kötetéből, a *Lágymányosi istenekből* a Kerényi óráiról és vizsgáztatási módszeréről írottakat⁹ (Devecseri, 1969, 302–303). Az emlékezésre vonatkozó „érzelmes utazás” kifejezés is a *Lágymányosi istenek* című kötet előszavában definiálódik korábban (Devecseri, 1975, 5–8). Ott abba a régi, s azóta természetesen már új lakók által elfoglalt lakásba szeretne negyven év után ellátogatni, ahol élete első kilenc évét töltötte,¹⁰ itt pedig ifjúkori Catullus-élményének nyomát keresi. Az útnak indító ezúttal Kerényi Catullus-előszava, mely szerint Catullusban egész Itáliát meg lehet találni: „megindulok tanácsa szerint”, „ősitáliai emlékekben és a nagy festők Itáliájában pedig Catullust, ifjúkorom és az ifjúkor Catullusát

⁷ „Napok Rómára – nem merénylet ez? [...] Róma nem tanít, Róma nem magyaráz; Róma sodor. De hamar ki is kell sodródunk belőle. Vár – Klárit visszavárja – a spoletói zenei hónap” (Devecseri, 1969, 306–307).

⁸ „Rendszeres látogatója volt a legendás péntek esti Kerényi-óráknak, ekkor ismerkedtünk meg, és kötöttünk életre szóló barátságot” (Szilágyi 2011, 355).

⁹ Az *Ókortudós mesterek* című írásának egy szakaszát (Devecseri 1975, 358–360).

¹⁰ „Még a tervét is kidolgoztam magamban e percekre méretezett érzelmes utazás megindításának.” (Devecseri 1975, 5).

lelhetem föl” (Devecseri, 1969, 303). Az asconai látogatás Kerényiéknél időutazás is, s abból a pár mondatból, amellyel Devecseri ezt az újratalálkozást leírja, érezhető, hogy Devecseri rajongása nem a mára, csupán az egykori időkre vonatkozik. Devecseriék Háty Gyuláék modern házával szemben Kerényiékét konzervatívnak és komornak látják, s idegenkedésüket csak az oldja, mikor a Kút völgyi útra, Kerényi régi magyarországi otthonába képzelik magukat. A svájci Kerényit Devecseri túlságosan önteltnek tartja: azt a régi időt emlegeti, „amelyben az ő munkaszeretete és ön maga iránti odaadó tisztelete közül még az előbbi volt túlsúlyban” (Devecseri, 1969, 326).

Összegzés

Devecseri számára a pályakezdés időszaka is mérceként szolgál, akárcsak a homéroszi kor. Útleírásaiban összefonódnak a mitikus világba vezető kulturális és a Nyugat korába nyúló kommunikatív emlékezet szálai. Mítosz és jelen találkozása több tényezőt foglal magába: a műemlékekben, műtárgyakban, épületekben, tájakban reprezentálódó mitikus régmúltat, a mitikussá stilizált ifjúkori időket, a múltat nyelvében is, régészeti emlékeiben is magában hordozó jelenkori Görögországot. Visszaemlékezéseiben Devecseri mitikussá hangolja ifjúkorának idejét, akkori tanárait s az idősebb költőtársakat mitikus magaslatokba emeli, de ezt a mitikus rajongást a jelen nem feltétlenül igazolja. A jelen és a mitikus múlt találkozásának felmutatása akkor a leghatásosabb, ha a feltétlen rajongás hangja iróniával, humorral társul, ezekben a szakaszokban Devecseri prózastílusa Karinthyéra emlékeztet.

Felhasznált irodalom

ASSMANN, Jan: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*. In ASSMANN, Jan – HÖLSCHER, Tonio (szerk.): *Kultur und Gedächtnis*. Suhrkamp, Frankfurt, 1988, 9–19.

ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. HIDAS Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2004.

- DEVECSERI Gábor: *Homéroszi utazás*. Gondolat, Budapest, 1961.
- DEVECSERI Gábor: *Odüsszeusz szerelmei*. Magvető, Budapest, 1964.
- DEVECSERI Gábor: *Epidauroszi tücskök, szóljatok*. Görögországi úti-napló GINK Károly képeivel. Kozmosz, Budapest, 1969.
- DEVECSERI Gábor: *A haszfelmetszés előnyei. A mulandóság cáfolatául*. Magvető, Budapest, 1974.
- DEVECSERI Gábor: *Lágymányosi istenek*. Szépirodalmi, Budapest, 1975.
- GINK Károly – DEVECSERI Gábor: *Ithaka!* Magvető, Budapest, 1969.
- KERÉNYI Károly: *Mi a mitológia?* Ford. SZERB Antal. In *Homérosi himnuszok Herméshez, Pánhoz, Dionysoshoz*. Ford. DEVECSERI Gábor. Officina, Budapest, 1939, 7–35.
- KERÉNYI Károly és SZILÁGYI János György *levélváltása*. Jelenkor 2018/2., 176–200.
- POLGÁR Anikó: „Pontosság” és „szószerintiség” a rekonstrukció elméletében. A Horatius-vita néhány elvi kérdése. In HAJDU Péter – POLGÁR Anikó (szerk.): *Papírgaluska. Tanulmányok a görög és latin klasszikusok fordításáról*. Balassi, Budapest, 2006, 7–19.
- RÓNAY László: *Devecseri Gábor alkotásai és vallomásai tükrében*. Szépirodalmi, Budapest, 1979.
- SZILÁGYI János György: *A tenger fölött. Írások ókori görög és itáliai kultúrákról*. Gondolat, Budapest, 2011.
- SZILÁGYI János György: *Örvények fölé épülő harmónia I. Tudományban élni*. Gondolat–Szépirodalmi, Budapest, 2018.

Petres Csizmadia Gabriella

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem

**Az utazás interferenciája
„Start és cél között rázkódik a test”**

N. Tóth Anikó *Szabad ez a hely?* c. 2017-es novelláskötetének *Úti jegyzetek* ciklusa az utazás életélményének rögzítésére vállalkozik. A novellacsokor a mozgásba lendülés és lendületvesztés, útra kelés, úton levés és megérkezés dinamikájáról és megtorpanásairól, ezek nehézségeiről, kihívásairól, tétjeiről, esetenként felszabadító hatásáról tanúskodik. A mobilitás trópusának kiemelt pozíciója már a paratextuális tényezőkön is megfigyelhető, mivel mind a borítókép, mind a kötet- és cikluscím a hely, helyszín, mozgás jelentésmezőire irányítja a figyelmet, és a transzkulturális irodalmi térben értelmezett mozgás irodalmához rendeli a novellákat. A sötét tónusú borítókép az utazás kényszerének prolepszusaként funkcionál, amelyen a borítóperemre szorult szabad székek a várakozás terének ürességét, kiüresítő sajátosságát sejtetik. A címfelirat háttérében kirajzolódó térkövek irányjelző módjára az elhagyatott megállóra, az utasok hiányára terelik a tekintetet, míg az úttestre festett kötet cím kiszélesíti a „szabad hely” szemantikai hálóját, és az úton levés szabadságát, felszabadító jellegét kérdőjelezi meg.

A műfajjelölő címmel ellátott *Úti jegyzetek* novellaciklus a transzkulturális útleírásra jellemző mobilitás retorikáját, a marginalitást, határelményt, diszlokációt, kimozdítást, helyváltogatást tapasztalatát sűríti magába (Jabloneczay, 2015, 153–154). A novellákban felvonultatott különböző tömegközlekedési eszközök heterotópiaként, „hely nélküli helyként” (Foucault, 2004) értelmezhetők, amelyek a Foucault leírta hajó-heterotópiához hasonlóan minden más térrel kapcsolatban állnak, ugyanakkor a lokalizálható, állandósággal rendelkező helyektől kívül esnek. A heterotópia univerzumába való belépés feltételeként az utasoknak át kell esniük a jegyváltás és -érvényesítés rituáléján, és ez bizony nem mindig és mindenkinek sikerül, a *Hosszú az út* c. novellában például a rövidebb távot megcélzó utas kívül reked a buszon. A tömegközlekedési eszközök egyszerre elszigetelik és átjárhatóvá teszik

az utasok közti világokat (Foucault, 2004). Mindez egybecseng a mozgás irodalmának sajátosságaival, amely az utazás diverzitását, a neonomád tapasztalatokat, a mobilitás különböző változatait követi nyomon (Németh, 2018, 14), és Spivak szerint a nemzetközi, professzionális, szabadidős utazást, illetve a kényszerű és önkéntes munkaerőmozgás tapasztalatát közvetíti, a mozgásban levést, dinamizmust, a transznacionális szociális mintázatokat pedig alapvető trópusként értelmezi (Németh, 2018, 13). N. Tóth Anikó novelláiban – egy-egy szabadidős utazás lejegyzésétől eltekintve – elsősorban az utazás kényszere, vagyis a kényszer-ingázók szociográfiája (Juhász, 2018) rajzolódik körül, és a várakozás, indulás-érkezés, úton levés mikroeseményeit rögzítő szövegekben maga az utazás folyamata, valamint az utazáshoz kapcsolódó attitűdök kerülnek a figyelem fókuszába. Gyarmathy Hedvig ezért az utazás határhelyzetét sűrítő apró életmozzanatoknak nevezi a novellákat, melyek a megfáradt és rettegő utas univerzumát mutatják be (Gyarmathy, 2018). Mellár Dávid az utazó külső körülményeknek való kiszolgáltatottságát, a másoktól függés terhét emeli ki a novellákból (Mellár, 2018). Ezt a kiszolgáltatottságot Szászi Zoltán az útközben tapasztalt helykereséssel, magánnyal, a másokkal történő sorsszerű összehorogással egészíti ki (Szászi, 2018, 89–90). A kiszolgáltatottság terévé zsugorodó utazás szorongással és pánikérettel telíti az utasokat, és elhítteli velük, hogy útközben „igazából nincs biztonságos hely” (N. Tóth, 2017, 34), hiszen utazás közben „kiszolgáltatottak vagyunk. Tervezetten-szándékoltan. Váratlanul-ártatlanul. Egyremegy.” (N. Tóth, 2017, 43). A folyamatos úton levés ezért – néhány kivételtől eltekintve – nyomasztó élmény, a kényszer-mobilitás ugyanis nem kínálja az Arianna Dagnino által kiemelt kulturális korlátok alóli felszabadulást (Németh, 2018, 13).

A „mixeltség” élménye

Németh Zoltán és Magdalena Roguska szerint a transzkulturalizmus diskurzusában alkotó szerzőket a nyelvi és kulturális határátlépések gesztusai jellemzik (Németh–Roguska, 2018, 6). E határokat feloldó tereket Henri Lefebvre a társadalmi kapcsolatok térképének nevezi,

amely a mobilitásnak, fluktuációnak köszönhetően nem steril, hanem többretegű és többletjelentésű (Györke, 2015, 227). A novellaciklusban felvonultatott tömegközlekedési eszközök a kulturális sokszínűség, kulturális keveredés, mixeltség színtereivé válnak, ahol különböző társadalmi rétegek, kulturális közegek képviselői kénytelenek egymással kapcsolatba lépni, létrehozva ezáltal a kultúrák interferenciáját. Az utasok egy transzpatriált térbe lépve egy miniatürizált társadalom részeseivé válnak, ahol a különböző kultúrájú személyek találkoznak és hatnak egymásra (Németh, 2018, 14; Jakab, 2009, 167). Az *Egy asszony beszél* c. novella például az ingázó ápolónő neonomád életstílusába kínál betekintést, amelyet a folyamatos fizikai és szellemi határátlépés átmenetisége határoz meg, és a mi-ők kulturális másságának közelítési lehetőségére kínál alternatívát. Az utazóközönség sokszínűségének bemutatása céljából több novella is pásztázza az utasokat és az utazásra várakozókat (pl. *Mentő, Nem férsz el mellettem, Foglalt*), akik más-más élethelyzetből érkeztek, különböző életkorúak, eltérő igényeik vannak (ez utóbbit lírai módon mutatja be az *Igényes utas* c. írás). A kulturális kavalkád leglátványosabb lenyomatát az *Egy közösleges kombinóút* c. novella tartalmazza, amely több, a környezettől idegen utast vonultat fel: az utazótársadalom idegenjeiként prezentálódnak a munkaidőn kívüli, de egyenruhát hordó ellenőrök; az idegen akcentussal beszélő, az utazás színterétől eltérő nyelvet használó apa-gyerek páros; a szőke hajú anyával kísért csokibőrű ikerpár.

A tömegközlekedési eszközökön való utazást az utazási feltételekben lefektetett irányelvek mellett „íratlan törvények, láthatatlan hatalmak” (N. Tóth, 2017, 62) szabályozzák. Ezek dinamikája sajátos társadalmi rétegződést képez az utazóközönség körében. Az utashierarchia élén a sofőr (kalauz, ellenőr) mitikus karaktere áll, aki a mozgásba lendülés motorja, a statikusság és dinamikusság dimenziójának mezsgyéjén, a „kint és bent határán” (N. Tóth, 2017, 24) helyezkedik el, és a két világ közti átjárás őrzőjeként hatalmában áll az utazás engedélyezéséről és akadályozásáról dönteni (*Késésben vagyunk, Hosszú az út*). A buszra való feljutás bírójától egyszerre félnek az utasok és egyszerre féltik őt („Ne húzza fel a sofőrt, mert még utóbb karambolozunk!” – N. Tóth, 2017, 19). A hatalmi pozícióba helyezett

sofőr azonban maga is alárendelt szerepben található, hiszen egy láthatatlan hatalom, a menetrend és az utazási szabályok betartása irányítja őt, ami olyannyira gépiessé és rideggé teszi, hogy a menetidő tartása céljából, a felszállás gyorsítása érdekében akár a csomagterbe is bepakolja a buszajtóban megtorpanó utasokat (*Tűrészhatáron*). A menetrend minden körülmények közötti tartása annak ellenére is felülírja a tömegközlekedési eszköz rendeltetésszerű funkcióját, a minél nagyobb számú utas szállítását, hogy az utasok kényelmének és személyes igényeinek szolgálatával növelni lehetne a forgalmat (*Rendkívüli megálló*). A személyes szimpátiának kiszolgáltatott utassal hol rendkívül előzékeny, hol nyíltan goromba sofőr (*Hosszú az út*) akár a szélsőségekig is képes elmenni a zökkenőmentes utazás biztosítása érdekében.

Az utazás kultúráját a nyilvánosan közzétett utazási feltételek mellett markánsan meghatározzák a rejtett utasszabályok is. Ezek ismerete a rendszeresen utazók kasztjának reszortja, és egyedül az ő kiváltságaik közé tartozik ezeknek a szabályoknak a módosítása is: ők az „öshonosok”, a hazaiak, akikkel szemben az alkalmi utazók a bevándorlók kívülállóságával, kulturális idegenségével ügyetlenkednek. A rendszeresen utazók képesek azt is elérni, hogy a sofőr soron kívüli megállót iktasson be a kedvükért (*Rendkívüli megálló*), sőt a sofőrrel való kommunikációjukat is a familiaritás, ismerősség retorikája járja át (*Cipity*). Az íratlan szabályokat nem ismerő alkalmi utasok alkalmazkodási nehézségekkel küzdenek, nem tudják, melyik peronról indul a járatuk, miért áll meg a vonat az indóházon kívül, hány perccel kell korábban érkezniük az induló szerelvényre (*Hotovo!*). Az utazók ezen megosztottsága láthatatlan hierarchiát képez a befogadó kultúra (rendszeresen utazók) és a beilleszkedő kultúra (alkalmi utasok) elemei között. Az írott és íratlan szabályok felrúgása nemcsak feltűnést, de felháborodást is kelt – a tömegközlekedési eszköz zárt tere ugyanis felnagyítja a szabályok betartásának fontosságát. A szabálysértés megbocsáthatatlansága figyelhető meg a *Nem férsz el mellettem* novellában, ahol a túlsúlyos utas rátelepszik a mellette ülő székére, lerúgja a cipőjét; vagy a *Hosszú az út* c. novellában, ahol a szemmütéten frissen átesett utas számára zárva marad a busz, mivel az csak a távolabbra utazókat hajlandó elvinni.

Az utasok hierarchikus megoszlását azonban újraszervezheti az utastérben való elrendeződésük, amely a rendszeresen utazóktól is egyfajta kaméleon-magatartást kíván meg. Az utashierarchiát folyamatos dichotómia határozza meg: alá-fölérendeltségi viszonyba kerülnek az ülőhelyhez jutók az állókkal, az elsőként felszállók az utolsókkal szemben. Jakab Dénes Barna szerint a hatalmi pozíció térbeli skálán, többféle szint között oszlik el (Jakab, 2009, 173), a buszban ennek értelmében az ülők és állók csoportja hatalmi pozíciókat birtokolva különül el egymástól. Az ülve utazók kiváltságosai nem csupán az otthonosság és kényelem megélését élvezik, hanem az ébrenlét és álomvilág határát is átléphetik, míg az állva utazók állandó készültséghelyzetben, a mozgás dinamikájának kiszolgáltatva folyamatosan görcsösen kapaszkodnak és próbálnak talpon maradni („Hajnali torna az utazás: helyben topogás, lábvesztés, törzsrándítás, tekintetmeregítés, hajbiccentés, sóhajgyakorlat – kiszámíthatatlan fékritmusra.” – N. Tóth, 2017, 9). Az első osztályú utazás lehetősége ezért a szabad ülőhely elérésétől függ, így a sor elejére jutás az utazás minőségét határozza meg és az utazás céljaként artikulálódik. Ennek érdekében az utasok nem riadnak vissza az agressziótól (könyökléssel utat törnek, nyomakodnak, a másik lábára gurítják a bőröndjüket) és a csalástól sem (a későn érkezők a sor elejére sorolnak be): nem csupán „közelharc kezdődik a felszállás elsőbbségéért” (N. Tóth, 2017, 15), hanem „az emberek ütni, sőt ölni tudnának az ülőhelyért” (N. Tóth, 2017, 24). A szabad hely értéke ugyanakkor metaforikusan is körülfontja az utasok életét, hiszen a zárt mikroközösségben, a saját életükben elfoglalt helyük szabadságának, komfortosságának kérdését veti fel.

Az „útközben lakom” élménye

A novellacsokor gerincét képező mobilitás alapvető élethelyzetként, állapotként, az identitás integráns részeként, sőt attribútumaként prezentálódik a szövegekben. Erre utal a Mészöly Miklóstól kölcsönzött „Útközben lakom.” (N. Tóth, 2017, 7) mottó is. A ciklus szövegeiben az utazás nem egyszerűen annak eszköze, hogy a szereplők az egyik pontból a másikba eljutva, mintegy az utazás átmenetiségét elviselve folytatni

tudják az életüket, hanem az utazás – akarva-akaratlanul – kiemelt életpozíciójukká válik, mivel utazás közben zajlik maga az élet. A fizikai és virtuális tereken átívelő mobilitás az élet legalapvetőbb tevékenységeit lendíti mozgásba: az emberek utazás közben esznek, isznak, alszanak, dolgoznak, beszélgetnek, veszekednek, flörtölnek. Az állandó fizikai mobilitás, az utazásban élés neonomád életstílust kölcsönöz a szereplőknek (Roguska, 2018, 40), és a pillanatnyi otthonosságérzet kialakítására ösztönzi őket. Az utazás élettélménye tehát átformálja az utasokat: utazás közben már nem egy konkrét helyszín elérése aktivizálja, hanem az „utastér belakásának szükséglete” hajtja őket.

A folyamatosan „start és cél között” (N. Tóth, 2017, 10) cirkuláló, a végpontokat viszonylagossá gyúró novellák – melyekben a kilométereket falva, ám a célhoz közeledve „egyszerre fogy és nő a távolság” (N. Tóth, 2017, 10) – az utazásokon keresztül tárják fel a szereplők életét, akiknek az utastereken kívül az olvasó számára nem létezik más élethelyszínük. Az utasterek kisajátításával az alkalmi otthonokká váló tömegközlekedési eszközökre gátlástalanul kiterjesztik az intim szférájukat. Az esetek nagy részében azonban a személyes komfortérzet megteremtése az utasok közti magánszféra kényszerű határátlépését jelenti, amely az én és a másik folyamatos konfrontációja révén valósul meg, és csupán a saját otthonosságérzet megteremtésére törekszik, a másik igényeit figyelmen kívül hagyja. A „mobil hálóteremmé” (N. Tóth, 2017, 9) változó autóbuszban egymáshoz dőlve, a másik vállán pihelve, nyálcsorgatva alszanak idegen emberek (*Az állva maradás joga*), és az „emberfürtökké” (N. Tóth, 2017, 15) aszaló zsúfoltság szemérmetlenül egymáshoz préseli a testeket (*Hosszú az út*); a rendszeresen utazóknak az otthoni étkezőasztalnál elfoglalt állandó székhez hasonlóan saját helyük lesz; a közsféra kötöttségeit pedig egyes utasok a cipőjükkel együtt próbálják lerúgni magukról (*Nem férsz el mellettem*). Az egyénre szabott személyes otthonosságérzet kialakításának igénye mellett azonban több példát is találunk az utasok összekovácsolódására, közösséggé érésére, amikor a véletlenszerűen egy térbe zárt emberek kapcsolatba lépnek egymással, együtt étkeznek, szórakoznak, táncra perdülnek (*Vesztéglés*). Néhány esetben a sofőr és utas hivatalos kapcsolata is átrendeződik, a rendszeres utazásnak

köszönhetően otthonossá, személyessé (*Cicero csicsereg; Hazaviszem, jó?*), sőt akár intimmé válik (*Zella Ágnes csodálatos utazása*).

A „senki földjén” élménye

Foucault értelmezésében a mozgásban levés, a mobilitás természetes állapot, mivel a modern társadalomban a behatároltság terét a kiterjedés tere váltotta fel (Foucault, 2004). A behatároltság feloldódását Virilio így fejezi ki: „az itt megszűnik, minden most van” (Jakab, 2009, 170). A tömegközlekedési eszközök deterritorizáló jellege feloldja a helyszínek elszigetelő sajátosságát, a konkrét helyszínhez kötöttség, a lokalizáció ezért diszlokációban olvad fel. Ez a deterritorizáció a mozgás transzlokális földrajzát rajzolja körül (Györke, 2015, 223), amelyben egyetlen pontos helyszín sem kerül megnevezésre. A novellaciklusban csupán nagy kezdőbetűvel jelzett településnevek a racionális térbe helyezik a szövegvilágot, azonban elszakítják a referenciális kötődésektől, hiszen a novellák éppen a geokoordinátákkal körülhatárolható helyek melletti lehorgonyzást kívánják elkerülni, és a földrajzi terekhez fűződő kötődés helyett az úton levés állapotára helyezik a súlypontjukat. A települések helyett a helyszíneket összekötő utak kerülnek a figyelem középpontjába, amelyeken haladva már nem lesz releváns a kiinduló és célállomás neve, hiszen ezek nem gyakorolnak semmilyen hatást az utazás folyamatára. A novellacsokor néhány szövegből még a jelzésértékű „lokálisiniciálék” is eltűnnek; ezekben semmilyen információt nem kapunk arról, hogy az utasok honnan hová tartanak (pl. *Csomagmegőrző; Sorompó; Között*). A terek kiinduló és végpont nélküli „sötét térképen sárga fényzórókkal kijelölt utakká” (N. Tóth, 2017, 9) maszkírozódnak, ezáltal túlmutatnak a fényderengés melletti útkörülmények leírásánál, és a senki földjén tartózkodás kívülrőlállóságát, egyfajta társadalmi folyamatokon való kívüliséget biztosítanak az utasok számára.

A senki földjén tartózkodás időnként senki földjén rekedést eredményez, ahol az eredetileg köztes megállóból a célnál meghatározóbb, súlyosabb jelentőségű életállomás születik. Ez a transzlokális állapot hol felszabadító, hol fenyegető hatást gyakorol az

utasokra. A mágikus realizmust idéző *Zella Ágnes csodálatos utazása* és a *Sorompó* c. novellákban a senki földjén rekedés a hétköznapiak rendjének kötöttségmentes alternatíváját kínálja. A társadalmi normák felrúgása ezekben a szövegekben a „sehol helyén” (Foucault, 2004), delokalizálhatatlan térben zajlik, és a valóság határára húzódva felszabadító hatással bír az utasokra. A mitikus helyszíneként funkcionáló, racionális és irracionális világ köztességében elnyúló erdő az úttest szalagja által kijelölt útról való letérésre csábít, mágikus vonzerővel vértézi fel a szereplőket, és hol egy sofőr meghódításának, hol egy szarvas megszelídítésének lehetőségét rejt magában. A senki földjén rekedés ugyanakkor az utazás megfeneklését, a biztonságos utazás veszélyeztetését, sőt egzisztenciális bizonytalanságot is jelenthet. A *Szerencsés kimenetelű roham* c. novella például egy majdnem-baleset mesél el több utas megszólaltatásán keresztül, és az utazás kényszermegszakításának eseményét halálfélelemmel kapcsolja össze; a megváltozott menetrend miatt elnyúló, végtelenül elcsigázó utazóidőről közvetítő *Pontos történet* pedig a csatlakozásokra való várakozás keltette szorongásérzetet veti papírra. Ezekben a novellákban nemcsak szinte megáll az idő: „vagyak, lelkiismeret-furdalások, szorongások, rácsodálkozások fény-árnyék játéka darabolja a fölösleges időt” (N. Tóth, 2017, 10). Az utazás lebonyolítása itt életpróbaként körvonalazódik, melynek zökkenőmentességét a járatok késése, a kalauzok szemtelensége, a rossz időben lemerülő telefonok sorsszerű elkerülhetetlenséggel akadályozzák.

A virtuális utazás élménye

Az utazás nem csupán személyszállításként artikulálódik a novellákban: állandó cirkulálásban vannak a járatok, levelek, csomagok („Bőröndök, hátizsákok cserélnek helyet hátizsákokkal, bőröndökkel.” – N. Tóth, 2017, 22), sőt a fizikai mobilitás mellett fontos szerepet tölt be a ciklusban a virtuális utazás is, téren és időn átívelve lebegnek a gondolatok, vágyak, érzelmek, emlékek. Bachelard szerint a tér – esetünkben a tömegközlekedési eszköz tere – nem egynemű és üres, hanem észlelésekkel, álmokkal telítődik (Foucault, 2004), vagyis a külső tér

mellett ugyanolyan fontos a belső tér feltérképezése és megtapasztalása is. Egy ülésen felejtett sál metonimikus úton egy harminc évvel korábbi szerelmet idéz fel (*Szabad ez a hely?*), egy késve induló autóbusz a következmények miatti szorongások és pánikolások láncolatát indítja el az utasokban (*Tűréshatáron*), egy utazás közbeni veszekedés kapcsolatok sorsát határozza meg (*Juli, Gergő*), az alma mater meglátogatása különböző korok eseményeit rétegi egy térbe (*Üzenet egykori iskolákba*). Utaznak a könyvek és a történetek is, ahogy Jablonczay Tímea mondja, a mozgás a szubjektumokon túl az irodalmi határok átlépésére is kiterjed, az élet és írás, író és olvasó határainak átlépésére ösztönöz (Jablonczay, 2015, 138). A mise en abyme-ként is értelmezhető *Útikönyv* c. novellában egy vélhetőleg utazásról szóló könyv fizikai értelemben vett mozgását követhetjük nyomon, ahol Esti Kornélhoz hasonlóan az idegen nyelven tált történet befogadhatóságának kérdése merül fel. A ciklus ráadásul egy nagy utazás az irodalmi művek világa körül, amelyet intertextusok hálója sző át. A szövegek találkozása, együtt-utazása révén hol egy Nemes Nagy Ágnes-sorra (*Fenn a levegő nagy ruhaujjai* – N. Tóth, 2017, 101), hol egy Örkény-címre (*Az állva maradás joga* – N. Tóth, 2017, 9), hol Kosztolányi- (*arany kezükkel intenek* – N. Tóth, 2017, 131), József Attila- (*egy kávéházi szegleten* – N. Tóth, 2017, 130) vagy Radnóti-idézetre (*szép szabadító* – N. Tóth, 2017, 129) bukkanunk. Ezek felismerését helyenként a tipográfia is segíti (pl. Mészöly Miklós *Porkoláb-völgy* c. novellájának címkölcsonzása mellett dőlt betűvel szedett mondatok kerülnek átvételre), de számos utalás csak az irodalmi szövegvilágot kedvvel bebarangolók előtt mutatja meg magát: pl. Tóth Krisztina *Hazaviszlek, jó?* c. kötetcímére utal a *Hazaviszem, jó?* c. novella címe, Kosztolányi *Egy közönséges villamosút* c. Esti-novellájára pedig az *Egy közönséges kombinóút* novellacím játszik rá.

Összegzés

Az *Úti jegyzetek* 38 mikronovellája a mozgásba lendülés megvalósítására kínál variációkat: az utasok menetrendszerűen gyalognak, kultúrtörténeti sétára vállalkoznak, buszra, vonatra, hajóra, villamosra

szállnak, lovagolnak. Útra kelésük többnyire külső motivációból, az utazás kényszeréből fakad, de találkozunk szabadidős, kedvtelésből folytatott utazásokkal is. A novellák az utasok keresztmetszetét kínálják: a különféle korú és elfoglaltságú emberek mellett nyomon kísérhetjük az állatok, tárgyak és gondolatok, vágyak vándorlását is. Az utazásnarratívák többsége külső perspektívából, tárgyszerűen kerül elmesélésre, amelyet időnként mágikus realizmus és lírai hangnem fon körül. A ciklus belső kohéziójáról tanúskodnak az újramesélt történetek, melyek az utazásvalóság alternatíváit kínálják az olvasóknak (pl. *Csomagmegőrző*, *Anyá*). A sokféle útvonal és útélmény követése egyetlen összefüggő narratívaként is felfogható, amely egy hétfő hajnali zsúfolt buszúttal indul (*Az állva maradás joga*), és egy kiüresedett, egyetlen utast szállító, végállomásra érkező buszozással zárul (*Az utolsó utas*), és amely az útkönyvhöz hasonlóan „mintha hosszabb-rövidebb vagy több-kevesebb megállóhellyel megszakított útvonalakat jelölne ki oda-vissza” (N. Tóth, 2017, 111). Az utazások nehézségeit, körülményességét, az utasok kiszolgáltatottságát a novellákra jellemző dichotomikus szerkezet teszi feszessé. A külső és belső tájak bejárása, a mobilitás személyes életben történő állandósítása folyamatos készültségérzetet, startpozíciót kölcsönöz a szereplőknek, akik már nem tudnak lazítani, felengedni – nem tudnak megállni a saját életükben. Mintegy tehetetlenségi erőnek engedve, „start és cél között rázkódják” (N. Tóth, 2017, 10) végig az életüket.

Felhasznált irodalom

- FOUCAULT, Michel: *Más terekről* (ford. ERHARDT Miklós). Exindex, 2004. 8. 9. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253#2anc>
- GYARMATHY Hedvig: *Duruzsoló hangok*. Kortáronline, 2018. 4. 27. <https://www.kortaronline.hu/aktual/irodalom-duruzsolo-hangok.html>
- GYÖRKE Ágnes: *A transznacionális feminizmus elméletei: Empátia, affektus és a transzlokális tér*. Helikon, 2015/2, 221–232.
- JABLONCZAY Tímea: *Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában*. Helikon, 2015/2., 137–156.

- JAKAB Dénes Barna: *Területiség és deterritorializáció*. Replika, 2009/66., 163–176.
- JUHÁSZ Katalin: *Mi is „pompásan buszozunk.”* Új Szó, 2018. 3. 21. <https://uj szo.com/kultura/mi-is-pompasan-buszozunk>
- MELLÁR Dávid: *Szabad helyek, zsúfolt terek*. Dunszt, 2018. 6. 17. <https://dunszt.sk/2018/06/17/szabad-helyek-zsufolt-terek/>
- NÉMETH Zoltán: *Transzkulturalizmus és bilingvizmus. Elmélet és gyakorlat*. In NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*. Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra, 2018, 9–18.
- NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena: *Előszó*. In NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.): *Transzkulturalizmus és bilingvizmus az irodalomban*. Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra, 2018, 5–7.
- N. TÓTH Anikó: *Szabad ez a hely?* Kalligram Polgári Társulás, Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Dunaszerdahely–Pozsony, 2017.
- ROGUSKA, Magdalena: *Identitásnarratívák kortárs magyar származású íróknak prózájában*. In NÉMETH Zoltán – ROGUSKA, Magdalena (szerk.): *Pluricentrikus nyelvek és transzkulturális irodalom Közép-Európában*. Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem, Nyitra, 2018, 33–43.
- SZÁSZI Zoltán: *A helykeresés szabadsága*. N. TÓTH Anikó *Szabad ez a hely? című könyvéről*. Irodalmi Szemle, 2018/4., 89–90.

Mizser Attila

Eszterházy Károly Egyetem, Eger

Az „Ny” mint nyelv Zilahy Péter *Az utolsó ablakzsiráf* című könyvében

„Megbocsátani és felejteni annyi, mint becses tapasztalatokat az ablakon kidobni.” *Arthur Schopenhauer*

Nyelv 1.: „Ha a számba veszem az enivalót, a nyelvemen érzem az ízét. Tudom, hogy édes, sós, savanyú, vagy keserű. A nyelv érzékszerv. Beszéd közben mozgatom a nyelvemet, e nélkül nem tudnék beszélni.”
Mérei Ferenc – V. Binét Ágnes: Ablak—Zsiráf

Nyelv 2.: „Magyarországon magyar nyelven beszélünk. Japánban japán nyelven beszélnek. A Földön az emberek sokszáféle nyelven beszélnek. Az iskolában mindenki tanul idegen nyelvet. Angolt, franciát, németet, orosz és más nyelveket is.” *Mérei Ferenc – V. Binét Ágnes: Ablak—Zsiráf*

A rendszerváltásra vagy pedig az azt megelőző forradalomra, forradalmakra való reflektálás irodalmi igénye, azaz a rendszerváltást és az azt megelőző, illetve követő eseményeket tematizáló regények – mind a magyar, mind pedig a szlovák és cseh irodalomban – már a kilencvenes évek elején megjelentek, és mennyiségük az utóbbi időben jelentősen növekedett, az esemény reprezentációja pedig variábilissá vált. Gondolhatunk itt Grendel Lajos, Jáchym Topol, Pavel Vilikovský, Esterházy Péter egyes műveire, vagy akár Garaczi László, Kukorelly Endre, Csaplár Vilmos és Bogyó Noémi szövegeire. Aktuális és termékeny feladat a korpusz irodalomtörténeti, történeti, narratív, műfaji, stílári és poétikai szempontokat együttesen működtető feldolgozása. Véleményem szerint ezekben a művekben a rendszerváltás fogalma jellegzetesen közép-európai kontextusban tűnik fel.

Ebből következik, hogy a közép-európaiság¹ utóbbi években megkérdőjeleződött és bizonyos mértékig kiüresedett fogalmát sajátos tartalommal töltheti fel a rendszerváltás közép-európai tapasztalatként való értelmezhetősége. Hiszen ebben az esetben a kvázi nemzeti rendszerváltás-történetek a hasonlóságaik miatt Európán belüli kontextusban gondolhatóak el (Fried, 2002, 167–168.) A vizsgálat az irodalmi alkotásokban megjelenő rendszerváltás-tapasztalatok és közép-kelet-európai identitásnarratívák feltárására irányulhat, különös tekintettel a szövegtér traumatikus térként való megjelenítésére; a származás, a társadalmi, generációs és a nyelvi határok, határidentitások reflexiójára a szövegben. Az így tetten érhető „többnyelvű kulturális szöttes” mintázatát az egymás mellett létező, egymással párhuzamosan vagy ellentétesen jelen lévő kulturális tendenciák hozzák létre, éppen ezért a leírása az „átfogó pillantás” (Thomka, 1993, 1033.), a komparatiztika módszertanával gondolható el, olyan megközelítésmódot kíván, amely az egymás melletti tendenciákat együttesen képes érzékelni.

¹ Pl. Mitteleuropa / Közép-Európa, Zwischeneuropa / Köztes-Európa, Délkelet-Európa, Central Europe, East-Central Europe, Central-Eastern Europe, Eastern Europe, Central- and Eastern Europe, Kárpát-Európa, Dunatáj, Balkán-Európa, borderlands of Western civilizations. Lásd BOJTÁR Endre: *A közép- és kelet-európai összehasonlító (irodalom)történet mai lehetőségeiről*. Regio, 2001/2., 161. A fogalom variációit lásd pl.: *Áttűnések: A századforduló irodalma Közép- és Kelet-Európában*. BALOGH Magdolna et al. (szerk.), Balassi, Budapest, 1992.; Dionýz ĎURIŠIN: *Dialógy a reflexie: o medziliterárnosti*. Bratislava, 1987; UŐ (szerk.), *Osobitné medziliterárne spoločenstva I–V.*, Veda, Bratislava, 1986–1992. *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. Storočia*. Radoslav PASSIA, Ivana TARANENKOVÁ (szerk.), Literárneinformačné centrum, Bratislava, 2014.; LENDVAI Ferenc, L.: *Közép-Európa-koncepciók*. Áron, Budapest, 1997.; Miroslav MARCELLI: *Miesto, čas, rytmus*. Kalligram, Bratislava, 2014.; Miroslav MARCELLI: *Filozofi v meste*. Kalligram, Bratislava, 2008.; Miroslav MARCELLI: *Mesto vo filozofii*. Kalligram, Bratislava, 2011.; Radoslav PASSIA: *Na hranici (Slovenská literatúra a východokarpatský hraničný areál)*. Modrý Peter, Levoča, 2014.; Katharina RAABE: *1989 és a kelet-közép-európai irodalom (olvasott térség)*. Lettre Internationale, 2009/22.; *Razvitie literaturi v epohu formirovanija nacij v sztranaĥ Centralnoj i Jugo-Vostocnoj Jevropi: Romantizm I*. A. BOGDANOVA et al. (szerk.), Nauka, Moszkva, 1983.

Zilahy Péter *Az utolsó ablakzsiráf* című könyve a délszláv rendszerváltás, Jugoszlávia széthullása, valamint az azt megelőző tüntetések, események körülményeit viszi színre. Az 1996-os belgrádi diáktüntetés történetét fragmentált formában, az illusztrált gyereklexikon műfaji hagyományát, az *Ablak—Zsiráf* (Mérei – Binét, 2017) szerkezeti és nyelvi sajátosságait imitálva beszéli el, és groteszk módon forgatja ki annak ideologikus alapjait.

„Az ablakzsiráf egy képeskönyv volt, amelyből olvasni tanultunk, amikor még nem tudtunk olvasni. Megtudhattuk belőle, hogy a nap keleten kel, szívünk a baloldalon van, az októberi forradalom novemberben volt, és az ablakon beárad a fény – akkor is, ha be van csukva” (Zilahy, 2000, 4.) – olvashatjuk Zilahynál.

A szövegrész nyilvánvalóvá teszi, hogy az *Ablak—Zsiráf* egyfajta hungarikumként sajátos generációs tapasztalatot jelentett, illetve jelent. A Mérei Ferenc és V. Binét Ágnes által összeállított gyereklexikon („a kommunizmus egyik oktatáspolitikai alpműve”, Nagy, 2017) a ’70-es években jelent meg először, és 2017-ben (túlélve az alkotókat) a 42. (!) kiadását érte meg. Az egyes kiadások „felújítva”, aktualizált tartalommal, fogalomkinccsel, ám lényegében az eredeti könyv arculatához és módszertanához igazodva jöttek létre. Ily módon a kiadvány Magyarországon (és hozzátehetjük: magyar nyelvterületen) az általános iskolai oktatás részévé tudott válni. Az olvasás elsajátításának egyik meghatározó lehetősége, eszköze, amely – ezzel együtt – a világról alkotott elsődleges kép kialakításához is hozzájárul. A szócikkek, miközben általános tapasztalati, természettudományos és műveltségbeli kérdéseket vizsgálnak, a korszak hű lenyomatát adják. Manapság már olyan kérdésekre is választ kaphat az épp aktuális kiadvány, kiadás olvasója, hogy mit jelent és hogyan működik az e-mail, mennyi mindet tud egy mobiltelefon, és miért hasznos épp a fogszabályozás.

Másrészt azonban jól érzékelhető, hogy Zilahy szövege ironikusan viszonyul a mintaként választott műhöz. Hiszen az *Ablak—Zsiráf*, ahogy Nagy Gergely megfogalmazza, „[e]gyfajta előírt nézőpontot és tudást közvetített a világ szemléléséhez éppúgy, mint maga a kommunizmus: beférközött a hétköznapiakba, behatárolta az ismereteket s kinevelt több generációt ezek szellemében.” (Nagy, 2017)

Az *utolsó ablakzsiráf* épp olyan eseménysort választ tárgyául, amely azokat a kontextusokat, amelyek mentén az *Ablak—Zsiráf* létrejött, igyekszik átrendezni. A kommunizmus szigorúan ellenőrzött kulturális és tudásszerkezetei helyett a szabadságot emeli elsődleges értéké.

Azaz nemcsak a társadalom és a politika zárt, megbonthatatlanak tűnő szerkezeteit kívánja felszámolni, hanem az ismeret- és kapcsolathálózatok organikus alakulásának is teret kíván adni. Az eredeti *Ablak—Zsiráf* tömör, a célközönség olvasási képességeihez és befogadási stratégiáihoz igazodó szócikkei egy lekerekített, megnyugtató valóságról adnak képet, és azt érzékeltetik, minden tudás már eleve adott. Ez a kötet azonban arra mutat rá ironikusan, hogy miközben a világ dolgait a személyes emlékezetben meg akarjuk tartani, illetve – az írás révén – a kollektív emlékezet számára hozzáférhetővé akarjuk tenni, azok folyamatosan változnak.

A forma, azaz lexikon keretező szerkezete és a tartalom, azaz a forradalom, és általában a történelem dinamikus és széttartó (anarchikus) jellege kerül így szembe, feszültségbe egymással.

Hisz „[m]indaz, amit ma emlékezetnek nevezünk, tulajdonképpen nem emlékezet, hanem már történelem. Mindaz, amit az emlékezet fellángolásának nevezünk, az valójában a történelem tüzeiben való végleges eltűnés. Az emlékezet igénye voltaképpen a történelem igénye.” (Nora, 1999)

Zilahy személyes tapasztalattal rendelkezett az ábrázolt korszakot illetően: tudósítóként utazott Belgrádba, a Milosevics elleni tüntetések természetrajzát testközelből ismerte meg. Az ismert eseményeket (*a tüntetés fázisait, körülményeit, a történelmi személyiségekkel kapcsolatos tényeket, illetve a korabeli popkulturális jelenségeket, trendeket*) illusztratív és bizonyos mértékig dokumentatív funkcióval bíró képanyag viszi színre, amelynek egy részét a szerző készítette, fotózta.

Mellette szerepel – szócikkekre tagolva – a gyerekkor és a felnőttkor tapasztalatait tágabb értelemben, a gyerekkorban olvasott *Ablak—Zsiráf* által közvetített rend, és a forradalmi körülmények között megtapasztalt, *Az utolsó ablakzsiráf* keretei között színrevihető, új rend / rendetlenség élményét ütköztető, ironikus elbeszélés. Ahogy az *Ablak—*

Zsiráf bekezdései is a személyes tapasztalatból kiindulva definiálják az általános kérdéseket (amely Zilahy Péter esetében különösen priváttá válik, hiszen az Ablak—Zsiráfok egyik leggyakoribb főhőse, cselekvője, példaalanya épp a „*Péter*” névre hallgat), úgy *Az utolsó ablakzsiráf* is a személyes tapasztalat és az általános tézisek összevetésére épít, azonban a kétféle valóság fokozatosan, ironikusan elhajlik egymástól.

A szöveg ironikus—metaforikus beszédmódja, az *Ablak—Zsiráf* retorikáját, deklaratív és naiv logikáját felidéző szöveges sík számos ponton kerül éles ellentétbe a képek naturalizmusával, a Balkán, a megfélemlítés, az erőszak láttatásával (miközben az *Ablak—Zsiráf*ból is kerül a kötetbe képanyag).

Egy általános műveltségi lexikonban minden szónak megvan az adott helye. A lexikon szavakat és fogalmakat kényszerít olyan rendbe, amely azok természetes előfordulásától különbözik. A szócikkek ábécérendje a szótárak logikáját követi: az egymás mellé, mögé helyezett kifejezések között ritkán áll fenn logikai vagy szemantikai kapcsolat. Azonban a világot, amelyet leírnak, valójában darabjaira tördelik. Kimetszenek belőle jelentősnek ítélt valóságemeleket, hogy azokhoz egy vagy több, de mindenképp véges számú jelentésmezőt kapcsoljanak. A lexikon könyvtárgy. Vagy adatbázis. És ilyen értelemben a legtöbb esetben archívum: a szóképhez rendelt szemantikai tartalmakat rögzíti is. Kimerevít egy pillanatot: a nyelv, a kultúra, a történelem és a világról való tudás egy adott fázisát, a világ értelmezésének egy opcióját. Ha a rend változik, át kell írni a lexikont. (Talán ezért *is* volt szükség az *Ablak—Zsiráf* 42. változatára is.)

A rendszerváltások után átírják a lexikonokat, hiszen a történész célja a múlt megidézése, épp az, hogy áthidalja a távolságot, amely az időben létrejön, és reprodukálja a közvetlenséget, amely már nem áll rendelkezésre, illúziót képez a tapasztalat mintájára, hiszen „a történelmi tapasztalatban közlőként érint bennünket a múlt”. (Ankersmit, 2003, 53.) A történettudomány számára a távolság áthidalásának eszköze az írás, vagy legalábbis mindenképp olyan gesztus, amely az íráshoz hasonlóan a lejegyzést, rögzítést helyezi a tapasztalat és a tudomány közé. *Az utolsó ablakzsiráf* azonban a többek között Hayden White nevével fémjelvezhető történetkritikai nézőponttal hozható összefüggésbe, abban az értelemben,

hogy a lejegyzést folyton újrendezhető bekezdések, gondolatmenetek, jegyzetek halmazaként láttatja, ahol a fotó- és képanyag szintén újrastrukturálható, alakítható és értelmezhető.

A tipográfia látszólagos rendezettsége szintén a lejegyzés és olvasás kvázi oppozícióját támasztja alá. A szövegben kiemelt betűk, szavak a szöveg szerkesztettségére hívják fel a figyelmet, emellett a szójelentéssel, az asszociatív mezőkkel való játékokra is invitálják az olvasót. (Nagy, 2017) Nem a lényeg kiemelésére, rögzítésére tesznek kísérletet, ahogy az a tankönyv- vagy szótárírás során történik, hanem éppenséggel lehetővé teszik az olvasás irányának folyamatos változtatását, ezzel együtt az értelmezési keretek dinamikus módosulását. A gondosan strukturált, képi és nyelvi síkon is információkat közlő narratív váz ellentétes azzal a rendszertelenséggel, a rend hiányával, amelyet a tematika szintjén színrevisz. A fragmentált elbeszélésben a morál, a törvény, a hierarchia fokozatosan felbomlik; a nemzeti és nemzetiségi kódok, a politika, a kultúra és a valóság fogalmai átrendeződnek.

Zilahynál ez a tendencia elsősorban a közép-európai kultúra milyenségének körvonalazásában érzékelhető, amelyet két, egymással ellentétes stratégia, az emlékezet és a történelem terhe működtet. Pierre Nora fogalmazza meg: „Emlékezet, történelem: távolról sem szinonimák, s rá kell ébrednünk, hogy szembeállítja őket minden. Az emlékezet maga az élet, melyet élő csoportok hordoznak, s ekképpen folyamatos fejlődésben áll, kitéve az emlékezés és a felejtés dialektikájának, nem törődve szükségszerű deformációjával, védtelen minden használat és manipuláció ellen, hajlamos hosszú rejtőzködésre és hirtelen új életre kelésre. A történelem mindig problematikus és tökéletlen rekonstrukciója annak, ami már nincs. Az emlékezet mindig időszerű jelenség, megélt kötődés az örök jelenhez; a történelem a múlt megjelenítése.” (Nora, 1999) A kötet szócikkeiben az aktuális belgrádi események újra meg újra összeérnek a történelmi Magyarország tényszerű eseményeivel. Így például a tüntetés „gyerekserege” asszociálja a janicsárok seregét:

„A belgrádi tüntetés családi program, ha nem vigyázol, fellöksz egy gyereket. Gyerekek nyakon, vállon, ölben, kéz a kézben. Pampersszel a hónalatt tüntető anyák. Kölyökképző diákok és rohamrendőrök.

Válogatott gyerekek. A boszniai háború mint totális háború gyerekek bevonásával folyt, gyerekeket öltek, raboltak, cseréltek. Gyerekek harcoltak egymással szemben. Belgrádi rémhírek szerint a szarajevói állatkertben szerb gyerekekkel etették az oroszlánokat.

A törökök háromszáz éven keresztül szedték a gyerekadót a Balkánon. Minden hatodik gyereket Isztambulba vittek, ahol intenzív nyelvtanfolyam, hitoktatás és katonai kiképzés várta őket. A janicsárnak nem lehetett családja és magánélete. Állandó háborúban élt, szabadidejét Allahra fordította. Allah cserébe korlátlan karrierlehetőséget biztosított, a nagyvezírek többsége szerb, horvát, bosnyák, albán gyerekekből került ki. A janicsárok voltak az első állandó európai zsoldosereg. Jeni cseri – az elcseréltek serege.” (Zilahy, 2000)

Az ilyen megoldások egy sajátos (magán) mitológia kialakítását teszik lehetővé. Olyan emlékmunkáról van szó, amely egyszerre tesz kísérletet a még éppen az emlékezet tárgyává váló szegmensek örökkévalóságához – a kollektív emlékezethez – való kapcsolására, valamint a már archívumként működő, rögzült, lezárt történelmi tapasztalatnak az élő emlékezetbe való visszavezetésére. A gesztus alapja a mintázat. A fenti idézetek esetében például az „elszenvedés” mozzanata: ahogy az Ablak—Zsiráfot olvasó gyerek ki van kiszolgáltatva a tudásszerkezeteknek, amelyek a könyvbe íródtak, úgy lesz szükségszerű szemlélője a forradalomnak a tüntetésen, és – egy adott történelmi korszakban – részese egy militáns társadalmi szerveződésnek.

Az egybevágó formák keresése azonban ennél direkter módon jelenik meg abban a sajátos térképvázlatban, amelyet a kötet Európáról a városok kezdőbetűi alapján vázol fel:

„Egy tétre menő ország-város parti végén észrevettem, hogy az Északi-tengertől a Perzsa-öbölíg Brugge és Bászra között vonalzóval húzható egyenes vonal mentén fekszenek a B betűs fővárosok. A Brüsszel – Bonn – Bécs – Budapest – Bukarest – Bagdad tengely önmagáért beszélt, és mivel tisztában voltam azzal, hogy a városok keletkezését a folyók, a tengerek és a hegyek is befolyásolják, nem éreztem légből kapottnak Bratislava, Belgrád és Bern bevonását sem.” (Zilahy, 2000, 8.)

A B betűs városokhoz hasonlóan M betűs városok is mintázhatják a teret: a könyv végére illesztett térkép két egymást metsző, lineáris

vonalon ábrázolja is mindezt. Ha Európa történelmét nem a kauzális (vagy annak vélt) viszonyrendszerek és nem a temporális összefüggések szerint vázoljuk fel, hanem az írásjelek hasonlóságai és eltérései szerint, akkor elmozdulnak az erővonalak, és akár egy számunkra tetsző alakzattá is rendeződhetnek.

A nosztalgia és a láttatás retorikája az, ami Zilahy könyvét alakítja. Hogy a történelmi és a személyes múlt elemei, hasonlóan a fikcionált jelen jugoszláviai eseményeihez, megélhető, különleges élmények. S értékük éppen abban van, hogy a befogadó könnyedén megértheti őket, illetve beléjük helyezkedhet.

Hangulatot kap, akár nyelvi, akár képi/vizuális vonatkozásban. Akár drámai, akár történelmi, akár stiláris kontextusban. Ha a szavak jelentése meg is változik (például a kalács süteményt jelent, a pogácsa lepényt, a tyúkot a kuvíknak mondják, a kakas pedig tyúk...). Akkor is. Nyelv marad. Ny.

Felhasznált irodalom

ANKERSMIT, Frank R. : *A történelmi tapasztalat*, BALOGH Tamás (ford.), Budapest: Typotex, 2003.

Áttűnések: A századforduló irodalma Közép- és Kelet-Európában.

BALOGH Magdolna et al. (szerk.), Balassi, Budapest, 1992.

BOJTÁR Endre: *A közép- és kelet-európai összehasonlító (irodalom)történet mai lehetőségeiről*, Regio 2001/2., 161.

ĐURIŠIN, Dionýz: *Dialógy a reflexie: o medziliterárnosti*. Bratislava, 1987.

FRIED István: *A közép-európai szöveg univerzum*. Lucidus, Budapest, 2002.

Hľadanie súčasnosti, Slovenská literatúra začiatku 21. Storočia. PASSIA, Radoslav, TARANENKOVÁ, Ivana (szerk.), Literárne informačné centrum, Bratislava, 2014.

LENDVAI Ferenc: *L. Közép-Európa-koncepciók*. Áron, Budapest, 1997.

MARCELLI, Miroslav: *Miesto, čas, rytmus*. Kalligram, Bratislava, 2014.

MARCELLI, Miroslav: *Filozofi v meste*. Kalligram, Bratislava, 2008.

MARCELLI, Miroslav: *Mesto vo filozofii*. Kalligram, Bratislava, 2011.

- NAGY Gergely: *Az ablakzsiráf utolsó árnyalata* [online]. 2017. <http://fotoirodalom.blogspot.com/2017/08/nagy-gergely-az-ablakzsiraf-utolso.html>
- NORA, Pierre: *Emlékezet és történelem között* Aetas 1999/3. [online] <https://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html>
- Osobitné medziliterárne spoločensvá I–V.*, ĎURIŠIN, Dionýz (szerk.), Veda, Bratislava, 1986–1992.
- PASSIA, Radoslav: *Na hranici (Slovenská literatúra a východokarpatský hraničný areál)*. Modrý Peter, Levoča, 2014.
- RAABE, Katharina: *1989 és a kelet-közép-európai irodalom (olvasott térség)*, Lettre Internationale 2009/22.
- Razvitie literaturi v epohu formirovanija nacij v sztranaš Centralnoj i Jugo-Vostocsnoj Jevropi: Romantizm*. I. A. BOGDANOVA et al. (szerk.), Nauka, Moszkva, 1983.
- THOMKA Beáta: *Kultúrkörök határmezsgyéjén*. Jelenkor 1993/12., 1032—1034.
- ZILAHY Péter: *Az utolsó ablakzsiráf*. Ab ovo, Budapest, 2000 (második kiadás).

Ariana Fabiszewska

Varsói Egyetem

A transzkulturalizmus traumái Borbély Szilárd *Nincstelenek* című regényében

1. Traumaelmélet és traumanyelv

A traumaelmélet gyökerei a 19. századból származnak, azonban csak a huszadik században vált jelentős elméleti keretté. Ebben szerepet játszott a század első felének két, addig soha nem tapasztalt méreteket öltő, rengeteg halálos áldozattal járó fegyveres összeütközése – az I. és a II. világháború. A háborúk az egész világot a feje tetejére fordították, és ezen keresztül a traumaelmélet fejlődésének lehetőségeit is biztosították. A trauma jelenségének tudatosítása számos definíciót hozott létre, amelyeket később továbbfejlesztettek és finomítottak. Az egyik közülük Judit Michell nevéhez köthető, aki a *Trauma, felismerés és a nyelv helye* című könyvében így határozza meg a traumát: „*A trauma – legyen fizikai vagy pszichikai természetű – valamely védőréteg olyan mérvű sérülése, hogy az már nem kezelhető azokkal a mechanizmusokkal, amelyekkel a fájdalmat és a veszteséget általában kezelni szoktuk. A sérülés annyira súlyos, hogy még ha számítunk is az esemény bekövetkezésére, a hatást akkor sem lehet megjósolni.*” (Mitchell, 1999, 61)

Traumatikus reakció akkor jön létre, amikor az ember nem tudja megvédeni magát az őt ért borzalom ellen, sőt az is előfordul, hogy az esemény rejtőzködik a pszichéjében és sokkal később nyilvánul meg. A visszatérő emlékek félelmet, szorongást és a tehetetlenség érzését keltik az egyénben. Judith Herman ezt a következőképpen fogalmazza meg: „*A traumát átélt emberek alapvető én-struktúráikban szenvednek sérülést. Elveszítik hitüket önmagukban, a többi emberben és Istenben. (...) A traumát megelőzően kialakított identitásuk visszavonhatatlanul megsemmisül.*” (Herman, 2011, 76) A traumát megtapasztalt embernek vissza kell állítania a személyazonosságát, hogy a trauma átélése után megtanuljon újból normálisan élni. A traumatikus élményekkel nehéz megküzdeni, hiszen az ember soha többé nem lesz az, aki a trauma

tapasztalata előtt volt. Az egyszeri traumát meg kell különböztetni a hosszú ideig tartó, ismétlődő traumatikus eseményektől. A krónikus trauma komoly kárt okoz az ember személyiségében, és az „*áldozatának olyan érzése lehet, hogy visszavonhatatlanul megváltozott, vagy akár elveszítheti azt az érzést is, hogy egyáltalán van énje.*” (Herman, 2011, 109)

Ezzel kapcsolatban érdemes kitérni a kulturális trauma jelenségére. A kulturálistrauma-elmélet szociológiai megfogalmazása, melyet Jeffrey C. Alexander dolgozott ki, az egyén helyett a kollektívát teszi meg a trauma vagy a traumatikus tapasztalat hordozójának. Akkor keletkezik, „*amikor egy kollektíva tagjai úgy érzik, olyan iszonyú eseménynek vannak kitéve, amely kitörölhetetlen nyomokat hagy a csoporttudatukon, és amely örökre áthatja az emlékezetüket, egyszersmind döntő és visszavonhatatlan módon a jövőbeli identitásukat is megszabja.*” (Alexander, 2004, 1) A kulturális trauma példája a világháború, a holokauszt, valamint a kisebbségek sorsa.

A traumát túlélő emberek gyakran depresszióval vagy más mentális zavarokkal küzdenek. A saját identitás megteremtése fontos szerepet kap a trauma kezelésében és a biztonságérzet kialakításában. Ha az ember biztonságban érzi magát, sokkal könnyebben tud kapcsolatot létesíteni a közösséggel, és ennek köszönhetően képes megosztani másokkal a traumatikus élményeket és feldolgozni mélyen elrejtett traumáit. A traumaelmélet szerint tehát a trauma gyógyításának alapvető feltétele a történetek elmesélése. De hogyan lehet elmondani a traumát?

Menyhért Anna *Elmondani az elmondhatatlant* című kötetében pontosan ezzel a kérdéssel foglalkozik, vagyis azzal, hogyan lehet elmondani a legszörnyűbb, legborzalmasabb tapasztalatokat, hogyan válik kifejezhetővé és elmondhatóvá a trauma, amikor kulcsfontosságú tulajdonsága az elmondhatatlanság. Ebben az esetben az az irodalmi kontextus segíthet, amely szerint a trauma kifejezhetőségének alapvető feltétele a megfelelő nyelv létrehozása. Menyhért Anna szerint „*Ez a nyelv nem elfedi a traumát, nem hallgat róla, hanem színre viszi a törést, azt, hogy a trauma előtti nyelv alkalmatlan a trauma elmondására, s ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a szakadásnak az új nyelvben látszania kell, mert múlt és jelen csak így kerülhet benne újra kapcsolatba. Ez a nyelv már nem lehet naiv, gyanútlan: sokkal inkább a*

kételyt, a bizalmatlanságot magában foglaló, a megszakítottság és a szorongás emlékét őrző, az uralhatatlanság tudását elfogadó, a másikat így is megszólító mégis-beszéd.” (Menyhért, 2008, 6)

A 20. századi kollektív traumák (a világháborúk, a holokauszt, a diktatúrák) hozzájárultak a traumairodalomnak mint sajátos műfajnak a megteremtéséhez, amelyre egyrészt egyfajta sajátos érzékenység, másrészt viszont érzéketlenség jellemző. A traumaszövegek több esetben személyesebbek, érzelmi túltengés jellemzi őket, paradox módon mégis nagyobb bennük a szenvtelenség és a kissé távolságtartó, óvatos és bizalmatlan hozzáállás. A trauma műfajai közé leginkább a tanúvallomást, az önéletrajzot, a memoárt, a naplót és az életírást sorolják. Ezekben a művekben erős, pozitív narrátorok nem jelennek meg, a szereplők elhagyott, kiszolgáltatott, elveszett és szenvedő páriák, sok esetben gyerekek. Olyan témákat dolgoznak fel, amelyek lényegtelennek és elhanyagolhatónak tűnnek, amelyek nem jelentkeznek a hagyományos narratívákban és nem illeszkednek a klasszikus irodalom szabványaihoz. *„Más a helyzet, ha egyértelműen kanonizált szerzők használják ezeket a formákat, hiszen pozíciójuk lehetővé teszi a nem bevett forma kanonizációját is, valamint a hagyományos irodalmi normáknak jobban eleget tevő traumaregények vagy traumákról szóló versek esetében. De mind a két csoporthoz tartozó traumaszövegeknek lételeme a dialogikusság, hiszen, ahogy a trauma történeté formálása során szükség van a hallgatóra, úgy a traumaszövegeknek is fokozott szüksége van az olvasóra.”* (Menyhért, 2008, 7)

Menyhért Anna az irodalmat, valamint a traumatikus emlék leírását és a traumaszöveg befogadását, elolvasását a kollektív emlékezet kezelésmódjának ismeri el, és azt is hozzáteszi, hogy *„ahogy az egyén traumája a nyelv és a másik révén, úgy a kollektív trauma, a nyelv traumája a beszélők révén oldódhat fel.”* (Menyhért, 2008, 9) A poszttraumás stresszszavar gyógyulási lehetőségét a trauma történetének rekonstruálásában találja, és az események újrajátszására felhasználható a szépirodalom is.

A nyelv Borbély Szilárd regényében sajátos jellegű. A narrátor perspektíváját a gyerek nézőpontja determinálja, az ő szemszögéből látjuk az emberek közötti viszonyokat, marginális helyzetüket, a

szegénységet, a család kitaszítását a faluközösségből, a egyedüllétet és a megértés hiányát. Az ő élményeinek leírásából rajzolódik ki a hatvanas-hetvenes évek kelet-magyarországi valósága. A gyermeki elbeszélő a felnőtt tudatosságával, tudásával és gondolkodásával rendelkezik, annak ellenére, hogy általában egy négy-hat éves gyerek képtelen megérteni azt, ami körülötte történik, és nem tudja szavakba önteni az érzéseit. Viszont a regény olvasása során azt tapasztaljuk, hogy ez a gyermek narrátor gyakran használja a felnőtt tapasztalatát és érzésvilágát. Néha kicsit tudathasadásos a narráció, olykor a gyermeki elbeszélőt színleli, olykor pedig egy nagykorú személy stílusát imitálja. Deczki Sarolta veszi észre, hogy „*egy gyereknek, aki még iskolába sem jár, aligha lehet fogalma a prímuszokról például. De egy gyerek ilyeneket sem mond: „A gyilkolás a férfiak dolga.«, vagy ugyanazon az oldalon: »Az ötöt nem lehet osztani, az csak magával osztható. Ilyen szomorúság van köztünk.« Ám kérdéses, hogy a narrátornak ez a megkettőződése valóban aláássa-e a regény hitelességét. Radnóti Sándorral értek egyet, aki szerint ebből a fajta írói »szerződésszegésből«, mely – ahogyan Bárány Tibor állítja – »egyszerre földézi az önéletrajziség kódjait, és közben el is bizonytalanítja azokat«, művészi erő, esztétikai hatás keletkezik. Finom játék ez, ahogyan az egyik perspektívából egyszer csak egy másikba vált a narrátor, ám az ábrázolni kívánt világ egésze vélhetően csak ily módon tárulhat fel az olvasó számára, akinek el kell fogadnia, hogy hol egy gyerek, hol pedig egy felnőtt tudatfolyamatát olvassa.» (Deczki, 2014, 5)*

A szövegben mindenütt jelen levő kirekesztettség és másság a szereplők nyelvében is érzékelhető. A tájnyelvi szavak, kifejezések állandó konfrontációban vannak a köznyelvvél, az elbeszélő folyamatosan ütközteti a kétféle, egyszerre érvényes nyelvet. (Visy, 2016, 201-217) „*Ezek az ideges kutyák. Mi úgy mondjuk, csihések.*” (Borbély, 2013, 14) Ez a nyelv sem nem falusi, sem nem gyermeki, sem nem felnőtt nyelv, hanem mindhárom felhasználó hibrid, hibrid nyelv. A szöveg nyelve a gyermek nyelvének radikális módosítása során jön létre. Margócsy István a *Nincstelene*kről írt kritikájában ehhez azt is hozzáteszi, hogy „*az elbeszélés mintha idegen nyelven adná elő a »saját« élmény, a gyermeki élmény primér és mégsem primér jellegét.*” (Margócsy, 2000) Szerinte a regényben többször ismétlődő kifejezés – „*mi ezt úgy*

mondjuk” – olyan kommunikációs szituációra utal, amelyben az elbeszélő egyfajta útmutató vagy tolmács szerepét játssza, aki megnyitja az olvasó előtt a magyar falu titokzatos világát és lefordítja azt a számos nyelvi rejtélyt, amelyek nem érthetők.

A szerző különleges nyelvet alkotott, hogy alkalmas legyen a trauma elmondására, leírására. A *Nincstelének* nyelve tudatosan szerény, szándékosan redukált nyelv, a bekezdések és a mondatok rövidek, hiszen alig néhány szó is elegendő a hatás kiváltásához. A könyv szereplői egy elképzelhetetlenül kegyetlen világban élnek, az átható nyomor és erőszak egy másik világában, amelynek leírásához egy másik nyelv szükséges. Ayhan Gökhan a *Megváltás oda* című recenziójában megjegyzi, hogy a hősök „*a nyomorból és a kiszolgáltatottságból kegyetlen vajúdások árán megszületett nyelven beszélnek. Úgy tapad hozzájuk az a nyelv, mint a ronggyá hordott ruhájuk a testükhöz, a hagyomány, a babonás látásmód az életükhöz.*” (Ayhan, 2013)

Menyhért Anna a traumaelmélet nyomán arra a következtetésre jutott, hogy a trauma akkor válik elmondhatóvá, amikor létrejön az erre alkalmas nyelv, és a narratíva hallgatóra vagy olvasóra talál, sőt, ha valaki egy történetet meg tud hallgatni vagy el tud olvasni, akkor a trauma többé már nem elmondhatatlan. Az irodalom az a terület, amely lehetőséget nyújt arra, hogy el lehessen mondani az elmondhatatlant, az irodalom mindig hajlandó a megszólalásra, különösen akkor, amikor nem létezik más kulturális kifejezés mód, amely képes lenne, lehetne visszaadni a traumatikus tapasztalatot. (Menyhért, 2008, 5-7)

2. A trauma szerepe Borbély Szilárd műveiben

Talán nem járunk messze az igazságtól, ha annak a véleménynek adunk hangot, hogy Borbély Szilárd szinte minden művében fontos szerepet töltenek be az egyéni és kollektív traumák, traumatikus viszonyok – legalábbis 2000 után. A verbális és fizikai erőszak, a kirekesztettség és a megértés hiánya a traumatikus tapasztalat egyik legjelentősebb forrása. A szereplők egy kegyetlen, zárt, minden etikai vagy morális belátást nélkülöző világban élnek. Mindenki fél mindenkitől, és mindenki fenyegetést jelent mindenki számára, a férfiak

a nőket bántalmazzák, a nők a gyerekeket, a gyerekek az állatokat. Mindenki a saját frusztrációját, magányát, haragját és tehetetlenségét vezeti le a nála gyengébben. A faluközösség tagjai üldözik egymást a nemzetiségi és vallási különbségek, az eltérő szociális helyzetük és a politikai nézetkülönbségük miatt. A legkisebb eltérést, másságot kitaszítással sújtja, ez a világ nem ad teret a képzelődésnek, az illúzióknak, a fantáziának, semminek, ami nem érzékelhető, nem hasznos és praktikus. (Kolozsi, 2013)

„Aki nem olyan, mint ők, azon érzik az idegenszagot. Csak a maguk fajtáját viselik el. Aki elmegy, az áruló. Aki másmilyen, az is. És aki más akar lenni, az is. [...] ha észreveszik egy gyereken, hogy okos, akkor pálinkás kenyeret adnak neki. Cukrozott borral itatják, hogy elbutuljon. [...] Hogy megmaradjon a faluban. Hogy egész életében csak a kocsmáig merészkedjen el. Mert mindenkit gyűlölnék, aki nem olyan, mint ők. Aki gondolkodik. Aki spekulál. Aki mást akar. Aki egyáltalán valamit akar. Akinek csillag van a homlokán.” (Borbély, 2013, 154)

A család az egyik legszegényebb a faluban, az apa mindig nagyon nehezen talál munkát, mert képzetesebb, mint a felettese, kulák, és mint a pletyka állítja, zsidó. Ha sikerült munkához jutnia, soha nem biztos, hogy megmarad az állása. Az anya egyértelműen tudtára adta, hogy nem elég, ha a férje éjjel-nappal dolgozik, mert *„nyalni kell. Értsd már meg, hogy nyalni kell. Aki tud nyalni, azt békén hagyják.”* (Borbély, 2013, 79) A férj képtelen változtatni, nem érzi jól magát a paraszti közegben, és nem is kap munkát. Ezért is, valamint a kézenfekvő kiközösítés miatt is az asszony meg akar szökni. Deczki Sarolta a *Falu hallgat* című tanulmányában arra hívta fel a figyelmet, hogy a menekülés sokféleképpen nyilvánul meg a regényben. (Deczki, 2014) Itt fel kell tüntetni a nő sorozatos öngyilkossági kísérleteit a gyerekei szeme láttára, sőt a narrátor számára a prímszámok világának megteremtése is egyfajta menekülési kísérlet egy kitalált világba, ahol logika és rend uralkodik. Az anya mindig távlati terveket sző a faluból való meneküléssel kapcsolatban, azt gondolja, hogy ők nem tartoznak oda, idegenek, és hogy az egész falu érzi ezt a másságot. Velük szemben a nő szabadságra vágyik,

és ez alapjaiban különbözteti meg őket tőlük. Szerinte a parasztok passzív életet élnek, semmit sem követelnek az életüktől, soha nem számítanak semmire, nincsen semmilyen remény, csak vegetálnak és a halálra várnak. „*A parasztok ott halnak meg, ahová születtek. [...] Olyanok, mint a növények.*” (Borbély, 2013, 154) A család kizárását a paraszti világból a ház elhelyezkedése is szimbolizálja. A Cigánysor, ahol laknak, az a falurész, ahol az egykor vályogvetésből élő cigányok élnek, ahol a föld mindig penészszagú, szomorú és komor, elszigetelt hely.

A félelem, a fájdalom és a szorongás elsősorban abból származik, hogy a főszereplő kisfiú magányos. A regény szereplői nemcsak anyagi, hanem érzelmi szempontból is magányosak, a kapcsolataik feszültek és üresek, nem képesek a másakra hallgatni, támogatni és vonzalmat kimutatni mások iránt. Nemcsak a család nem tud beépülni a faluközösségbe, hanem a család tagjai sem találnak kapcsolatot egymással. A narrátor kisfiú magányosnak érzi magát, kirekesztettnek és elutasítottnak, senki sem figyel rá, senkit sem érdekel. Az egész gyerekkorát a némaság jellemzi. Állandóan csendben kell lennie, és csak akkor szólalhat meg, ha kérdezik. Pedig a gyerek folyton beszélni és mesélni akar, ez hatalmas örömet jelent számára, de ezt az örömet, mint minden örömet, elveszik tőle. Visy Beatrix értelmezése alapján a főhős a prímsszámok világában talál menedéket, egyszerű törvényszerűségük ad valamiféle rendezettséget, stabilitást és értelmet az életének. (Visy, 2016, 201-217) A prímsszámok lehetőséget nyújtanak arra, hogy megszabaduljon a többi ember butaságától, gyűlöletétől, babonáitól és gúnyolódásától: „*Szeretem a számokat. Nehezen megy az osztás, ezért folyton gyakorolok. Megyek az utcán, és mondom magamban a szorzótáblát. Számokat adok össze, hogy ne gondolkodjak.*” (Borbély, 2013, 126)

A prímsszámok a magány szimbóluma, amivel mindenki azonosítható lesz. Az emberi kapcsolatok képtelenségét határozzák meg, és arra utalnak, hogy a családtagok, testvérek, gyerek-szülő közti távolságok sosem csökkenhetnek, mert ahogyan Kolozsi Orsolya állítja, a prímsszámok oszthatatlanok, felbonthatatlanok, mint az emberi egyedüllét. (Kolozsi, 2013)

„Azokat a számokat szeretem, amelyeknek nincs osztójuk. Olyanok, mint mi ebben a faluban. Kilógnak a többi közül. Mint az öt, a hét, a tizenegy. Már ismerem őket százig. Vagyis százegyig.” (Borbély, 2013, 126)

Traumatikus viszonyok határozzák meg a hősöket, megbélyegzik az életüket és jövőjüket, építik fel az identitást és visszafordíthatatlan hatást gyakorolnak a szereplőkre. A traumát nemcsak a társadalmi kirekesztés vagy a nincstelenség okozhatja, hanem az identitás vagy megértés hiánya, a családi kapcsolatok felbomlása és a magány is. A regény szereplői különféle módon traumatizáltak. Az olvasás során felmerül a nagy kérdés: van-e kiút ebből a szituációból, létezik-e lehetőség a régi traumák feldolgozására és megfejtésére? Nincs rá egyszerű válasz. A családnak végül sikerült elköltöznie a faluból, de a régi emlékek megmaradnak. Visszatekintve, a költözés után a ház megtalált alaprajza nosztalgikusan egy normális élet lehetőségének tűnik, de a fiú észrevette, hogy ez csak illúzió volt, ilyen ideális világ soha nem létezett: „Ha jobban meggondolom, nem is hasonlított a tervrajzra. A rajzon egy másik ház volt, a tökéletes ház, amelyben nem élnek emberek. És ettől a felismeréstől utólag elszégyelltem magam.” (Borbély, 2013, 323)

Borbély Szilárd pár évvel a *Nincstelének* megjelenése előtt egy interjúban a következőt nyilatkozta: „Mióta eszemet tudom, éreztem, hogy – finoman szólva – nem szeretnek ott, ahol vagyok, és azt is tudtam, hogy nekem ehhez a világhoz, a faluhoz nincs igazából közöm. Úgy tanultam meg ezt a világot, hogy tudtam, el fogom felejteni. Sőt minél hamarabb el akarom felejteni. Ezért nincsenek emlékeim, kitöröltem a tudatomból szinte mindent.” (Borbély, 2008, 29-30)

Ez az idézet felveti annak kérdését, hogy vajon önéletrajzi vagy nem önéletrajzi jellegű műről van-e szó. A szakirodalom egy része számára jelentős problémaként jelenik meg ez a kérdésfelvetés. Ebben az idézetben az író mintha saját regényét értelmezné. Részletes választ erre a kérdésre az *Egy elvesztett nyelv* című, személyes hangvételű esszéjében találhatunk, amelyet Borbély Szilárd a *Nincstelének* megjelenése után publikált. E szövegben „életrajzi alapú”, vagyis „korlátozott fikció”-ként határozta meg a regényét. (Borbély, 2013, 13) Ha innét olvassuk az emlékezés narratív szituációját, akkor a könyv a szerző gyermekkori

traumájáról szól.

Ez az idézet azt is sugallja, hogy az író az egész gyerekkorát mint traumatizált időszakot kitörölte az emlékezetéből, és ez egybeesik a már említett traumaelméletek felismeréseivel, melyek szerint az áldozatnak a traumatikus tapasztalatokra és a fájdalmas élményekre adott reakciója a megtagadás és az elfelejtés. A *Nincstelenek* megjelenése pedig azt sugallja, hogy a felejtés folyamata nem volt sikeres, a regény nem a felejtéshez, hanem az emlékezéshez került közelebb. Joshua Pederson a *Speak, Trauma: Revised Understanding of Literary Trauma Theory* című tanulmányában azt állítja, hogy a trauma hatályba lépése nem feltétlenül az emlékezet törlése, hanem néha a memória intenzívebb működése is, és ennek során meglepő módon minden, a legapróbb emlék is visszatér. (Pederson, 2014, 339) Ez lehetőséget nyújt arra, hogy az áldozat feldolgozza a régi traumákat és megbékéljen a múltjával, hogy ezáltal elpusztítsa a traumák romboló potenciálját.

3. Az alárendelt gyermekkor traumái

A gyermeki nézőpont jelensége a kortárs magyar irodalomban szorosan kapcsolódik a posztmodern magyar irodalom paradigmaváltásához. A gyermeki narrátor nyelve mint alárendelt, mint a traumák elszenvédőjének nyelve alapvető váltást jelent a posztmodern irodalom ironikus, parodisztikus, nyelvjátékokból építkező beszélőihez képest. Németh Zoltán *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája* című könyvében úgy határozza meg az antropológiai posztmodern koncepciót, hogy: „*A harmadik vagy antropológiai posztmodern az irodalomelmélet »kulturális fordulat«-ához köthető egyrészt, másrészt a hatalom kérdésköre izgatja, a »másik«, illetve a másság természete, a marginális nézőpontok megjelenítése, felszínre hozása, a politikai természetű kérdésfelvetések, a mainstream-ellenes attitűd.*” (Németh, 2012, 35) A világirodalomból és az irodalomelméletből a harmadik posztmodernhez a posztkoloniális irodalom, a posztmodern feminista szépirodalom, a kulturális antropológia, valamint az etikai kritika tartozik ide. Jellegzetes műfajai az autobiográfia vagy konkrét identitás szövegei, például az ún. aparegények műfaja, a

traumaszövegek, illetve az identitásköltészet. A gyermeki nézőpont jelensége minden bizonnyal szoros összefüggésben áll a kortárs magyar irodalom aparegényeivel, amelyekben az apa alakján keresztül a már felnőtt narrátor a kommunista diktatúra viszonyait a jelen felől is újraértelmezi. Megállapítható, hogy olyan irodalomelméleti kategóriákat és értelmezési kereteket mozgósítottak a gyermeki nézőpontú, illetve az aparegénybe sorolható művek, mint az autobiográfiai elbeszélés, a múltelbeszélés lehetőségének kérdése, a traumaelbeszélés, az intimitás új felfogása, valamint a marginális nézőpontok megjelenítésének problematikája. Nagyon fontos kérdés az is, hogy hogyan adható nyelv, illetve hang az alárendeltnek.

Mindez annak kérdése, hogy egy adott kultúrán belül képes-e megszólalni, hangot kapni az alárendelt. Mivel az alárendelt hangja nem képes megjelenni, gyakran csak egy narratív fikción keresztül képes megszólalni, amikor is egy szépirodalmi mű kölcsönöz hangot a marginálisnak. Ebben az esetben az irodalmi szöveg narrátora helyezkedik bele az alárendelt pozíciójába, s a regény a középpontjába kerülő szereplő életét, élményeit, tapasztalatait, hangját teszi láthatóvá, voltaképpen egy láthatatlan helyzetet szövegesít. Gayatri Chakravorty Spivak a *Scattered Speculations on Geography* című tanulmányában azt hangsúlyozza, hogy az irodalmi művek nagyszerű lehetőséget nyújtanak arra a nem előítéletes, hatékony és konstruktív kommunikációra, amely során az alárendelt megértése kialakulhat. (Gayatri, 2014, 56)

Borbély Szilárd regénye a kommunista rendszerben játszódik, és a mű eseményei a gyermek nézőpontján keresztül jutnak el az olvasóhoz. A kortárs magyar irodalomban nem szokatlan eljárásról van szó, a cselekményt közvetlenül a gyermeknarrátor szemszögén keresztül látjuk: Dragomán György *A fehér király* (2005), Barnás Ferenc *Kilencedik* (2006), Németh Gábor *Zsidó vagy?* (2004), Bartis Attila *Nyugalom* (2004), Kukorelly Endre *Tündérvölgy* (2003), Garaczi László *Pompásan buszozunk* (2001), Tóth Krisztina *Vonalkód* (2012) című kötetének elbeszélései, Rakovszky Zsuzsa *A hullócsillag éve* (2005). Ezekben a művekben a gyerekek alárendelt hősök, akik beleszülettek a rendszerbe, számukra ez az egyetlen ismert világ. A gyermekszereplők hozzászoktak a diktatúrához és ezért természetesnek veszik a szörnyűségeket,

amelyeket tapasztaltak. Ha szokatlan vagy negatív tapasztalat éri őket, képzeletük segítségével próbálják feldolgozni. Mindegyik regényben azt szükséges hangsúlyozni, hogy a gyermekszereplők nem gondolják át és nem vonják kétségbe saját élethelyzetüket, nem értelmeznek és reflektálnak, egyszerűen csak maradandó állapotnak tekintik. (Zsadányi, 2018, 101) Másképpen fogalmazva, ezek a művek láthatóvá teszik a láthatatlant, elmondhatóvá teszik az elmondhatatlant, pontosabban azt mondják el, amit a szereplők nem tudnak kimondani.

Érdekes itt egy kortárs lengyel regényre utalni, amelynek cselekménye szintén a kommunista diktatúra alatt játszódik, és az eseményeket a gyerek nézőpontján keresztül jeleníti meg. Wojciech Kuczok a *Bűz* című regényéért 2004-ben a legfontosabb lengyel irodalmi díjat kapta – a Nike-díjat. Ez egy „*anitbiografikus*” történet, és amint az író elismeri, „*csupa olyasmiről írtam benne, amire nem emlékszem. Visszatérés kedvenc témámhoz, a családi élet pszichopatológiájához.*” (Kuczok, 2003) Adam Michnik *Az eltűnt értelem nyomában* című tanulmánya szerint Kuczok „*a »családi pokol«, vagyis egy átlagos vidéki lengyel család történetét meséli el a könyvében. De ebből a látszólag realista nevelődési regényből mintha Balzacot vagy Flaubert-t olvasnánk, képet kapunk az országról, pedig nem szívesen beszélnek róla honfitársaink, nem szívesen gondolkodnak ezen, inkább hallgatnak.*” (Michnik, 2005) A *Bűz* világa elképzelhetetlen brutális, nagy eszmék, szeretet vagy együttérzés nélkül. Az apa az erőszak eszközével neveli a fiát, a lovaglópálca mindennapi tanítóeszköz. Ezzel a pálcával az öreg idomítja a fiatalot, így vezeti le feszültségét és gyűlöletét a neki gyengébben. A félelem mindenre kiterjedő és romboló tényező, amely egy fiatal hős életét bélyegzi meg.

A *Nincstelene*kben nem csak a kommunista rendszer traumatizálja a főszereplőt. A gyermeki szereplők Borbély Szilárd regényében észrevehetően és láthatatlannak tűnnek. Az emberek és az állatok a faluban hierarchikus rendszerbe illeszkednek, mindig lesz valaki, aki gyengébb és akin le lehet vezetni a haragot, a dühöt és a frusztrációt. „*Mert az emberek nem viselkednek úgy, mint az állatok.*” (Borbély, 2013, 147) – hiteget az elbeszélő, de ez nem egészen igaz. Bozsoki Petra pontos elemzésében észreveszi, hogy az emberi és az állati

sors nem egyszer keveredik – a macska az emberrel lakik, és a szülők ugyanazon szavakkal és ugyanazon eszközökkel büntetik meg a gyereket, mint a macskát. (Bozsoki, 2013, 1298)

A fiú egy szomorú és kegyetlen világban él, a felnőttek nem is próbálják megvédeni a gyerekeket a világtól, a rendszer hatásától, az idegen emberektől, hanem inkább nehezítik a helyzetét. Éppen ezért kétszeres vagy még inkább háromszoros elnyomás súlya nehezedik rájuk. A főhős ebből a reménytelen helyzetből az egyetlen kiutat a prímszámok világában találja meg. A prímszámok – mint arról már volt szó – a magány szimbóluma, de a kisfiú számára a prímszámok világa egyszerre nyújt menedéket, rendezettséget és stabilitást, valójában mindent és mindenkit identifikálni lehet a prímszámok magányával. Visy Beatrix a *Prímszámok* könyve című írásában azt hangsúlyozza, hogy „*a prímszámokkal kifejezett magányos alakok mint lélek nélküli, megközelíthetetlen emberek halmaza vegetál ebben a minden emberitől és széptől megfosztott világban, ahol sem az örömnél, sem a jósnak, sem a megbecsülésnek, tisztességnek nyomain nem találhatók meg, s a szülői-házastársi szeretet is gyötrelmekkel teli. Ugyanakkor a kisgyerek számára menedék is e számokkal bibelődni, a felismerés öröme, a logika, a számok tisztasága mentheti, emelheti ki a többi ember elbutultságából, babonáiból, a csúfolódás, gyűlölködés és átkok elvakultságából.*” (Visy, 2016, 211)

A prímszámok az egymástól való elszigeteltséget képviselik. Nemcsak a családtagok képtelenek kapcsolatba lépni egymással, a falu közösségéhez sem tudnak integrálódni. A gyerek egyedül él, nincs senki, akivel beszélni tudna, aki meghallgathatná panaszait, nincs senki, akitől segítséget kaphatna vagy együttérzést várhatna. Otthon senki sem figyel rá senki, nem hallgatják meg. A gyerekeknek állandóan csendben kell lennie, csak akkor szólalhat meg, ha kérdezik. Az iskolában rendszeresen kell ülni a padban, ott sem szabad megszólalni, nem szabad nevetni, beszélni, az engedelmisséget várják el tőle. Szénási Zoltán figyel fel arra, hogy a hallgatás milyen jelentős szerepet kap a *Nincstelenségben*. (Szénási, 2015) A regény egyik ismétlődő nyelvi fordulata: „*Megyünk és hallgatunk.*” A hallgatás tehát egyrészt a családon belüli kommunikáció hiányát, másrészt pedig az átható magányt fejezi ki. „*A múltból nem szabad beszélni. Az öregek úgy mondják, hogy az ántivilágról. Amiről hallgatunk,*

az *nincs*.” (Borbély, 2013, 12) Az elhallgatás traumatizálja a gyereket. A főszereplő folyton beszélni akar, megérteni a világot, amelyben él, de nincs rá esélye.

A gyerek élete tele van testi és verbális erőszakkal. A felnőttek a bennük felhalmozódott haragot és szomorúságot a gyerekeken, valamint a családjukon élhették ki. Mindig a gyengébbet, a kiszolgáltatottabbat, az alárendeltet bántják. A családban nincs szerelem, szeretet, érzékenység, a kisfiú arra vágyik, hogy az apja megsimogassa a fejét, az apa pedig ezt a vágyat nem ismeri fel, ezt a hiányt sem érzi, annyira közömbös és elvadult. A gyerek nemcsak az otthoni világtól szenved, iskolatársai is kimondhatatlanul kegyetlenek – „*büdös zsidó*”-nak nevezik, a megjelenésén, ruháján, viselkedésén nevetnek. Az erőszak nemcsak a düh levezetésének módja, hanem a mindennapi élet és kommunikáció része.

4. Trauma – transzkulturalizmus

A *Nincstelnek* egyik központi témája az identitás kérdése. A főszereplő családjának származása összetett probléma és trauma forrása is. Az elbeszélésben az anya állandóan azt ismételteti, hogy ők „*nem parasztok*”, hogy a falu nem az otthonuk, és végül el fognak innen menekülni. Utálja a paraszti világot és életmódot, de a rá kényszerített paraszti életet éli a családjával, mert nincs más megoldása, és az új élet perspektívája talán értelmetlen is. A falu lakosai észreveszik ezt a másságot, ezért nem fogadják el a kisfiú családját, nem tartják őket saját közösségük részének. E kirekesztettség, kizártság és másságérzet nagyon bonyolult jelenség: egyrészt a család megveti a parasztokat, nem akar azonosulni velük, másrészt viszont az összetartozás érzése kimondhatatlanul fontos mindenki számára, főként a gyerekeknek, akiknek ez biztonságérzetet ad. Bármilyen csoporthoz való tartozás érzése csökkenti a magányt, meghatározza az identitást, értelmet ad az életnek. Az elfogadás szükséges a normális élethez és fejlődéshez.

A nagyszülők történeteiből a fiú megtudja, hogy ők mások, mint a falubeli parasztok, talán románok, akik Erdélyből települtek be, talán huculok, biztosan kulákok, valójában zsidók, legalábbis a gyerek apjának igazi apja az idős zsidó boltos, aki egész családját elvesztette az II.

világháborúban. A gyerek hiába kérdez rá az anyától vagy nagyszüleitől a pontos származásukra, nem kap érvényes válaszokat, csak feltételezéseket, mitikus történeteket, hiedelmeket, amelyek zavart és bizonytalanságot keltenek a kisfiúban. E komplikált családi származástörténet – az anya falubeli idegensége, az apa kuláksága és zsidó vérvonala – a kirekesztés okaivá válik.

Bozsoki Petra arra figyelmeztet, hogy a zsidó származás mint egy titkos, félelmet keltő állapot jelenik meg a szövegben, a kisfiúban már önmagában a zs betű is félelmet kelt. (Bozsoki, 2013, 1296) Borbély Szilárd *Az igazi nevem nem ismerem* című interjúban, amelyet Lucie Szymanowska és Kiss Szemán Róbert készített, így írja le gyermekkori élményeit a zsidó szóval kapcsolatban: „*Tudod, a zsidó szó, miután gyerekkoromban először rám használva hallottam, számomra félelmetes volt. Mert nem értettem, hogy van ez. Ez a szó számomra mindig a megalázottsággal kapcsolódott össze. Talán ezért sem tudtam elfogadni, ahogy ezt a szót az Evangéliumok használják. Arra jól emlékszem, hogy gyerekkoromban Jézusban a megalázott zsidóval mélyen, megrendülten tudtam együtt érezni. Egy zsidó szenvedését láttam a szerencsétlenségében.*” (Borbély, 2009)

A zsidó szó, a zsidó származás nagy agresszivitást szül a faluközösségben, olyan mértékben, hogy a főhős apját, aki valószínűleg a helybéli zsidó kereskedő törvénytelen gyermeke, a szülei halála után a testvérei is kitagadták. A származás miatt az egész falu az apa ellen fordult, nem tudott munkát találni, ezért menekülnie kellett. Két évig külön élt a családjától, csak néha látogatta őket, az anya nem bírta ezt a lelki terhet és megtört. Az apa alkalmi munkákat kapott, ezért majdnem a szegénységi küszöb alatt éltek, ami nagy trauma volt a család számára.

A műben mindenféle idegenség ok lehet a kiközösítésre. A zsidó az, aki más, a zsidó az idegen, a zsidó a kitagadás és a megbélyegzés szinonimájává vált: „*A zsidó az, aki nincs sehol. A zsidó, aki spekulál. Akinek nem jó, ami van. Amit már megszoktunk. Ahogy szoktuk, úgy nem jó neki. Aki mindig valami mást akar. Az öregek tudják, de még apámék is, hogy a zsidó az, amit nem lehet érteni. A zsidó a lelkifurdalás és a zsidó a büntudat, amelyet csak a megvetés enyhíthet.*” (Borbély, 2013, 201-202)

Szűcs Teri azt is hozzáteszi, hogy a kisfiú azonosul a kiteszített és elpusztított zsidókkal, és elviseli azt, hogy őt magát is „*lezsizózzák*”, hozzászokik a folyamatos erőszakhoz és undorhoz, mert ő csak „*bűdös zsidó*”. A mindenhonnan való kirekesztettség és megbélyegzettség az identitásává válik. (Szűcs, 2016, 226)

A regény nemcsak a zsidó sorsot tematizálja, hanem sokféle történetet, amelyek hasonló hatalmi visszaélésekről számolnak be – a magyarországi román kisebbség, a kuláklisztázott rétegek vagy a cigányok kapcsán. A cigányok a *Nincstelének* világában még rosszabb helyzetben vannak, mint a zsidók, ők a legalacsonyabb státusú társadalmi csoport. A mű központi figurája, aki a regény alcímében is szerepel, Mesijás. Ő a falu bolondja, mindenkinél jobban kiszolgáltatott, akit a szakállja miatt Mesijásnak neveznek. Mesijás nagyon titokzatos szereplő, ő az egyetlen a faluban, aki a legalantasabb munkát végzi, ugyanakkor mindig türelmes, sosem panaszkodik, soha nem ugatják meg a mindig éhes kutyák, és a gyermek szempontjából „*olyan, mintha nem is a földön járna, hanem a levegőben siklana*”. (Szénási, 2015) Szénási Zoltán szerint az evangéliumi Messiás „*démonikus paródiáját*” képviseli, „*...s nem is elsősorban a kinézete és szelídsége miatt, hanem megalázottságában válik hasonlóvá Jézus alakjához. A kerti WC-kből az emberi ürülék kimeregetése lényegében annak analógiája, hogy Krisztus magára vette az emberiség bűnét, és Megváltóként mindenki helyett szenvedett kínhalált a keresztfán.*” (Szénási, 2015) Mesijás alázatos és türelmesen viseli el a megszegyenítést, és alakja olyan a gyermek számára, akivel nincstelensége és kiközösítettsége miatt azonosulni képes. „*Mesijás hasonlít hozzánk. Nem tartozik sehová.*” (Borbély, 2013, 297) Ő egy közösségből kivetett egyén, aki valahogy mégis fontos a közösség működéséhez, és azért is szükséges, mert megtestesíti a határvonal és a kirekesztettség fogalmát. Polgár Anikó azt is megjegyzi, hogy a regény felcseréli az ember és állat pozícióját – az embert, a cigányt mint egy állatot kezelik (Polgár, 2013): „*Minden kutyánkat Cigánynak hívjuk.*” (Borbély, 2013, 46)

A *Nincstelének* világa nyomasztó képet tár az olvasó elé. Egy olyan világot, amelyből hiányoznak az alapértékek – a logika, a jog, a szeretet és a megbocsátás. Ez a hiány pedig traumatikussá, fájdalmassá,

szomorúvá teszi a regényben megjelenő emberi életet, létezésformákat. Minden másság, minden különbség, még a legkisebb eltérés is féltreértést, agressziót és szorongást kelt a faluközösségben. Ez egy olyan világ, amelyben nincs esély a normális életre.

Felhasznált irodalom

ALEXANDER, Jeffrey C.: *Cultural Trauma and Collective Identity*. University Of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 2004.

AYHAN Gökhan: *Megváltás oda. Borbély Szilárd: Nincstelenek*. [online] <https://revizoronline.com/hu/cikk/4641/borbely-szilard-nincstelenek/>

BORBÉLY Szilárd: *The Dispossessed*. Harper Collins Publisher, London, 2016.

BORBÉLY Szilárd: *Az igazi nevem nem ismerem* (interjú). Beszélgetőtársak: SZYMANOWSKA, Lucie és KISS SZEMÁN Róbert. Szombat, 2009. február 19. [online] <https://www.szombat.org/hirek-lapszemle/1035-az-igazi-nevem-nem-ismerem>

BOZSOKI Petra: „*Benn emberek és künn komondorok*”. *Borbély Szilárd: Nincstelenek. Már elment a Mesijás?* Jelenkor, 2013/12.

DECZKI Sarolta: „A falu hallgat”. Új Forrás 46/4., [online] http://epa.oszk.hu/00000/00016/00193/pdf/EPA00016_uj_forras_2014_04_004-011.pdf

HERMANN Judith: *Trauma and Recovery*. Basic Books, New York, 1992.

KOLOZSI Orsolya: „*Borbély Szilárd: Nincstelenek*”. Kalligram, 2013/11. [online]

http://epa.oszk.hu/00300/00381/00186/EPA00381_kortars_2013_11_19_158.htm

KUCZOK, Wojciech: *Gnój*. wydawnictwo W.A.B., Warszawa, 2003. [online] <https://polinst.hu/node/4689> (Ford. Tamás Zsuzsa)

MARGÓCSY István: *Borbély Szilárd / Nincstelenek – Már elment a Mesijás?*, 2000, 2013/10., [online] <http://ketezer.hu/2014/03/borbely-szilard-nincstelenek-mar-elment-a-mesijas/>

MENYHÉRT Anna: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Ráció, Budapest, 2008.

MICHNIK, Adam: *Az eltűnt értelem nyomában*. Beszélő, 2005/9. [online]

<http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-eltunt-ertelem-nyomaban>
MITCHELL, Juliet: „Trauma, Recognition, and the Place of Language”. *Diacritics* 28/4., (Winter, 1998).
NÉMETH Zoltán: *Postmodern Literature in Central Europe. The Threefold Strategy*. UKF, Nitra, 2015. [online] <https://nemethzoltan.wordpress.com/2019/04/09/postmodern-literature-in-central-europe-the-threefold-strategy/>
PEDERSON, Joshua: *Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory*, Narrative, 2014/3.
SPIVAK, Gayatri Chakravorty: „Scattered Speculations on Geography”, *Antipode* 46/1, (2014).
SZÉNÁSI Zoltán: „A peremlét elbeszélhetősége”, *pilpul.net*, 2015, [online] <http://pilpul.net/komoly/a-peremlet-elbeszelhetosege>
SZÜCS Teri: *A fájdalmas és az ellenálló anya. „Zsidó” identitáskép a Nincstelenekben*. *Studia Litteraria*, 2016/1–2.
VISY Beatrix: „A prímszámok könyve”. *Studia Literaria*, no. 1-2, (2016). [online] http://studia.lib.unideb.hu/file/6/szamok/84/Studia_2016_1-2_-_nyomdai.pdf
ZSADÁNYI Edit: „Szóra bírható-e az alárendelt? Subaltern elméletek és Rakovszky Zsuzsa: *A hullócsillag éve című regénye*”. *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*, no. 8.1, (2018). [online] <http://tntefjournal.hu/vol8/iss1/zsadanyi.pdf>

Rudaš Jutka

Maribori Egyetem

A két kultúra kontextusában formálódó művek sajátosságai

Interkulturális világunk mélyrétegeit erősíti az az élettapasztalat, amely szerint egy másik nyelv/kultúra elsajátítása révén új szempontok gazdagít(hat)ják eddigi világlátásunkat, s ezáltal a két- vagy többnyelvű kommunikációs folyamatok hatására minden kulturális szintér keresztüttá, találkozhelyé alakul(hat). A kisebbségi irodalmak estében a kultúraköziség a térség történelmi helyzetéből fakad, és az irodalomköziség hordozója, hisz a nemzetiségi-kisebbségi irodalom léte eleve kizárja az irodalomról való »egyoldalú« gondolkodásmódot. Tolnai Ottó, Végel László vagy Balázs Attila alkotásaiban a több kultúrához való egyidejű kapcsolódás mutatkozik meg, s e sokoldalú kulturális inspirációkat billentik át a szerzők saját kontextusaikba. Ezáltal mintegy távolságtartó pozícióból képesek bemutatni a körülhatárolható másságot, s ragyogóan hasznosítani a kulturális minták eltéréseit és hasonlóságait.

Interkulturális világunk mélyrétegeit erősíti az az élettapasztalat, amely szerint egy másik nyelv/kultúra elsajátítása révén új szempontok gazdagít(hat)ják eddigi világlátásunkat, s ezáltal a két- vagy többnyelvű kommunikációs folyamatok hatására minden kulturális szintér keresztüttá, találkozhelyé alakul(hat). A kisebbségi/regionális irodalmak esetében a kultúraköziség a térség történelmi helyzetéből fakad, és az irodalomköziség hordozója, hiszen a nemzetiségi-kisebbségi irodalom léte (a maga természetességében) eleve kizárja az irodalomról való „egyoldalú” gondolkodásmódot. Tolnai Ottó, Végel László és Balázs Attila alkotásaiban a több kultúrához való egyidejű kapcsolódás mutatkozik meg, s e sokoldalú kulturális inspirációkat billentik át saját kontextusaikba. Ezáltal mintegy távolságtartó pozícióból képesek bemutatni a körülhatárolható másságot, s ragyogóan hasznosítani a kulturális minták eltéréseit és hasonlóságait. Az említett szerzők poétikája rámutat arra, hogyan képesek létrehozni „saját(os)”

diskurzusaikat az „idegen” hagyományból, tudniillik poétikájuknak magyar a hagyománya, a magyar kultúra keretei között létrejött karaktere pedig természeténél fogva kultúraközi. Ez a kultúraköziség a térség történelmi helyzetéből fakad, és az irodalmakközöttséget, a nyitottságot, a közvetítést is jelenti. Tudniillik a regionális irodalmak nemcsak a magyar (regionális és nemzeti) hagyományokból merítenek, hanem a többségi nemzet (állam) hagyományaiból is, hiszen az emberek, a kultúrák, a szokások, hiedelmek keverednek, és a kultúra elemei átkerülnek az egyik készletből a másikba. Ugyanis vannak a magyar irodalomnak és kultúrának olyan egymástól eltérő, de egymást nem kizáró kulturális keretei – azaz: hasonlóságok és különbségek kötnek bennünket össze –, amelyek között más-más irodalmi értékek is artikulálódnak, illetve megmutatkoznak azok az árnyalatok is, amelyek egy sajátos kisközösségi/regionális kultúrát működtetnek. Ez természetesen nem jelentheti azt, hogy a kisebbségi irodalom csupán a regionális, provinciális aspektus hordozója legyen, hanem sokkal inkább a már említett irodalomköziségé, olyan nyelvileg és kulturálisan vegyes kisközösségekben, ahol nap mint nap tapasztaljuk, mennyire nincs sokféleség híján egyediség, másság nélkül sajátosság.

Ebből kifolyólag a művészi attitűd e szerzők műveinek repertoárjában jelentős átkódoláson megy keresztül, tudniillik a kétkultúrájúság játéktereként kerül elénk, melyet elsősorban a témán, illetve a nyelven keresztül hoznak kifejezésre. Ezáltal a művek nyelve teljesen megfelel világszemléletük különösségének. A nyelvprobléma relevanciája náluk visszautal a gondolkodás mikéntjére. Gondolkodásukban feltárul nyelvi világtapasztalatuk dimenziója. Gadamer fejti ki elméleti írásában, hogy „minden szó a nyelv egészét szólaltatja meg, amelyhez tartozik, s a világlátás egészét jeleníti meg, amelyen alapul” (Gadamer, 1984, 318). A szintagmatikus és a paradigmikus kapcsolatok, a nyelvi pragmatizmus, a grammatikai szerkezetek a mondat egységén belül és azon kívül, valamint a retorika (nemcsak nyelven belüli alakzatként, hanem mint a másokra irányuló ráhatás) fontos jelentésképző elemei e szerzők műveinek. Műveikben az oda-vissza mozgás – a szövegben található szeriális, aleatorikus összjátékokig – a szemantika átfogó vonatkozási mezejének rendelődik alá. Ricoeur a mélyszemantika jelentőségét abban

látja, ha egy szöveg értelmét egy kihívásban keressük, s egy új világlátás kiindulópontjaként tekintjük, ugyanis „a szöveg egy lehetséges világról beszél, a benne lévő tájékozódás lehetséges módjáról” és „ennek a világnak a dimenziói a szöveg révén nyílnak ki és válnak ismertté” (Ricoeur, 2001, 71). Végel, Tolnai és Balázs szövegei tele vannak nyelvi klisékkel, trópusokkal, amiknek nem a nyelvi, hanem a kulturális kompetenciához van közüik, pontosabban a kulturális kompetencia formális aspektusához. Ebben nem a mű esztétikai értékének csökkenését látom, hanem ellenkezőleg, a nyelven keresztül feltáruuló idegen világ mámore, varázsa az, ami magával ragadó. A magyarországi magyar viszonyoktól idegen életérzés és problémavilág éppen a (magyar) nyelven keresztül jut kifejezésre. Életművükbe akarva-akaratlanul belejátszik a szerb, a horvát, a szlovén, a bosnyák, azaz a „volt” jugoszláv valóság. A létezésben lévő másfolyen jellemvonások nyelvi beszédmódban, diskurzusban, értelmezésformában nyilatkoznak meg. A szövegek tele vannak olyan elemmel, különféle sajátossággal, mint a közösségi hagyomány, a népi kultúra, a megélt történelmiség, az emberi élményvilág. A művekben a nyelv által közvetített kulturális információk a magyarországi magyar olvasók számára másként, máságukban jelennek meg.

A *Symposion* első nemzedékének Végeljéttől olvasom az *Egy makró emlékirataiban*: „Azt mondtam, menjen a fenébe a faksszal.” „Tudom, soha sincs pénzed. De nem adott egy parát sem.” „Irtó szép meséket találtam ki neki Csicsiről. Olyan intellektuálisan szentis mesék.” „Csicsi tétovázva felállt, elindult táncolni. Igazán szépen táncolt, ezt régen észrevettem. [...] Nem csinál sok stósztt, de mégis eredeti.” „Csak úgy, sportból, mondta, és bal kezével félresimította a szemébe hulló hajtincset. Irtó modern frizurája volt. Nagy sűrű siskát viselt, két oldalt tincsek kanyarodtak a halántékára. Irtó tetszett a válasza. Sportból. Elnevettem magam. Sportból.” „Saša Zsú mellett fontoskodott a kaucson.” „Az öreg Sík mindig szentis dolgokkal jön elő.” „Egész délután a városban rohángászott, vadászjaknit vásárolt, kicsit drágálta, de azért fizetett.” „Intett a lányoknak, az egyikük éppen kiejtett a kezéből egy vinjakos üveget.”

Ebben az idézethalmazban a stílus egyfajta pontossága, a leírás iránti szenvedély ragad meg, amikor a nyelv kanonizált szókincse a kisebbségi!?, kontaktusnyelvi!? nyelvhasználathoz idomul (például sztrip, siska, kaucs, stósz, nyolcas a fakszon, para): buja neologizmusok, a szerbből átvett szavak, tükörfordítások, tájnyelv, a jugoszláviai magyar szleng, mindez retorikai értéktöbbletet jelentő ironizált nyelv. A szavak, a szóhasználat újdonsága adja többek között a mű velejét. Ez mind olyan érték, amely egyrészt kulturális effektus, másrészt az író egyéni stílusa. És ennek a másságnak a játéka adja meg a mű pikantériáját. Végel – mint ahogyan oly sok más kisebbségben élő író – egy heterogén társadalom/közeg/ország mindennapi funkcionális lexikájából teremt művészetet.

A narratív identitás „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) A megértés nehézségét egyfajta szimplifikált tematikai szempont értékmérő figyelembevétele is befolyásolhatja. Ebben a kontextusban fontosnak tartom a kultúraelméleti összefüggések többszemponúságát; 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 kívánkozik, ami a hagyományos közelítésekhez viszonyítva jóval tágabb keret.” (Thomka, 1996)

E világ pluralitására épül Tolnai Ottó egész szerzői mitológiája: a lokális és nagyvilági dolgok mikro- és makrovilágára. Tolnai legkülönbözőbb művészei, írói, festői, történelmi személyiségei, vagy éppen félnótás, civil „hősei” a mediterrán-balkáni sáv enciklopédiájából jönnek; itt történnek a valóság banalitásai, a „semmis dolgok”, melyek egy erősen kódolt, sajátos, tolnais varázslatban mégis teljes értékű művészi világot teremtenek. Az író „A valóság átvérződő kulisszája”-nak nevezi az írások terét, tudniillik bármit ír, ezektől a hátterektől nem szabadulhat. Ugyanis Tolnai Ottó művészetét ennek a kultúrák és hagyományok közötti

átjárásnak a szuverén szabadsága hatja át. Életműve a magyar, valamint az (ex-)jugoszláv szellemi örökség, erkölcsi és politikai hagyomány elemeinek sokaságából merít és válogat. „Hiszen az ún. Nagy-Jugoszlávia azonos volt az életemmel. Egybeestek. Így hozta a történelem (...) én ugyanis megszoktam, hogy egy olyan országban élek, ahol sok nagyváros van, s valamiféleképpen mindegyikben barátaim vannak, mindegyikben otthon vagyok. Igen, előbb voltam otthon Skopjében és Ljubljanában, Sarajevóban és Titográdban, Boka Kotorskában, Dubrovnikban és Fiumében, Mostarban és Zágrábban, mint Pesten például. Ezeregy kis intim helyem volt szerte az országban.” (Tolnai, 2004, 181) Ezt az ezeryi kis intim helyet, tapasztalatot, a sokoldalú kulturális inspirációkat kamatoztatja, billenti át saját kontextusába. Ahhoz, hogy olvasatunk során a Tolnai-szövegbe (a TOLNAI VILÁG-LEXIKON-ba!) beléphessen egy értelem, egy megjelenítés, egy történet, egy név, kell, hogy a szöveg egész értelmének hordozójaként virtuálisan jelen legyen az a „reális világ” is, amelyből származik. Szerintem épp e viszonyok észlelése – a nagyon erős élő darabka valóság és a tolnais imagináció – alkotja a mű irodalmiságának egyik alapvető elemét, ezzel biztosítva a szöveg kettős, azaz kognitív és esztétikai funkcióját. Ebből kifolyólag az észlelés nem csupán aleatorikus, mivel szükséges hozzá bizonyos fokú műveltség, kulturális tapasztalat. Ezek ismerete nélkül ez a kód nehezebben működik, s az olvasó asszociációs lánc sem indul be. Tudniillik a szerző többé-kevésbé tudatos reflexióinak a gyümölcse éppen az, hogy asszociatív emlékeken alapuló játékkal gazdagítja a szövegét. Egy ilyen fiktív világban, ahol összevegyül igaz és hamis, olyan források bukkannak elő, amelyek a legmélyebb történelmi beágyazódásra hívják fel a figyelmet. „Telepakoltuk a kocsinkat rózsával, nem értette, minek nekünk ez a tömérdek szúrós virág, de hát nem tudta, hogy a Kurtág-lakás (...) előtt mi a Kürt utcában jártunk (Menekültügyi Iroda), meg hogy a rózsa számunkra a Milošević felesége hajába tűzött rózsát is jelent, minden bizonnyal innen az ellen-*Macbeth* kifejezés is, mármint, hogy elindult, elindulhat az erdő, és az az erdő ilyen gyönyörű rózsaterdő lesz!” (Tolnai, 2004, 93) Tolnai műveinek központjában az ilyen kreált entitásoknak a valószerűsége bizonyítható, hiszen az általa teremtett fikció tényeinek valódiságát kifinomult realista apparátus hivatott

legitimálni, ezért is jelentenek az ilyen referenciákkal teli kultúra- és történelemértelmező komplexumok egyfajta művészeti és szellemi kihívást. Továbbá a deformált források, valamint a történelmileg, művészettörténetileg is megváltozott adatok, tények az irodalmi misztifikáció világára utalnak.

Végel László műveiben Tolnaihoz hasonlóképpen, de mégis nagyon eltérően a kisebbségi lét kérdéseit egy plurális gondolkodás horizontjába helyezi. A *Neoplanta avagy az Ígéret Földje* című, *Városregény* alcímű, 2013-ban kiadott művében vajdasági magyarként az emberi alapkérdések tükrében hatásosan boncolgatja a – nem csak magyar – kisebbségi lét jelenségét. Regényében nagyon mélyen és sokoldalúan fogalmazza meg ennek a világnak a belső és külső szeletét. Az Ígéret földjét a kezdetektől számos nép rohamozta meg, így mindig akadtak e térségben, a Városban, kisebbségek és többségek, s mindig a hatalmon lévők ünnepeltek. Végel a történelem általános fogalmainak igazságigény-elképzelését felforgatva olyan epizódokat tár elénk, olyan mítoszoknak, mikro- és makrotörténeteknek, egyediségeknek és lokalitásoknak a dramaturgiáját nyújtja, melyek emlékezetként funkcionálnak, s amelyek a város kultúrájának történetei. Újvidék történelmének demitologizált részét tárja elénk az egyéni és a kollektív emlékezet révén, erős utalásrendszert kiépítve, amely a különböző korszakok, politikai alakulatok eseményeire utal. Végel éppen e történelmi kontextus különböző aspektusait próbálja alaposan rekonstruálni. A régmúlt és közelmúlt történelmi megjelenésének kérdését a fiktív történelmi narratíva keretében taglalja. Foglalkoztatja az a kérdés is, hogyan tud a kisebbségben élő bekapcsolódni az éppen létrejött, kialakult társadalmi környezetébe, milyen morális jelentőségük van a hagyományoknak, a nyelvnek, a kollektív emlékezetnek. A közösségi emlékezet egyik megnyilvánulási formája a kultúra, melynek célja a közösség identitásának a megőrzése. Az emberi létezés csakis a kultúra talaján, a társadalom keretei közt képzelhető el. A kultúra összekapcsolhatja a személyes identitást a közösségi tapasztalattal. Végel a múlt és jelen komplexitását, a város történelmi és politikai alakulatainak különféle 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) Művét kvázi a kelet- és a dél-európai történelem szakaszába helyezi el, amikor e térség az emberi természet alakíthatóságával, a társadalmi alakulatok szétesésével és újraszervezésével kapcsolatos félelmekkel küszködött, valamint a hősi mítoszok, hagyományok és valós történelmi értelmezések nyilvánvalóvá váló letűnésével, rámutatva a különböző kulturális entitások és teljesen más történelmi végcélok érdekeinek eltérésére és szerteágazó mivoltára. Remek például szolgál a Dornstädter cukrászda lepusztulásának története, melynek főfalán először Ferenc József fotója állt, aztán Péter királyé, Horthy Miklóisé, és a legvégén Tito marsallé. „Egyszer ezek az urak, máskor amazok. 1912-ben nyitott ki, szerény kis cukrászdával kezdte, ami lassan-lassan igazi városi kávéházzá nőtte ki magát. Először a császár tisztjei vezették ide a kisasszonykákat, hogy a finomabbnál finomabb sütemények meg az illatos kávé, a forró csokoládé és a teakülönlegességek mellett csapják a szelet. 1918-ban viszont a szerb tisztiek lepték el a Dornstädtert. A városi inspekciónak ellenőrei elrendelték, hogy a főbejárattal szembeni falra Péter király arcképét függesszék Ferenc Józsefé helyett. 1941-ben a magyar tisztiek kedvenc helye lett. Az ellenőr is felbukkant, aki ezúttal is intézkedett: elrendelte, hogy Horthy Miklós kormányzó úr fényképét a helyiség legszembeütőbb pontján kell felszögezni.” (Végel, 2013, 66) A város különböző történelmeit egy plurális egészévé kovácsolja úgy, hogy az egyik nézőpontot a másikhoz kapcsolja, nemegyszer az egyik a másikat teljesen aláássa vagy kiegészíti vagy módosítja, s így mintegy komplex, (kvázi) fikciós történelmi narratívát hoz létre. Tengelyi László szavaival élve olyan történeteket jelöl, „amelyek hatására az önazonosság mint az élettörténet foglalatja meghasad és felnyílik” (Tengelyi, 1998, 43). Lazo Pavletić (séta)kocsikázásának története egyben az elbeszélés menete is, ahol kis mikrotörténetek híján idéződik fel családtörténete, élete különös epizódjai, melyekben erősen összefonódnak az egyéni és a közös sors rejtelmek, titkai. Kiderül, hogy ilyen, nemzetiségileg heterogén térség csak akkor tud „normálisan” működni, ha megtűri a másságot és a másokhoz fűződő kapcsolatok sokaságát. E regény egyrészt az emberi

természet tényleges sajátosságaira mutat rá, másrészt arra, hogy az emberi lény milyen törekeny az éppen aktuális hatalommal szemben. A történet és a történelem során világossá vált, hogy Újvidéket egy kultúra nem zárhatja egészében a határai közé, hiszen szükséges, hogy más kultúrákkal összeköttetésben álljon. Minden heterogén közösség esetében fontos kiegészítő identifikációs tényező a szűkebb pátriaként megélt régióval, településsel való azonosulás tudata. A *Neoplantában* a csoporttudat domináns eleme Újvidék. Mivel az etnikai csoportok a primercsoport jegyeit mutatják, ezért az etnikai kötődés is sokkal erősebben hat a résztvevő személyek tudati szférájára. A nyelv, a kultúra, a terület, nagyrészt a faji hovatartozás elemeiből összetevődő objektív jellegű jelrendszer erősen megmutatkozik Végel regényében.

Balázs Attila hasonlóan – az egyén és a kollektív emlékezet révén – tárja elének a múltnak, valamint e kicsi világ/térség – a Délvidék, vagyis a Vajdaság, közelebbről Pétervárad és Újvidék – történelmének demitologizált részecskéjét. Balázs a múlt és a közelmúlt történeti megjelenésének kérdését fiktív történelmi narratíva keretében taglalja; a *Kinek Észak, kinek Dél* című könyvben megképezi Pétervárad,¹ valamint – hol tágabb, hol szűkebb – környéke, avagy „a vidék, amely századokon át területül szolgált az egymást irtó népek tusáinak” (Balázs, 2008, 95), életének idődimenziójával kapcsolatos alapbeállítottságokat, melyekben rávilágít egy-egy történelmi korszak sajátos és sajátoságos életgyakorlatára. Ki-be járkal a valóság és a szöveg világából, s a történelem szövegszerűségének révén visszatükrözi, létrehozza, s nem utolsósorban kitalálja a múltat – reflektálva saját értelmező, elemző, felfedező preferenciáira. Azt a múltat, melyről „történések panaszkodnak, hogy az itt egymásra következő, egymásba olvadó népek káoszában minden összekutyulódik.” (Balázs, 2008, 8)

A *Kinek Észak, kinek Dél* című könyv a repedések és hiányok között végignyúló folyamatos, fiktív történelmi képet tár elének, felidézve a

¹ Pétervárad mint emlékmű e regényes, helyenként filozófálgató históriában: „A péterváradai vár IV. Ince pápától elkeresztelt bátyja alatt – ha már műalkotásokat veszünk sorra ebben a nagyokhoz képest rövidke, kimondottan sport-humor-kultúra jellegű, angyaldzsesszes fejezetben.” (Balázs, 2008, 72)

kultúrák harmonikus és diszharmonikus mintázatát. E különbözőségekre való utalás funkciója mintha az lenne, hogy nem engedi meg a nemzeti történelemnek, hogy csupán önmaga szemébe nézzen, hanem segítségül hívja a pluralitás szabad játékát. „Mert a történelem és a nyelv határán, a faj és a nemi szerepek peremén élve vagyunk olyan pozícióban, hogy a köztük levő különbségeket egyfajta szolidaritásba fordítsuk át.” (Bhabha, 1999, 118) Vagy ahogyan a könyvben is megidézett Ivo Andrićtól, a térség Nobel-díjas, horvát gyökerű szerb (?) írójától hangzik a fantasztikus megállapítás, mely szerint senki sem tudja, aki nem tapasztalta meg. „*Mit jelent két világ peremén születni és élni, egyiket is, másikat is megismerni és megérteni, anélkül azonban, hogy valamit is tehetnének azért, hogy ez a két világ megmagyarázza egymást, és közeledjék egymáshoz* – Nos, azt hiszem, ez az óriáskő tudja. Olvasás nélkül is. Miként azt is tudja remekül, hogyan kísért a múlt.” (Balázs, 2008, 45) Pontosan ezért vet széles pillantást arra az elbeszélő, hogy „mi emberek (oh, igen, mi!), hogyan nézünk ki egymás tükrében” (Balázs, 2008, 99), illetve úgy jeleníti meg e térség kvázi-történetét, hogy azt a „még meg nem érintett dán utazó is megértse, sőt, netalán itt-ott elhintett csipetnyi humor révén élvezhesse!” (Balázs, 2008, 99) A könyv ezért időbeli összefüggésbe illeszti a több forrásból kipuhatolt tényszerű információkat és jelentéstartalmú történeteket, „a történelmi tudás gyakorlati elevenségének forrásait jelentő érzéki szemléletet és a képi bemutatás erejét vonatkoztatja a történelmi ábrázolás kognitív tartalmaira.” (Rüsen, 1999, 45) Balázs tehát a forrásanyagból azt a kidolgozott tudáskészletét csatolja a saját tapasztalatához, melyben saját történelemtudása él, s e „népek útkereszteződésében, rögtönzött várótermében” (Balázs, 2008, 104) történelmi kultúrájának mozgása zajlott/zajlik. Individuumokat és csoportokat helyez el világuk időbeli változásában, és ebben a dimenzióban bontakoztatja ki a térség társadalmi és történelmi életét.

Tolnai, Végel és Balázs könyveinek egyik legnagyobb erénye, hogy a szerzők kulturális alakzatokat és társadalmi folyamatokat úgy mozgatják, hogy ezek szétfeszítik a társadalom homogén elképzelését. Olyan fluktuáló időben jelölik a térséget, melyben világosan rámutatnak

a polarizáltság történelmi érzékenységére, éltetve a kulturális tapasztalat heterogenitását.

Mindhárom szerző a különböző társadalmi ideológiák ingadozásai közepette zseniálisan artikulálja azokat a kulturális különbségeket, melyek az idők során e kulturális térben hoztak/hoznak létre új történelmi formációkat. Homi K. Bhabha szavaival élve artikulálja azt a nézőpontot, mely szerint „a kulturális különbség diszkurzusának szubjektuma pszichoanalitikus értelemben dialogikus és áttételes”, illetve „a kulturális különbség nem csupán az egymással szemben álló tartalmak vagy a kulturális értékek antagonisztikus tradícióinak egymásnak feszülését reprezentálja.” (Bhabha, 1999, 110) Így olyan diszkurzív térben találjuk magunkat, amely a társadalmi és kulturális rendszerek felmérhetetlen különbségei megértésén keresztül megízlelteti specifikusságukat és másságukat.

Mindhárom szerző jórészt belemegy a jugoszláv mitológiába, hőseinek végzetes panteonjába, ahol a különbözőség hangja szólal meg, s mintegy távolságtartó s ugyanakkor bennelévő pozícióból képesek bemutatni a körülhatárolható másságot, s ragyogóan képesek hasznosítani a kulturális minták eltéréseit. Szövegeik végsősorban azoknak a kötődéseknek a formáiról és állapotairól szólnak, melyben az ilyen térség lehetővé teszi az ember számára, hogy bizonyos történelmi tapasztalatoknak a gazdagításán keresztül felfedezze saját entitását és világlátását, vagy úgy, hogy megerősíti, vagy úgy, hogy megváltoztatja azt. Tudniillik a különböző társadalmi, nemzeti identitások, a nyelv, nyelvhasználati formák közötti választás és a közösségszerkezet viszonya elég bonyolult akkor, amikor a többségi és egy kisebbségi csoporthoz való tartozás egyszerre van jelen, s mindenkor az adott helyzet szabja meg, hogy ezekből mely kategória válik/válhat éppen fontossá.

Felhasznált irodalom

BALÁZS Attila: *Kinek Észak, kinek Dél*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2008.
BHABHA, Homi K.: *DisszemiNáció. A modern nemzet ideje, története és határai*. In THOMKA Beáta (szerk.): *A kultúra narratívái* [„Narratívák 3.”]. Kijárat Kiadó, Budapest, 1999.

- CURRIE, Mark: *Elbeszélés, politika, történelem*. In THOMKA Beáta (szerk.): *A kultúra narratívái* [„Narratívák 3.”]. Kijárat Kiadó, Budapest, 1999.
- GADAMER, Hans Georg: *Igazság és módszer*. BONYHAI Gábor (ford.) Gondolat, Budapest, 1984.
- RICOEUR, Paul: *A szöveg mint modell: a hermeneutikai megértés*, SZABÓ Márton (ford.) Magyar Lettre Internationale, 2001 ősz, 42. szám.
- RÜSEN, Jörn: *A történelem retorikája*. In THOMKA Beáta (szerk.): *A kultúra narratívái* [„Narratívák 3.”]. Kijárat Kiadó, Budapest, 1999.
- THOMKA Beáta: *Világmetaszetek, mikrovilágok, szemcsék*. Alföld, 1998/2., [online] <https://epa.oszk.hu/00000/00002/00026/thomka.html>
- THOMKA Beáta: *Irodalom, kritika, kultúra*. Alföld 1996/2., [online] <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00002/thomka.html>
- TOLNAI Ottó: *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*. Kérdező: PARTI NAGY Lajos, Kalligram, Pozsony, 2004.
- VÉGEL László: *Neoplanta, avagy az Ígéret Földje. Városregény*. Noran Libri Kiadó, Budapest, 2013.
- TENGELYI László: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, Budapest, 1998.

Ladányi István

Pannon Egyetem, Veszprém

**Tolnai Ottó *Krik ruže* (1988) című, szerb nyelven írt verseskötetének
nyelvi és kulturális beágyazottsága¹**

Thomka Beátának

Tolnai Ottó *Krik ruže* című kötete 1988-ban jelent meg a verseci KOV kiadónál (Толнаи, 1988). A mindössze 56 oldalas belívű kis könyv három ciklusból áll. Az első a *Sedam nedeljnih dana* (*A hét hét napja*) című, *Versek az Anita Berber koreodráma*hoz alcímű ciklus a címnek és az alcímnek megfelelően hét rövid vers a hét napjaihoz rendelve, amelyek motivikusan Anita Berber (1899–1928) német táncosnő tragikus életrajzához kapcsolódnak. A második ciklus versei *Pesme za muzej voštanih figura* (*Versek a viaszfigurák múzeumához*) címmel Anita Berber életéhez kötődő, köthető személyekkel foglalkoznak. A harmadik ciklus, gyakorlatilag a kötet fele Tolnai *Cápácskám: apu!* című hosszúversének szerb fordítása, Sava Babić munkája. A *Cápácskám: apu!* kötetben magyarul 1989-ben jelent meg az újvidéki Forum könyvkiadónál.

Jelen tanulmány a verseskötet első két ciklusának verseivel foglalkozik. Az első két ciklus versei szerb nyelven születtek, nem magyar nyelven írta tehát őket szerzőjük, és fordította őket szerbre, hanem a másik nyelv közegében keletkeztek, belőle jöttek létre. Szerb nyelvhez kötöttségük máig megmaradt, szerzőjük később sem fordította le/írta meg őket magyarul, és más sem vállalkozott a versek fordítására. A kötet címe is ebben a két ciklusban nyer értelmet, közvetlenül pedig az első ciklus harmadik darabjához kapcsolódik, a *szerda avagy vers a pipárról* címűhöz. A kötet címe magyarul *A rózsza sikolya* lehetne, bár a

¹ A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH támogatásával, *A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusaiban* című, 125791 nyilvántartási számú NN_17 pályázat keretében készült.

kiáltás, rikoltás, üvöltés stb. szavak jelentésköre is érintkezik a *krik*-kel. (Edvard Munch *Skrik* vagyis magyarul *Sikoly* című festményének szerb, illetve horvát megfelelője is a *Krik*.) Tolnai is *A rózsza sikolya* címmel említi a *Költő disznózsírból* című interjúregényében (Tolnai, 2004, 357).

A *Krik ruže* első két ciklusának szerb nyelvű versszövegei a szabadkai Népszínházban az 1987-ben, Nada Kokotović koreográfus, rendező által színre vitt *Anita Berber* című koreodrámaához íródtak. A műfajmegjelölést az előadásról magyarul író Nánay István korabeli színházesszéje blöffnek nevezi, és „több helyszínen játszódó s a főrészben egyértelműen táncszámokat bemutató látványosság”-ként írja le. Nada Kokotović horvát koreográfus egyébként a *táncszínház* megfelelőjeként használja a kifejezést, azzal, hogy előadásai gyakran kimozdulnak az azóta *fizikai színház*nak nevezett műfaj irányába. Nánay előadás-leírása alapján a Tolnai-versek német nyelven hangzanak el: „A XX. századi híres kísérletező táncosnő életének motívumaiból épülő előadás az utcán kezdődik: egy erőművész a láncait tépi, egy teltkarcsú, loboncos hajú hölgy németül Tolnai Ottó-verseket szaval, a színház mögül vörös zászlóval berohan a térre az Anitát játszó Almira Osmanović, őt lassú menetben követi a többi szereplő”, írja Nánay az előadásról, meglehetősen bíráló hangú írásában (Nánay, 1989, 37).²

² Nánay színházesszéjéhez hozzátartozik, hogy témája a vajdasági magyar színjátszásért való aggódás, és ez igencsak indokolt volt a szabadkai színház akkori helyzetében, amikor a korábban hagyományos népszínházi repertoárral működő és a Vajdaságban rendszeresen tájoló szabadkai Népszínházból a Ljubiša Ristić—Nada Kokotović rendező páros többnyelvű, jugoszláv multikulturális színházi műhelyt csinál, egybeolvasztva a magyar és a szerbhorvát társulatot, a néhány csak szerb vagy csak magyar nyelvű előadás mellett meghatározóan többnyelvű, a színházi műfaji határokon átlépő, többnyire a színház fizikai teréből is kilépő kísérleti darabokat hozva létre. Amellett hogy a nemzetközi színházi világ kísérleti darabjainak garmadáját hozták el éveken keresztül Szabadkára és Palicsra, maguk, illetve az általuk meghívott rendezők számos kiváló előadást és nem kevés ellentmondásos produkciót hoztak létre a helyi társulattal és számos vendégművésszel. A színházigazgató Ljubiša Ristić több, a vajdasági magyar szellemi életben perifériára szorult, kevésbé érvényesülő magyar értelmiségit is helyzetbe hozott, így például Sziveri Jánost is, de foglalkoztatták Végel Lászlót és Tolnai Ottót is, ugyanakkor a klasszikus magyar nyelvű színjátszásnak Szabadkán valóban komoly károkat okoztak.

Az *Anita Berber* előadást illetően a korabeli jugoszláviai kritika is megosztott, önmagában erről is, illetve a rendező Kokotović más előadásaival összevetve is fogalmaznak meg kritikákat (Blagojević, 1987; Brečić, 1987; Papović, 1987). Egyes kritikusok viszont rajonganak érte, nemzetközi sikere is van, a nyolcvanas évek végén az előadás rögzített anyagából televíziós produkció készül. Az előadás jugoszláviai bemutatója 1987. július 1-jén volt Budvában (Papović, 1987), előtte Nyugat-Németországban már játszották, ősbemutatója Mülheimben, a Theater an der Ruhrban volt, majd abban a berlini Kunstquartier Bethanien nevű művelődési központban, amelyet egy apácák által működtetett Bethánia gondozóház épületében alakítottak ki, történetesen abban, amelyben Anita Berber 1928-ban, 29 évesen elhunyt. A Szabadkai Népszínház előadása valódi multikulturális és multimedialis előadás volt. Zenéjét a szabadkai származású Lengyel Gábor szerezte, a darab címszerepét a zágrábi balett szólistája, Almira Osmanović játszotta, másik főszereplője pedig a macedóniai roma származású Neđo Osman volt, de a szabadkai magyar társulat vállalkozóbb szellemű tagjai is megpróbálkoztak a mozgásszínházzal, így Bakota Árpád és mások. Az előadásról a Ljubiša Ristić vezetésével működő színház tevékenységét dokumentáló *Kazalište – Pozorište – Gledališće – Teatar* világhálós oldalon nem található felvétel, a darab sajtóvisszhangját viszont alaposan dokumentálják (<http://kpghty.org>). A németországi előadások színlapja alapján látjuk, hogy a Tolnai-kötet versei, a második ciklus „viaszfigurái” lefedik a darab szereplőgárdáját, mindenkinek van egy-egy versszövege, a hét napjaira írt versek pedig Anita Berber színpadi jelenlétét követik. Tolnai Ottó versszövegei a német bemutatókhoz kapcsolódóan hangozhattak el németül. Tolnai Ottó hozzájárulásáról az előadáshoz a jugoszláviai kritikákban alig esik szó. A *Politikin Ekspres* lap az említés szintjén tudósít róla (D. V., 1989). Tolnai szerepéről a legrészletesebben a mexikói *Proceso* című újság 1987. október 31-i száma ír. Az előadást ugyanis egy mexikói színházi fesztiválon is bemutatták. Ebből megtudjuk, hogy Tolnai Ottó jugoszláv költő a koreográfus Nada Kokotović felkérésére, a fölvázolt színopszisznak megfelelően írta meg a történetet, az egyes karakterekre koncentrálna (Proceso, 1987).

Maga Tolnai a *Költő disznósírból* című kötetében, Lea lánya táncművészeti tevékenysége kapcsán hozza szóba az előadást: „Hamarosan hazajött Szabadkára Risticékhez, akkor úgy nézett ki, hogy Nada Kokotović, Ristić akkori élettársa, izgalmas koreográfiai drámákat fog csinálni. Csináltak is néhány szép előadást, az egyiknek, az *Anita Berbernek* én írtam a verseit, Lea lányom Lia de Puttit alakította benne. Lotte Princzelt Rilkéből ismertem, a regényes életű Direux (akiről kiadót neveztek el) Sinkóék barátnöje volt (a verseket szerbül írtam, kötetben is megjelent a ciklus *A rózsá sikolya* címmel)...” (Tolnai, 2004, 358) A kötet verseire Tolnai Ottó még egy alkalommal utal, *A kedves piemonti kő*, 1999. március 1-jén keltezett versében.

*Amikor úgy tűnt
nekem már többé
nem adatik meg
ismét a vers
kínomban arra gondoltam
írok egy kis vékony szegény-
szürke verseskötetet
szerbül
hiszen különben is olyant
szeretnék immáron
más nyelven nem nyegléskedhet
páváskodni sem páváskodhat a költő
(egyszer már írtam egy fehér könyvecskét
versecen jelent meg anita berberről
az expresszionista táncosnőről
megtapasztalhattam tehát milyen szűk
rés is az amelyen egy más nyelvben
át kell préselni magát az embernek)
s akkor egy hajnalon úgy ébredtem
ez az ébredés még az álom része volt
valami kék jég
forró zsád (jadeit) fagyott a számba
ám hirtelen nem tudtam*

*milyen nyelven is álmodom
milyen nyelven is fog megszólalni
a dal*

A *Krik ruže* verseskötetnek, Tolnai szerb nyelvű verseinek nincs érdemi recepciója. Božo Koprivica montenegrói származású szerb kritikus, esszéíró egyik, Mirko Kovačról szóló esszéjében (Kovačnak a *Ruganje s dušom* című regénye új, horvátra átirát kiadásáról írva), egy megrázóan extatikus rózsamotívum kapcsán idézi magától értetődően Tolnai sorait ebből a kötetből, fölhíva a figyelmet a Kovač-szöveg és a Tolnai-vers között lévő különös összehangzásra, Koprivica szavával „tercelésre“.

„Luda ili krik ruže i Oto Tolnai u terci s Kovačem:

*draga dušo nisi
čula krik
Nisi čula krik
zadavljene ruže.”* (Koprivica, 2013)

A verseket ihlető Anita Berber német táncosnő 1899-ben született Lipcsében, és 1928-ban hunyt el Berlinben. Tüdőbaja hatalmasodott el rajta, nem függetlenül önpusztító életmódjától: rendszeresen élt kábítószerekkel, mértéktelen alkoholfogyasztó volt, sem a magánéletében, sem a munkájában nem kímélte magát: 1919 és 1928 között háromszor kötött házasságot, több lesbikus kapcsolata volt, számtalan táncelőadásban lépett föl különböző szintű színpadokon, 15-20 filmet forgatott, táncosnóként beutazta Európát. Korának ismert táncosnője, művészi teljesítményei révén is, de botrányosnak minősített, meztelen fellépései okán is. A húszas évek berlini művészvilágának közismert, provokatív, innovatív alakja. Klaus Mann az első világháború utáni életérzéssel hozza kapcsolatba művészetét, a „Nachkriegserotik” kifejezést használja a jelenség kapcsán, és Anita Berber divatjáról számol be, hogy a félvilági nők, a kokottok mind Anita Berbert utánozzák (Adorján, 2006).

A hét napjaira írt versek rendkívül kompakt versciklus, Anita Berber életrajzához kapcsolható motívumkörrel, de voltaképpen az életrajzi tudás nélkül is működő, értelemadó összefüggésekkel. Ezek a hétköznapi, banális, monoton élet és a benne, mögötte mindenütt jelen lévő brutalitás, a létezés kegyetlensége ellentétét képezik meg, és az ennek az ellentmondásnak hálójában vergődő érzékeny, sérülékeny embert viszik színre. A versek nyelve viszonylag egyszerű, a hétköznapi ismétlődő cselekvéseit reprezentáló nyelvi készlet, amely nyelv azonban a versek egy jól előkészített pontján megtöri a szokványos nyelvhasználat értelemképzését, és kimozdítja, átértelmezi, kifordítja a korábban középpontba állított tárgy, cselekvés jelentését. Ez a jelentésépítkezés Tolnai anyanyelvi verseire is jellemző. A magyar nyelvű versei is rendre fölszámolják az anyanyelv otthonosságát, és deleuze-guattari-i értelemben vett nomadizálást hoznak létre a nyelvben (Deleuze – Guattari, 2009, 40). Ez az Anita Berber-versekben egy folyamatosan fenyegető idegenséggel, a saját domesztikált világba rendre betörő brutalitással, a létezés uralhatatlan dimenzióinak fenyegető föllépésével következik be.

A versek a szerb nyelvből bomlanak ki, a szavak hangzásának és jelentésének összejátszásából, építenek a szerb nyelv hangzásvilágára, különösen a szótagképző „r” mássalhangzó és az ezzel a mássalhangzóval képzett egy szótagos szavak kapnak fokozott terhelést a versekben: a *smrt* (halál), a *krv* (vér), a *trn* (tövis), de itt vehetők figyelembe az olyan két szótagos szavak is, amelyeknek egyik szótagja szintén a szótagképző, magánhangzói funkcióba kerülő „r” hangra épül, mint a *mrtvac* (halott). De a ’sikoly’, ’üvöltés’ jelentésű *krik* is figyelembe vehető ebben az összefüggésben.

Az első versben a földből kikapart burgonyaszemek akár a magyar nyelvben használatos „két szem burgonya” kifejezést is aktivizálhatják a magyarul tudó olvasóban, de a versben szereplő „két a földből kikapart szem” jelentésű „dva oka iz zemlje iskopana” kifejezés az „iskopati” ige kettős jelentésére épít, amely a „kikapál” mellett a szem agresszív eltávolítását is jelenti.

ponedeljak ili pesma o krompiru

*lep dan
počinje nedelja
počinje sve ispočetka
dobićemo još jednu priliku
dobićemo još jednu nedelju
da počnemo sve ispočetka
odlazim na pijacu
kupujem dva krompira
sasvim dovoljno
ali sa kuhinjskog stola iznenada
ta dva krompira
počinju da me gledaju
da zure u mene
dva oka iz zemlje iskopana
pilje u mene sa stola
ona su videla noć zemlje
poput mrtvaca
gledaju me očima mrtvaca
mrtvaca na kuhinjskom stolu
uzimam nož
uzimam veliki nož
da ga oživim*

hétfő avagy vers a krumpliról

*szép nap
kezdődik a hét
kezdődik minden előlről
kapunk még egy esélyt
kapunk még egy hetet
hogy mindent újra kezdjünk
elmegeyék a piacra*

*veszek két krumplit
épp elég
de a konyhaasztalról váratlanul
ez a két krumpli
nézni kezdenek
figyelnek engem
két a földből kikapart szem
bámul rám az asztalról
ezek látták a föld éjszakáját
akár a halottak
egy halott szemeivel néznek
egy halottéval a konyhaasztalról
fogom a kést
fogom a nagykést
hogy életre keltsem*

A nyitóvers a testre és a tekintetre irányítja az értelmezői figyelmet, a holt és élő testre és tekintetre, a két szem burgonya transzformációja a holtak számon kérő tekintetének elviselhetetlen látomásává válik.

A második vers a parafadugó szerb megfelelőjének hangzására és jelentéseinek sajátos összetettségére épít. A parafadugó szerb megfelelője a *'pluta'*, ami úszót is jelent (pl. a horgászatban vagy tartályokban a vízmennyiség mérőjeként vagy szabályozójaként használt úszót), valamit, ami a felszínen lebegve úszik. A vers mindkét jelentést aktivizálja, és a lírai én egyrészt egy golyó ütötte lyukat szeretne bedugaszolni egy katonai sisakon, hogy ne folyjék ki a viselőjének az agyveleje, másrészt egy egész parafalemezt keres, amely megmenti az elsüllyedéstől, amelyen elúszhat, elmenekülhet.

A kötet szerdai, harmadik verse (a pipáról) a *rózsa* (ruža) és a *tövis* (trn) motívumkörében építkezve tulajdonképpen a rózsagyökérből készített pipáról szól, megszemélyesítve a rózsza gyökerét, élő lényként juttatja szóhoz, az egymás kárára létezés kíméletlenségének képét hozva létre belőle. A vershez egy mozgássor koreográfiáját is hozzá tudjuk rendelni.

sreda ili pesma o luli

*kad si se sagnula
kad si se sagnula dušo
da pomirišeš ružu
ružu crvenu
ružu belu
ružu žutu
bojala si se samo trnja
nisi mislila na korenje
na korenje ruža
na korenje crvene ruže
na korenje bele ruže nisi mislila
dušo nisi mislila na korenje žute ruže
nisi mislila na korenje ruža
davljeno u medu
godinama davljenu u medu
ne čuješ korenje ruža zadavljeno u buradima
punim meda
ne čuješ krike crvenih belih žutih ruža
ne čuješ u medu zadavljene krike
ova lula je načinjena
od korena crvene ruže
crvene kao purpur čelika kao puž purpurni
ova lula je izrađena od korena
deset godina davljenog u medu
draga dušo nisi čula krik
nisi čula krik zadavljene ruže*

szerda avagy vers a pipáról

*amikor lehajoltál
amikor lehajoltál kedves
hogy megszagold a rózsát
a piros rózsát*

*a fehér rózsát
a sárga rózsát
csak a tövistől féltél
nem gondoltál a gyökerére
a rózsza gyökerére
a piros rózsza gyökerére
nem gondoltál a fehér rózsza gyökerére
kedves nem gondoltál a sárga rózsza gyökerére
nem gondoltál a rózsza gyökerére
ahogy a mézben fuldoklik
évekig fuldoklik a mézben
nem hallod a mézzel teli hordókban fuldokló
rózsák gyökerét
nem hallod a piros fehér sárga rózsák sikolyait
nem hallod a mézbe fulladó sikolyukat
ezt a pipát piros rózsza
gyökeréből készítették
piros mint az acél bíbora mint a csiga bíbora
ezt a pipát rózsagyökérből készítették
amelyet tíz évig mézbe fojtottak
drága kedves nem hallottad a sikolyt
a fuldokló rózsza sikolyát*

A vers tövismotívuma Tolnai *árvacsáth*-verseit idézi, ahogy az egész ciklus is átjárásokat kínál az 1992-es *árvacsáth* kötet versvilágába. Ezt támogatják a középpontba állított lírai ének jellemzői, a rendkívül érzékeny, sokat kockáztató, magukat és a világot próbára tévő művészfingurák, Csáth Géza és Anita Berber, az életrajzi modellek tragikus sorsa, de a számos motivikus párhuzam is. A tövis az *árvacsáth* egyik központi, az egész köteten végigvitt motívuma, a Krisztus-párhuzam kiteljesítője, de az acélosra edzett tövis képe a gyilkolásra alkalmas szúrófegyvert is idézi, és az *árvacsáth* három versben visszatérő álomjelenetének pápua harcosa is tövist fúj fúvókáján a lírai én, *árvacsáth* szívébe.

Árvacsáth figurája, akárcsak az Anita Berber-versek lírai énje a művészetet nem az életet díszítő, szebbé tévő mesterséggként fogja fel, hanem mindent kockára tevő, a világot felforgató radikálisan modern kísérletként, amelynek elengedhetetlen feltétele a nyers hang, a veszélyek vállalása, a létezés korlátainak áthágása, hogy a művészet (és az élet) ne füljön mézbe, ne váljon édesen (hiteltelenül) széppé.

Már az első vers is megidézheti a Tolnai-olvasókban az *árvacsáth* című kötetének (1992) „*nem sül ki a szemed...*” kezdetű, második versét (Tolnai, 1992, 6) a szem veszélyeztetésével, a szemre irányuló agresszióval, a látás elvesztésének motívumával. A második vers is kapcsolatba hozható az *árvacsáth*tal, mégpedig az „*egy szög...*” kezdetű verssel (Tolnai, 1992, 46), ahol a belülről a homlokba vert szög üt lyukat a koponyán. Csáthhoz köthető a megnyúzott macska motívuma is a negyedik, csütörtöki versben, összekapcsolódva a meztelen testén szőrmebundát viselő Anita Berber képével. Ebben, a szerb nyelv hangzás- és jelentésvilágából különösen produktív kapcsolatokat hoz létre a 'vér' és 'nyúzás', valamint az 'üvöltés' megfelelőivel, a 'krv', az 'oderati' és a 'derati se' szavakkal, az utóbbi kettő esetében a figura etymologica alakzatával. A 'véresen megnyúzott' szerb megfelelője a 'krvavo oderana'.

Az *árvacsáth*hoz kapcsolódó számos motívum közül figyelemre méltó az angyal hangsúlyos használata mindkét kötetben. Az Anita Berberről szóló ciklusban a hatodik és a hetedik versben kerül elő, először a piacon vásárolt spárga formája kapcsán, amelyet a formai hasonlóság alapján először gyertyával hoz asszociációs kapcsolatba a lírai én, majd a hímvestzővel, mégpedig egy angyal szervével. Az így fölvezetett angyalmotívumot továbbviszi a hetedik versbe, ahol egy kémény tisztításához használt tollseprű idézi meg az angyalszárnyat, a liba levágott, pontosabban letört szárnyából készített, egy kéményseprő által használt tollseprű, amely a kéménytisztítástól megfeketedett, és így a lírai én asszociációs mezejében egy fekete angyal szárnyává válik. A képet az előző versből áthozott motívum teszi teljessé, a fekete angyalhoz rendelt viasz hímvestző. Mégpedig itt is a szerb nyelv hangzás- és jelentésvilágából aktivizált sajátos értelemképzéssel:

*gde ima krila mora biti
i anđela
mora tu da bude crni anđeo
crni anđeo s ogromnim belim udom
od voska
od divnog voska divljih pčela*

*ahol van szárny kell lenni
angyalnak is
kell itt lenni egy fekete angyalnak
egy fekete angyalnak hatalmas fehér himvesszővel
viaszból
vad méhek gyönyörű viaszából*

Az egyszótagos szavak sora itt a 'crn' szóval bővült, de ennél termékenyebb viszony jön létre a 'divno' és a 'divlje' szavak hangzásbéli és figura etymologica jellegű összekapcsolásával, a ciklus zárásában megint csak a művészetekre is utaló, egymástól távoli jelentések összekapcsolásával. A 'divno' gyönyörűt, gyönyörűségest jelent, a 'divlji', 'divlje' pedig vadat, és mindkettőben aktív a 'div' szóelem, az óriás, hatalmas termetű, vad lény jelentéssel. Ez az angyal figurájához kötött vadság, megszelídíthetetlenség, nem emberi dimenzió mindkét művész kapcsán jelentőségteljes. Az *árvacsáth*-versekben különösen szuggesztív a kényszerzubbony és az angyalszárny egymásba tűnése, ahol a hatalmas angyalszárnyak a rendkívüli tehetség jelei (Tolnai, 1992, 71). Mindkét művész kapcsán az angyal egyszerre képzi meg az emberin túli ártatlanságot és bűnösséget, az emberi erkölcsi normák kategóriáin kívüli létezés gyakorlását.

A szent és az ördögi összetartozása, az ártatlan bűnösség gondolata jelenik meg a *Pesme za muzej voštanih figura* (*Versek a viaszfigurák múzeumához*) ciklus első darabjában, a *Pop (Pap)* címűben is, amely a háborúból visszatérő, végtagjaikat vesztett katonák összefüggésébe helyezi Anita Berber táncát és egész „bűnös” életét, amelynek lázában megőrizte szent tisztaságát.

A „viaszfigurák múzeumának” többi figurája Anita Berber korának német és európai művészvilágát idézi, a bűnbocsánatot osztó pap alakja után először Tilla Durieux német színésznő portréját vázolja föl, az egész második ciklusra jellemző narratív módon, szelektív élettörténetet mondva el, a színésznő jelentősebb szerepeit, művészi jelentőségét emlegetve, Renoir róla festett képét is megidézve, a vers legjelentősebb részét pedig a színésznő zágrábi éveinek szenteli, s ezzel Tolnai voltaképpen saját személyes világát, tapasztalati kötődéseit is aktivizálja a vers világában, többek között Tilla Durieux és Sinkó Ervin ismeretségét, a színésznőnek a jugoszláviai partizánokhoz való kötődéseit is beszöve. Tilla Durieux színésznő figurája révén voltaképpen közvetlen kapcsolatot teremt a darab témája és az előadás helyszíne, a nyolcvanas évek Jugoszláviája és a szabadkai születésű Sinkó révén még a társulatnak otthont adó Szabadka között is.

A panoptikum többi szereplőjének portréja is ezt a narratív versbeszédet viszi tovább, ebben a ciklusban kevésbé érvényesítve a versek nyelvhez kötöttségét. A megrajzolt figurák esetében inkább művészi létük epizódjai idéződnek meg, mozaikosan vagy egy-egy történelem anekdotikus kinagyításával. Anita Berber második férje, Sebastian Droste szintén a fékezhetetlen művész és az erkölcstelenségektől sem visszariadó, megbízhatatlan embertárs lesz a figurák múzeumában, Rita Sacchetto és Dinah Nelken a tánc iránt elkötelezett művésztársak, Otto Dix Anita Berber híres, vörös színű alakját megfestő képzőművész, a magyar származású Lya De Putti (Putty Lia, született Putty Amália) és a weimari köztársaság, illetve a korabeli Európa művészéletét megidéző és Anita Berberrel kapcsolatban lévő vagy művészileg kapcsolatba hozható további alkotók bővítik sokszereplőssé ezt a panoptikumot, megteremtve ezzel a berlini művészvilág sokszínűségének, dinamikus, nehezen szabályozható voltának képzetét. Tág kulturális kontextust épít így Anita Berber alakja köré, tágítva ezzel a középpontba állított szereplő értelmezési kereteit is. Leni Riefenstahl például titokzatos szfinxként jeleníti meg, aki objektívjének hatalmas szemeivel szemlélte a piramis építését és lerombolását, „szfinxként amelynek Susan Sontag / törte föl koponyáját / de belül nem talált mást / csak végtelen celluloidszalagokat”. Hasonló

titokként jeleníti meg Hitler figuráját is, elmesélve az ismert anekdotát a Hitler kezeit csodáló Heideggerről, emlékeztetve rá, hogy Goethe is hasonló csodálattal szemlélte Napóleon kezét. A Hitler–Napóleon asszociációban a diktátorok fehér ujjai fehér egerekként tűnnek föl, az egerek pedig, a ’miš’ (egér) és a ’leš’ (holttest, hulla) szavak hangzása által alátámasztott képzettársításban fehér hullákká válnak. Hitler kezétől így elválaszthatatlanok lesznek a holttestek, masszírozó lábai pedig a katonacsizmáiban vérben tocsognak. A versciklus Heidegger nézésre buzdító felkiáltásának megismétlésével zárul: „ah, nézze csak”, immár a lábakra, a vérben tocsogó, masszírozó lábakra irányítva a tekintetet, sajátos motivikus keretet képezve az első ciklus első versével.

A *Krik ruže* versei önmagukban, az egykori előadástól függetlenül, verskompozícióként is fontos helyet töltenek be a Tolnai-életműben, a szerb nyelvhez kötöttségük a magyar irodalom sajátos exterritoriális változataként vehető számba, motivikus összefüggéseik, a költői nyelv alakulása szempontjából pedig a magyar nyelvű *árvacsáth* kötet verseinek az olvasásába is be kell vonnunk őket.

Felhasznált irodalom

ADORJÁN, Johanna: *Das nackte Leben*. Spiegel Online, 6. 8. 2006., [online]

<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/taenzerin-anita-berber-das-nackte-leben-a-430326.html>

BLAGOJEVIĆ, Slobodan: *Dramaturgija loše beskonačnosti. Oslobođenje* (Sarajevo), 27. 8. 1987.

BREČIĆ, Petar: *Kad dođe Anita. Slobodna Dalmacija* (Split), 1987. 8. 6.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *Kafka. A kisebbségi irodalomért.*

KARÁCSONYI Judit (ford.), Qadmon, Budapest, 2009.

KOPRIVICA, Božo: *Ludak je vječno dijete*. Vreme, Beograd, 2013. július 18. [online] <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1126474> (Letöltve: 2019. október 8.)

NÁNAY István: *Vajdasági vészjelek – Szabadkai és újvidéki előadások*. Színház, 1989. május, 36–40.

PAPOVIĆ, Stanko: *Anita je tresla citadelu*. Primorske novine, Budva, 1987. 7. 10.

Proceso (1987), Gran impacto causado el teatro nacional Yugoslavo en El Cervantino. [online]

<https://www.proceso.com.mx/147214/gran-impacto-causo-el-teatro-nacional-yugoslavo-en-el-cervantino>

ТОЛНАИ , Ото: *Крик ружје. Песме*, КОВ, Вршац. 1988.

TOLNAI Ottó: *Árvacsáth*, Orpheusz Kiadó Kft. – Forum Könyvkiadó, Budapest – Újvidék, 1992.

TOLNAI Ottó: *Költő disznózsírból – Egy rádióinterjú regénye*. Kérdező: PARTI NAGY Lajos. Kalligram, Pozsony, 2004.

D. V. : *Tragična putanja*. Politikin Ekspres, 1989. 12. 18.

Visy Beatrix

Országos Széchényi Könyvtár, Budapest

Súlyos határsértés

Határhely(zet)ek, identitáshatárok Tolnai Ottó *Szeméremékszerek* című regényében

A Tolnai Ottó szerzői néven ismert személy többszörös, mondhatni notórius határsértő. Regényében elbeszélője és egyéb tettestársai szemérmetlenül evickélnek (át) két steril pohárral a határsávon, ám eközben számos helyen határsértést követnek el, olykor óvatlanul, de az esetek nagy részében előre megfontolt szándékkal. Már a két pohár hazaszállításából adódó esetnek közreadása, leírása olyan papírhalmozatot, dossziék sokaságából álló iratmegőrzőt eredményez, mely kihallgatási jegyzőkönyvként, kéziratkupacként, „összekócolt novellafüzérként” vagy akár regényként is értelmezhető. (Vö. *Szeméremékszerek*, 344–345.) Az iratmegőrző dobozt mindenféle kezek és tekintetek turkálják, keverik, olvassák különböző célból, míg végül a főszereplő elbeszélő is beleveszik a szövegkáoszba, saját bevallása szerint, de aztán mégis fixál valamiféle sorrendet, egy, a regény testébe fűrt tartalomjegyzéket, amit, ahogy a gyakorlott olvasó sejtí, értelmetlen lenne összevetni az előttünk heverő kötet anyagával, szövegeivel.

A végül *Szeméremékszerek. A két steril pohár. Regény Misu és társai avagy az iratmegőrzők sorrendje* címmel és műfajra utaló paratextussal 2018-ban megjelent alkotás műfaji áthágásai csak az első, és talán a legegyszerűbb a határsértések sorában. E mű korábbi Tolnai-szövegekhez hasonlóan rúgja fel írott és mesélt szöveg határait is, már ismerős alteregóival, szereplőgárdájával bizonytalanítja el az elbeszélő személyét, elbeszélő és főszereplő viszonyát. Ám mindezt a szerző tovább fokozza a határsávon játszódó történet határhelyezeteinek, köztes létének kiemelésével, a regény, nevezzük mégiscsak így, helyszínei olyan heterotópiák, mint a vasút, állomás és deviancia-helyek, mint a fogda, a börtön és a pszichiátria, amelyekben szerzőnk a fogva tartott, és amelyek által a mű az itt-ott, a bent-kint, a normalitás és abnormalitás határait végképp felszámolja és kérdésessé teszi. A vajdasági magyar kisebbség

geokulturális közegében játszódó történetet a szerb-magyar határon zajló aktuális migránshelyzet, az újonnan felhúzott drótkerítések, a megszigorított határőrség élezi ki, mindez a határon-lét aktuális és általános érvényűvé emelt emberi tapasztalatait közvetíti. A kiélezett helyzetekben az idegenségérzet, kiszolgáltatottság, ideiglenesség állapota felerősödik, ezáltal e művében a szerző az emberi identitás határait még inkább próbára teszi.

Ám az elbeszélő a szorongatott helyzetekben, kínjában és tehetségében egyik jól bejáratott eszközhöz, módszeréhez, a szétbeszéléshez, az újabbnál újabb asszociatív szálakat mozgató meséléshez folyamodik, s ezek során a (próza)szöveg és a narráció szüntelen határsértéseit követi el. E szempontból a mű egy metafikciós aknamező bejárása a határsávban, amelyen araszolva egyre gyakrabban robbannak az elveszejtő szerkezetek. Vagyis metapatronok.

Az eddig vázolt helyzetből az tűnhet ki, hogy a *Szeméremékszerekben* a többnyire én-ként megszólaló, de olykor harmadik személyben T. Olivérnek titulált személy egyszerre áldozat, bántalmazott, tehát sértett fél, ugyanakkor határsértő, elkövető is, már ami fogva tartóinak és saját alteregóinak kiakasztását, hülyére vételét, vagy ami a történetek és a szöveg elleni kihágásait illeti. Szemérem és szemérmatlenség, s ezek közszemlére tett tárgyi-nyelvi ékszerai, díszei jól érzékeltetik mindezek fiktív-nem fiktív, konkrét és elvont, eufemisztikus, ironikus, de mégis nyomasztó, fenyegető művészi és nem művészi komplexitását. Mintha a mű, a szöveg maga is egy heterotópia lenne, a súlyos határsértések gócpontja, mindent magába gyűjtő, egyszerre centripetális és centrifugális hely.

A két steril pohárral megtett „zarándoklat” múltidéző és jelent közvetítő Palicstörténet is, a határsávban (le)élt élet és jelentős helyszíneinek gazdag panorámája. „Gyerekkorom kissé északabbra, meséli T. Olivér, szintén így, ebben a magasságban, szintén a határsávban, egyfajta zónában telt, ugyanis Palicsfürdő ugyanúgy határsáv, zóna, mint Magyarkanizsa.” (*Szeméremékszerek*, 242.) A két steril pohár pedig, mint valamiféle tartóváz, sorvezető, vonul, illetve vezetettik végig az összes szintéren; izgulhatunk, hogy épségben hazaérnek-e, sterilen – beleértve a pohárhordozó elbeszélőt is. Ám ezen

a területen, ahol eleve különleges igazgatási szabályok érvényesülnek, egy pontatlan mozdulat elegendő ahhoz, hogy a főhős „egyik pillanatról a másikra ott áll[jon] a határsáv mély homokjában megbilincselve.” (*Szeméremékszerek*, 118.) E migránsokat segítő állítólagos mozdulatnak köszönhető, hogy a szereplő-elbeszélő bejárja a határsáv különböző, Foucault által deviancia-heterotópiaként meghatározott helyeit. (Vö. Foucault, 2000, 147–156.) A heterotópiák egyszerre függesztik fel, fordítják ki a hagyományos viszonyegységeket, térhez kapcsolódó szokásos képzeteket, és egyszerre gyűjtik magukba a minden helyhez és működésükhöz általánosan köthető viszonyokat, jellegzetességeket. A fogalmi meghatározás szerint az összes többi hellyel kapcsolatban állnak, mégis minden helyen kívül esnek, „jóllehet valóságosan behatárolhatók”. Tolnainál mindez még fokozottabban érvényesül az amúgy is különleges, korlátozó intézkedések alá eső, ám a bevándorlók miatt még erőteljesebben felügyelt területen.

Az azonban, hogy a szereplő a fogda és a szabadkai börtön után a pszichiátriát is megjárja – hangsúlyosan a két steril pohárral – annak köszönhető, hogy verbális tereléseivel, a kérdésekre adott inadekvát válaszaival csúfot űz az őt vallató határőrökből, úgymond szétbeszéli az agyukat. A deviancia-heterotópiák ez esetben önreflexióként is érthetők, hiszen ezekre a helyekre olyan egyének kerülnek, akiknek viselkedése eltér az átlagostól, a normáktól, a társadalom vagy önmaga irányában szabálysértő. A deviancia kifejezés a latin *deviatio* (latin: de=–ról/-ről, via,-ae (f)=út) ’útról való letérés’ jelentése pedig a maga plaszticitásában van jelen, mivel a főhős a két steril pohárral hazafelé tartó útvjáról tér le a deviancia-helyek irányába. S az elbeszélő viszonyulása is már-már deviáns: „Életem egyik legszebb pillanata volt az, ahogy kitérült a nagy monarchiabeli börtön vaslemezekből készített főkapuja. És a kennelekben körben felugattak, felvonyítottak a farkaskutyák.” (*Szeméremékszerek*, 185.) A szereplő ugyanis rá jellemző módon még a bántalmazást, elzárást, az adott körülményeket is kíváncsisággal, ironikus derűvel fogadja, a térségről, épületeiről, intézményeiről korábban olvasottak, hallottak személyes megtapasztalhatósága, az esztétikai-művészi látásmód mintha felülkerekedne a meghurcoltatásokon. Továbbá a helyszínek, az ott átéltek és a kihallgatási jelenetek kiváló lehetőségeket

kínálnak az alkotói identitást érintő művészeti kérdések, a konkrét és átvitt értelemben határon lét, a körülöttünk zajló történelmi-társadalmi, politikai események, a kistérségi, magyar és európai kulturális válságtünetek szélsőségeikig vitt megrajzolására, érzékeltetésére. Hiszen abszurdításukkal, hely(zet)vesztettségükkel, elszigetelt, hatalom által felügyelt, zárt rendszerükkel mutatnak rá mindezen dolgok, területek, problémák megoldatlan, megoldhatatlan képtelenségeire, a racionalitás, a józan emberi mérlegelés uralhatatlanságára és működésképtelenségére. A kihallgatások során, a börtönben vagy a pszichiátrián az elbeszélő által átélt helyzetek számos valós történelmi és irodalmi előzményt idéznek meg, már csak a heterotópiáknak hagyományos időt (és ún. valóságot) felszámoló vonása miatt is, arra figyelmeztetnek, hogy a múltbeli történelmi, társadalmi folyamatok, események újra megtörténhetnek.

A műben finoman nyitva marad az a kérdés, hogy mindezek a határsávi kitérők csak a főhős fantáziájában lejátszódó belső kihallgatások, elképzelt jelenetek, vagy a mű imaginárius cselekményének abszurdításokig vitt, megtörtént elemei. Az elbizonytalanítás főként az időhöz, idő múlásához való viszony jelzései által történik, hisz a főszereplő maga sem tudja, mennyi időt tölt az egyik vagy a másik helyen, „[m]inden jel szerint, amíg a határzónában, a börtönben, a pszichiátrián tartózkodtam, már meg is történt a szobor felállítása, talán már a leleplezése is.” (*Szeméremékszerek*, 315.) A két, továbbra is steril pohárral érkező „szakadt manuszt”, aki, mint Odüsszeusz, hazatér bolyongásaiból, felesége, Jutka is a legnagyobb természetességgel fogadja, mindössze annyit jegyez meg, hogy végre. (*Vö. Uo.*, 315.) Ezáltal a regényben nemcsak a heterotóp intézmények töltenek be fontos szerepet, hanem ennek párfogalma, a heterokronia is említendő, tehát az idő is törésvonalaiban érvényesül, mind az elbeszélő történet ideje, mind a rengeteg felidézett történet vágások sokaságában tárul elénk.

A fogda és a börtön kihallgatási jelenetei durvaságot, agressziót is hordoznak. A fogva tartók és a letartóztatott elbeszélő nem igazán értenek szót egymással, félreértik és félrehallják egymást, folyamatosan elbeszélnek egymás mellett. A szereplő a fenyegető hatalom, külvilág ellen verbális hadviselést folytat, a feltett kérdésekre inadekvát

válaszokat ad, ezek a vallatók számára többnyire kibogozhatatlanok, a lefoglalt dossziék szövegei pedig csak fokozzák a gyanút és a káoszt. A szövevényes múltbeli történetek minduntalan ütköztetik az esztétikai, művészeti szemléletmódot a durva, embertelen valósággal. Ez az ellentét leginkább a szö(ve)ges drótbá akadt kisénekes (madár) motívumában mutatkozik meg, amely a mű egyik legerősebb énmeghatározó metaforája: „Olivér, ne játszd meg a naivat, nem látod, kisénekes, nem tövisbokorba, az országhatár szögesdrótjába gabalyodtál.” (Uo., 129.) Az országhatár szögesdrótjába gabalyodott madár képe ugyanakkor a regény témáját, a menekültek kiszolgáltatottságát és a határon zajló megalázó, emberekhez méltatlan helyzetet is megmutatja. A drótfonás, a szilettdrót motívuma végigvonul a regényen, és ide köthető a vasfüggönyről tett hosszas kitérő is. De ez már a szeméremékszerekhez vezet tovább.

A szétbeszélést mint hadviselési módot e férfi Seherezádea végtelenségig, abszurdig feszíti a kihallgatási jelenetekben és a pszichiátereikkel folytatott beszélgetésekben. A vallatók szövegelés általi elkábításában, szédítésében T. Olivér bizonyul kitartóbbnak, a tiszték ugyanis ki-kilógnak a szobából, kint dohányoznak, s különben is „ki fog jelentést írni abból, amit én összehadováltam? Ezzel még egy posztmodern író sem tudna boldogulni, jegyezte meg” az egyik határőr. (Uo., 143.) Ám az is kiderül, hogy a mesélő-elbeszélő beszédkényszere, kiapadhatatlan mesélőkedve jóval túlnő – és már rég túlnőtt – ezen a hadviselésen, „elfárasztottam őket, ahogy ők mondták, szétbeszéltem az agyukat, magamra hagytak, de én már nem tudtam leállni, annál is inkább, mivel különben sem nekik meséltem.” (Uo., 153.) A túlmesélést, a történetekben való kóválygást, a folytonos kitérőket az alkotótársak, alteregók is minduntalan kárhozzatják. „Vad Jocó is mondta már, többször elhatározta, szájba vág, ha még egy kitérőt teszek.” (Uo., 87.) Máskor pedig a mesélés a közönség elaltatásának, szunyókáltatásának jótékony háttéreseménye, ami más gesztusokkal együtt szüntelenül felveti, hogy mindez, a történetek és mondásuk a szerző létezésének alapja, létfeltétele.

Cella- és betegtársai egy részét idegesíti a folyamatos fecsegés, másokat viszont szórakoztat, és újabbnál újabb történeteket kérnek tőle. Az elbeszélő a pszichiátrián négy orvost rág, beszél szét, illetve kerít

hatalmába történeteivel, s nem őt törik meg a hosszú beszélgetések, anamnézisek, hanem orvosait, akik teljesen a hatása alá kerülnek. Közülük az egyik végül Tolnai hárfájáról készül disszertációt írni, a másik pedig többször is mélyen megrendül a Bartók életrajzi mozzanatainak története felett.

Tehát mindez a téblábolás, betérés, bekasztlizás, időzés egyfelől leginkább arra kell, hogy a főhős mesélhessen, elmondhasson végtelen történeteiből néhányat, hogy kedvére kalandozhasson témáiban, asszociálhasson kedves emberei, művészei, tárgyai, motívumai között, hogy lyukat beszélhessen a kihallgató tisztek hasába (értsd: köldökpiercing), hogy, egy rendes 6-os számú kórteremhez méltón, felszámolja kint és bent, valós és kitalált, ép ész és észbontó határait. Tolnai prózájában folytatódik a Vajdaságban is nagy múlttal rendelkező anekdotikus prózahagyomány szétkenése, szétírása, illetve átformálása, az élőszo és a hallgatóság előtti mesélés, a szóbeli műfajok – anekdota, adoma, vicc, pletyka, storytelling – csúcsra járatása.

Másfelől az eddig bemutatott cselekményelemek, narrációs-műfaji eszközök arra is lehetőséget adnak, hogy Tolnai Ottó e művében ismét látványosan színre vigye az alkotói és személyes identitás számára izgalmas és nyugvópontra nem jutó kérdéseit. A fogdába került szereplő például rögtön az első kérdésnél megakad. A „Neve?” igen egyszerű kérdésnél megáll a jelenet, és az elbeszélő hosszú névtani kitérőt tesz saját szerzői neveit, névváltozatait illetően: „Eltűnődtem. S hogy nem válaszoltam azonnal, teljesen váratlanul érte őket. Az emberek mindig, minden helyzetben reflexszerűen válaszolnak erre az indító, rutinszerű kérdésre. Először találkoztak valakivel, akit a kérdés ilyen furcsamód váratlanul ért. Ennyire megzavarta. Aki szinte meghökölt tőle. És ettől ők is zavarba jöttek. Mert itt, már a névnél, még sosem akadt el páciens.” (Uo., 129.) A névtani excursióban nemcsak családi származására, neveire tér ki (pl. a család Kracsun neve), hanem önelnevezéseinek alakulástörténetére, sőt alteregóinak elnevezéseire is. „Évtizedek óta billegek neveim között, majdhogynem játszom velük.” (Uo., 130.) A név, megnevezés, amely általában szoros viszonyban áll az emlékezettel, az életműben előre haladva egyre komplikáltabb üggyé terjeszkedik. Az ember tulajdonneve mintha nem tulajdon neve lenne, s bár a tulajdonnév

nem tiszta tulajdon, az elnevezés mégis mintha azt sugallná, hogy őriz valamiféle „tulajdon-momentumot, egy *instant fondateurt*. Ezért érezzük úgy, hogy tulajdon nevünk önmagunkkal való azonosságunkat jelöli.” (Vö. Angyalosi, 1996, 157). A költői maszkok és Tolnai-alakmások, az alkotói én különböző vetületeit, feladatköreit képviselő, illetve azokért felelős alakok, krapekok az önmitologizálás fontos részei, ahogy erről már több tanulmány is értekezett. (Vö. Szilágyi, 1995, Mikola, 2006, Thomka, 2008, Novák, 2010.) Az alakmások és névváltozatok életműre kiterjedő játéka a *Szeméremékszerek*ben is megerősítést kap tehát: „És azt is minden alakoskodás nélkül állíthatom, hogy valóban Tolnai (T) vagyok. És valóban Orbánfalvy T. Olivér. És Regény Misu. És Palicsi P. Howard Jenőke.” (*Szeméremékszerek*, 131.) Az alteregók kérdésének részletes tárgyalása most más, nagyobb irányba is elvezetne, így Tolnai írásművészetének e lényegi elemét most mindössze két gondolattal kapcsolom a határhelyzetekhez, határsértésekhez.

Tolnai fiktív kompániája az olyan areferenciális szövegalkotási eljárások közé sorolható, amely a „referencialitásproblematika által körülhatárolt” (Németh, 2009, 82.) szerzői identitástól való elszakadás, menekülés lehetőségeit és feltételeit biztosítja az alkotó számára. Az állandósult „mimikri és az intenzív alakváltoztatás következtében a központi személy csupán egyik tagja” (Thomka, 2008, 1169.) a fiktív társaságnak. Tehát már egyáltalán nem központi személy, és a történeteket illetően is sokkal inkább kollektor és közvetítő (mesélő), mintsem kreatőr. A kollektív szerzőség pedig nemcsak a szóbeliségre, hanem a dossziék elrendezésére is vonatkozik, hiszen mind a vallatótisztek, mind a pszichiáterek megpróbálják összerendezni, egyfajta sorrendbe állítani az írásos anyagokat. „Be kell vallanom, én már elvesztem köztük, elvesztem benne, a szakadékban, jóllehet tudom, a rendőrök és a pszichiáterek keverték így a szövegeket, próbálták kirakni az ő történeteiket, de valahogy engem is belekeverték a pakliba, sokáig azt hittem, kívül maradhatok, hogy végül letisztázhassam az egészet, legalább följe húzhassam az azúr sátort: az én bazedovomat, amelyre közben egy árnyalatnyi rózsaszín került, az én szemérmességem... De belemaszatoltak, valami frottázsra emlékeztető technikával. Regény Misu végül is a Professzor sorrendjét fogadta el, ami, igaz, csak néhány helyen

tér el a rendőrök, illetve a helyi pszichiáterek sorrendjéről, viszont Regény Misu, mondta a Professor, a malter, ő tölti ki az üres fugákat, ahogy Jonathán és én hozzuk, húzzuk minden fölé a basedov kék-rózsaszín sátrát...” (*Szeméremékszerek*, 342–343.) A két steril pohárért küldött férfi tehát leginkább mediátor, szállító szerepben értelmezhető, olyan *tranzitív* (másra irányuló, ható) identitást, identitásokat – Németh Zoltán (*i. m.*, 83.) fogalmával élve – formál a nyelv által, mely a másság, marginalitás, tehát a – társadalmi – minoritás identitáskérdéseit viszi színre, egy vállaltan esendő nyelvi, mentalitásbeli stratégiát működtet a hatalom rögzült hierarchiáival, homogenizáló és totalizáló beszédmódjával szemben. A sokféleség és másság nyelvi megmutatkozásai jelzik, hogy a hatalmi nyelv nem, ahogy „egyetlen szöveg sem steril nyelvjáték eredménye, hanem mindig a mögötte álló élő identitás érdekei és stratégiái hozzák azt létre.” (*uo.*) (E műben csak a poharak maradnak sterilek.) Tehát a tranzitív viszony nemcsak az identitással, hanem a valósággal és társadalmi kérdésekkel is összekapcsolódik.

Ez a tranzitív stratégia összefüggésbe hozható Deleuze és Guattari *Mille Plateaux* című művének gondolatával, hogy miképpen lehet a többség politikája, a makropolitika kínálta oppozíciókkal szemben kialakítani a mikropolitika, a többséggel szemben tekintett kisebbség stratégiáját. Továbbá a deleuze-i filozófia szintén a valamivé válás folyamatát hangsúlyozza, minden változást, valamivé levést a minoritáshoz köt. Ennek folyamatai (szintén) kívül esnek az időn, a célok logikán, s e mozgás következtében mind a többséghez, mind a kisebbséghez való viszonyt az idegenség jellemzi. (Vö. Mikola, 2006, 99–100.) A valamire irányulás és a valamivé válás, levés mozgása egyaránt jelen van Tolnai alteregóinak, infaustusainak folyamatos alakulásában, viszonyrendszerük képlékenységében, továbbá a mesélés, a szövegelés helyzetekhez, szituációkhoz mért aktuális formálódásában, pontosabban a nyelvi-asszociatív ellentartás, kizökentés eszközeiben. Ráadásul már maguknak a különféle műfajoknak és az alteregóknak együttműködtetése, megsokszorozása által is felszámolódnak a hatalmi struktúrákra jellemző dichotómiák, bináris oppozíciók, az infaustusoknak sincs végleges szereposztása. „A nyulakkal zavarászták T. Olivért a zöld

határon, adta tovább a hírt Kafka Ferike Palicsi P. Howard Jenőkének, aki szintén T. Olivér egyik alteregójának tekintette magát, mint különben olykor magam is. De ebbe ne menjünk bele, az ember akár egy zsák krumpli, ha elkezdted szedegetni kifelé a gumókat, sosem is lesz vége. Mert mindegyik krumpli más profil, akárha Olivér kőcsicsókái, a löszbabák, mindegyik más, jóllehet ugyanolyan.” (*Szeméremékszerek*, 119.) Az alteregók ez összefoglaló elnevezése kapcsán nem mellékes az sem, hogy az *infaustus* latin szó szerencsétlent jelent (továbbá boldogtalant, szomorút, végzetest), legtöbbször az önhibáján kívül bajba jutott emberre használják. (Vö. Mikola, 2006, 98.) Tehát az elbeszélők megnevezése a szerencsétlenség állapotában való lét tudatos választásaként is érthető; a szerencsétlenek helyzetére való megnyílásról, empátiáról a menekültekből verbuválandó gyeplabdacsapat is tanúskodik, az afgán agarak sokkal explicitebb szerepeltetésével együtt. És ezzel ismét a szögesdrótnál, azaz a szeméremékszereknél vagyunk.

De ezt már nem mondom el. Hiszen az elbeszélő legfőbb határsértésének a szétbeszélés, a zaboláz(hat)atlan fecsegés minősül a műben. Az alteregók és más szereplők – mellesleg metasíkon szintén szövegkáoszt burjánzóztató – feladata az elbeszélő féken tartása, beszédének szabályozása egy fiktív narrációs demokrácia és szabad véleménynyilvánítás jegyében. Azért is súlyos határsértés ez, mert a történetek mondása az elbeszélő feltárulkozása: a szemérmesség levetkőzése, a „szeméremajkak” megnyílása. Az irodalmi elbeszélés a szemérmetlen étellel szemben a szemérem szépségének megmutatása, keretekbe, formákba terelése, mely megszűri, elviselhetővé teszi az élet pöre nyersességét, ahogy mindezt a börtönbeli jelenet is mutatja, ahol „szinte senki nem kért prasnya meséket.” (*Szeméremékszerek*, 217.) A művészet, műalkotás pedig a szemérem és intimitás legbensőbb világába, mélységeibe vezet, ahol a szeméremékszerek megcsillanhatnak, láthatóvá válhatnak; a művészet a létezés, Isten szemérmének folyamatos kísértése, ezért is van tétje, ezért nem úszhatja meg büntetés, meghurcoltatás nélkül az, aki „Isten szemérmét a szájára veszi.” (Uo., 266; 284.)

Felhasznált irodalom

- ANGYALOSI Gergely: *A név és az aláírás problematikája Jacques Derrida műveiben*. Filológia közlöny, 1996/2., 155-162.
- FOUCAULT, Michel: *Eltérő terek*. In Uő.: *Nyelv a végtelenhez*. SUTYÁK Tibor (ford., szerk.). Latin Betűk, Debrecen, 2000, 147-156.
- FOUCAULT, Michel: *Más terekről* (1967). ERHARDT Miklós (ford.) [online] <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253#2sym>
- MIKOLA Gyöngyi: *Ember-alakzatok Tolnai Ottó prózájában*. Pannonhalmi Szemle, 2006/3., 98-102.
- NÉMETH Zoltán: *Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban*. Alföld 2009/9., 78-84.
- NOVÁK Anikó: *Fiktív többszerzőjűség Tolnai Ottó újabb prózájában*. Létünk, 2010/4., 141-147.
- SZILÁGYI Márton: *Bácskai porban és azúrban, Tolnai Ottó: Kékítőgolyó. Új prózák könyve*. In Uő. *Kritikai berek*. József Attila Kör–Balassi Kiadó, Budapest, 1995, 123-129.
- THOMKA Beáta: *Aprózás, kispróza, kézművesség, Tolnai Ottó: Grenadírmars*. Jelenkor, 2008/10., 1166–1172.
- TOLNAI Ottó: *Szeméremékszerek. A két steril pohár*. Jelenkor Kiadó, Budapest, 2018.

Bányai Éva

Bukaresti Egyetem

Transzkulturális utazás (Papp Sándor Zsigmond *Gyűlölet* című regényében)¹

Papp Sándor Zsigmond 2005-ben megjelent, *Az éjfékete bozót* (Papp, 2005) című novelláskötetében is dominánsak a transzkulturalitás jegyei, az erősen és kimutathatóan Bodor Ádám prózaművészetének hatása alatt formált elbeszélések tere irreális, mitikus, mágikus asszociációkat működtet, ugyanakkor földhözragadt, világvégi peremlét-tér topográfia alkotja a novellák tereit. Egy sinistrai, bogdanski dolinai világ konstruálódik, amelyből a térlakók állandóan kitörnének, de képtelenek rá. *Az éjfékete bozót* elbeszélései egy átmeneti korszakot reprezentálnak, a szövegekben a kelet-közép-európai rendszerváltozások körüli és utáni időszak körvonalazódik. A diktatúra létre és utóhatásaira nemcsak külső jelek utalnak, hanem a Bodor Ádám prózájában is megfogalmazott, a hosszú idő alatt az emberi pórusokba és a térbe is beleivódott félelem és kiszolgáltatottság eltüntethetetlen jegyei.

Papp Sándor Zsigmond a *Semmi kis életek* (Papp, 2011) című első regényével tematikailag ugyanazt az átmeneti világot képezi meg, de stílusosan elkülönбöződik *Az éjfékete bozót*tól. A *Semmi kis életek* terét egy átmenetben levő társasház lakóinak „semmi kis élete” képezi, ez hozza létre a regény-médiomot, e térképzet és az ezt alkotó szereplőfigurák átmeneti és határidentitása, a transzkulturális térben és a tér által képzett viszonyok, valamint a viszonyok teresülése formálja a regényszövetet.

A 2018-ban megjelent prózakötete, a *Gyűlölet* (Papp, 2018) című regény pedig ugyanazt a teret írja és formálja tovább, az immár (részben) referencializálható, határváltó és határtágító közeget, amelyet egy utazásnarratíva és az apakeresés toposza foglal keretbe.

Papp Sándor Zsigmond mindhárom fent említett prózakötetében vizsgálhatók és kimutathatók a transzkulturalitás, a hibriditás jegyei.

¹ A tanulmány az NKFIH 128 151. számú pályázatának keretében valósult meg.

Mindegyik szövegét a másság/idegenség, az elidegenedés határfeszültségei mozgatják, s ami legfőképp összeköti a három kötetet: Erdély, illetve Románia le-/meg-/át-írása, elmondása és elhallgatása, mert ezek révén képződik meg ez a transzkulturális (szöveg)tér.

Miként korábbi, Tompa Andrea, Vida Gábor, Dragomán György stb. regényeit értelmező írásaimban is fontosnak tartottam kiemelni: ez a kulturális tér megközelíthetetlen egyetlen nemzeti perspektívából, a transzkulturalizmus felől viszont annál inkább. Papp Sándor Zsigmond prózájában is a térnek viszonyteremtő és létrehozó ereje van: a különböző átmenetek, határátlépések, az összefonódó és szétváló emlékezet és a határidentitások révén képződik meg a Papp-féle Erdély-térképzet, amelyet a referenciális utalások, a geokulturális idiómák és a muzealizációs alakzatok is erősítenek. A több kultúrában való létezés, a *másik* nyelv és *másik* kultúra szövegformáló és -alakító komponense a Papp-prózának is. A hibrid, transzkulturális társadalmi és privát viszonyterekben a nyelvi hibriditás szöveg- és értelemkonstruáló.

Papp Sándor Zsigmond is egyike azon szerzőknek, akik a 70-es, 80-as éveket konstruálják újra, nem tudnak (és talán nem is akarnak) eltekinteni saját múltjuktól, emlékezetüktől és a megélt, saját tapasztalatoktól. Papp annyiban különbözik a többi szerzőtől, hogy a szülei történetét azok egykori elbeszélései segítségével konstruálja meg, egyik interjújában említi (lásd Varsányi, 2019), hogy nem járt Radócon, szülővárosában, amiről mintázta a regénybeli Dreghint, hanem az édesanyja elbeszélései, az interneten található információk, a Google segítsége és saját fantáziája révén hozta létre, képezte szöveggé, szövegtérre ezt a várost.² A Nora-féle „emlékezhelyek” (Nora, 2003) kutatása, az archiválás kényszere, a nyomok rögzítése válik fő feladattá, a „saját” történelem újjáélesztése révén az identitás is újradefiniálódik. „Az emlékezet kötelessége mindenkit önmaga történészévé tesz” – írja

² Azért emelem ezt ki, mert pl. Tompa Andreának fontos, hogy újra és újra bejárja azokat a tereket, amiket regényterekké képez, olyannyira, hogy egy referencializálható elírás, tévedés a második kiadásban javításra került.

Nora (2003), a saját³ és a képzett múlt rétegeiből létrehozott elbeszélés identitáskonstrukciói is többretegűvé válnak. (lásd Hall, 1997)

A regény alaptörténete az utazás, valamint az apa-, otthon- és önkeresés motívumai köré épül, közben pedig megformálódik egy köztességében működő (pontosabban nem működő) családi, közösségi, társadalmi térképzet, a maga kulturális, antropológiai, szociográfiai, történelmi rétegzettségében és összetettségében.

Loboncz Márton, negyvenes éveit taposó építészmérnök Budapestről utazik a bukovinai Dreghinbe, hogy egykori szülővárosában fellelje a rég eltűnt apja nyomát. A regény keretes szerkezetű, egy tarkón csapással kezdődik, és vélhetően azzal fejeződik be, azért vélhetően – mert pl. Nádas Péter *Egy családregény vége* című regényéhez hasonlóan – a vég itt se túl megnyugtató, s a legkevésbé se mondható lezártnak. Párhuzamosan fut egyrészt Márton története, akit a korai fejbekólintás után egy Miruna nevű nő fogad be, és látszólag segíti őt az apa- és múltkeresésben, másrészt Márton szüleinek a 70-es, 80-as évekbeli története: a szülőket a román-magyar határ mellőli városból Bukovinába „repartizálják”⁴ az egyetem elvégzése után, hogy ott szembesüljenek egy másfajta kultúrával, és olykor elég erőteljesen önmagukkal. Az elbeszélő anyjában itt válik a gyűlölet mindent elsöprő és irányító, domináns életérzéssé, a Ceaușescu-korszak fojtogató szabadsághiányában, a bezártságban fojtogatóvá válik a gyűlölet érzése is, amely a regényben már-már genetikai adottságként értelmeződik, a diktatúra által leszűkített élettér pedig a családi életteret is megfojtja.

A regény ugyan keretes szerkezetű, de inkább két párhuzamos narrációjú szerkezetre épül: a hét napjaival jelölt fejezetekben az egyes szám első személyű narrátor a saját jelenkori történeteit beszéli el vasárnaptól a második hét csütörtökéig, a szülők történetét az egyes szám

³ Szintén interjúbeli közlés Papp részéről, hogy ez a regénye tartalmazza a legtöbb önéletrajzi elemet. (Bízvást reméljük, a testvérgyilkosság nem önéletrajzi elem.)

⁴ A „repartizáció” a korabeli *kihelyezés* szakzsargonja volt, az egyetemet végzettek nem illette meg, hogy szabadon rendelkezzenek munkahelyük felől, ugyanakkor a magyarokat rendszerint az ország keleti és déli részébe helyezték az asszimilációs törekvések szellemében.

harmadik személyű narrátor (aki beszédmódjában nem különül el a másik narrátortól) római számokkal jelölt fejezetekben beszél el. A két rész nem szabályosan váltogatja egymást, a váltásokban/váltogatásban viszont felfedezhető némi rendszerszerűség, a párhuzamosan futó történetek és emlékek időnként összeérnek, egymásból generálódnak.

A jelen idejű történetmesélés utazásnarratívaként is leírható: Loboncz Márton sebtében pakolja össze úticsomagját, hogy előbb az édesanyja utáni örökségén, a „Zsil utca nyolcon”, „a legnagyobb titkok gyűjtőhelyén” (Papp, 2018, 7) adjon túl, a múlt eme rétegével való le- és elszámolást követően pedig átszállásos vonatutat tervez egykori szülővárosába, a bukovinai Dreghinbe. A korábbi prózakötetektől is kiderült: Papp a Bodor-féle viszonylagosító prózapoétika híve, a narráció a történet, történetek elmesélhetlenségére helyezi a hangsúlyt: szándékosan félrevezet, homályban hagy, miközben úgy tesz, mintha legfőbb célja a kitergetés, felgöngyölítés lenne, takar és elfed, elhallgat és bizonytalanságban hagy. Az apakeresés tervébe saját múltjának a felgöngyölítése, illetve az önértelmező és önmagakereső gesztus is vegyül, noha egyre inkább távolodni látszik céljától, a kamaszkori testvérgyilkosság árnyéka, a bűnhődés vágya is inkább az elhalasztódás narratívájában kap teret. Az elhallgatástechnika a szöveg fecsegése mögött bontakozik ki: az elejtett szavak, félmondatok olykor egymást hiteltelenítik, újabb kérdések feltevését generálják, de a megnyugtató válasz elmarad, az ambivalens értelmezések a (Nagy)Történet elmondhatóságának a lehetlenségére irányítják a figyelmet.

A tér is a viszonylagosító prózapoétika és geolokációs technika szerint képződik meg: a Monarchia egykori határán, a köztesség terében és viszonyrendszerében jött létre a Papp által Dreghinné formált Radóc tere, „az istenverte hely. Istenverte, mert nem tudok róla semmit. Csak amit a böngésző kidobott: földrajz, történelem, népszerűség. A fő bevételi forrás a kereskedelem, ami egész egyszerűen csempészet, ahogy anyám mondta, cigarettával, tiszta szesszel és benzinnel sumákol mindenki.” (Papp, 2018, 6) A böngésző még sok mindent „kidob”, ami alapján kiderül, hogy egy igazi transzkulturális tér alakult az egykori Monarchia legészakkeletibb sarkában: „Nincs még egy ilyen vegyeskupleráj az egész országban, hiszen ide menekültek a zsidó álmodozók a középkorban, és

ide toloncolta a monarchia a hasznavehetetlen svábjaikat, piti ukrán tolvajok vágta át a vidéken a tenger felé, kegyvesztett ruszinok keresték a számításukat, aztán a román banda az egészre rátette a kezét, mondja anyám, és ahogy mindig, remeg a dühtől.” (Papp, 2018, 7) Ebbe a különleges térbe „repartizálják” a narrátor szüleit a hetvenes években azzal a nem titkolt céllal, hogy „jó románokká váljanak”, de ennek csak az lesz a következménye, hogy a tragédia-előzményeket nem nélkülöző család szétesik, az idegen közeg csak felerősíti azokat a személyiségjegyeket és szituációkat, amelyek révén folytathatatlan lesz mindaz, amibe belekényszerültek. Mert nem a tér változtatta meg őket, hiszen a narrátor szüleinek idejében úgy tűnt, hogy „Dreghin mindig is jól fogadta az idegeneket. Híres volt a kolóniákról. Magát a várost, az urbanizációt az Osztrák-Magyar Monarchia hadseregében szolgált egykori katonák és tisztek alakították és vezényelték le. Ezért lesz ismerős a szerkezet, az ornamentika, szinte minden. [...] az ortodox katedrális nem számítva alig őriz valamit a moldvai vásárvárosok jellegzetes szedett-vetettségeből. Olyan régi, ma már elfeledettnek hazudott utcaneveket talált egy régi albumban, mint Zeisalgasse vagy Neubaugasse, és persze a Ringplatz.” (Papp, 2018, 49) A folyamatos átalakulásban, transz-helyzetben levő városról a narrátor jelenkori látogatásakor azt érzékeli, hogy „fennkölt nemtörődömsége” lassan elkopik, a „maradék anyagból kikevert stukkó, fapados ornamentika” lesz úrrá rajta, „Aztán elég volt száz év, hogy mindez lekopjon, elszivárogjon, a foghíjakba pedig betüremkedjenek az ortodox templomok és a bankok. De még azelőtt ledózerolták a zsidó kereskedők negyedét, hogy kivirágzott volna a kommunista betonművészet, és lett egy szinte már intim tapstér a város újabb, román felén.” (Papp, 2018, 263) A tér idegensége, egykori múltjától való elidegenedése a narrátor önmagától való elidegenedését erősíti.

A *Gyűlöletben* csak két konkrét (fő)városnév hangzik el: Budapest és Bukarest, az előbbi a narrátor jelenkori lakóhelye, az utóbbi pedig a gyűlölt román főváros, ahova tesznek egy kirándulást az anyjával, amikor azt meggyőzi, hogy költözzön Magyarországra, és le akar mondani a román állampolgárságáról. Természetesen ez is ugyanolyan nevetséges gesztus, mint nagyon sok más, ami a gyűlöletét élteti és szítja.

A regény egyik kiemelkedő rétege (a *Semmi kis életekben* megfogalmazottakat továbbgondolva) a transzkulturális közeg viszonyrendszerének a megképzése. A románsághoz (nyelvhez, kultúrához, történelemhez, valláshoz, mítoszokhoz stb.) való viszony összetettségét már a regény eleji és egyben utazáskezdeti létállapot jelzi, amikor a narrátor egy egyszerűnek tűnő vonatjegyvásárlásban éli meg a másság/idegenség mélységeit és bonyolult viszonyrendszerét. A „románul nem tudás” rétegei is múltban gyökerezettek, a vasúti pénztárosnővel való „konverzáció” – mert dialógusnak az eltérő hierarchia és kiszolgáltatott helyzet miatt nem nevezhető – példázata a regényben kifejtett meg nem értésnek, gyűlöleti tereknek, paranoiáknak, párhuzamos és mégis egymást súroló világoknak. „Az efféle, előre begyakorolt mondatokkal sosem volt baj. Kenyérért, tejért már gyerekkoromban is úgy mentem a boltba, hogy útközben többször elgyakoroltam románul, mit fogok mondani. [...] Ha sokáig mondogattam, már úgy tudtam elhadarni, olyan könnyedén, ahogy az igazi románok. A fővárosiak. Néhány betűt hanyagul elnyelni, s közben rátámaszkodni a pultra.” (Papp, 2018, 15) A gyerekkori két- (vagy több)nyelvű városlet is a fővárosi nyelv- és testhasználat módjához viszonyul, miközben feleslegessé válik minden: „De hogy minek? Mire volt ez jó? Az eladónők úgyis tudták, hogy nem vagyok román, a többi vevőnek meg elárulta az akcentusom. Mert az végig ott ravaszkodott a szavak között. **Az idegenség szájszagos lehelete.**” (Papp, 2018, 15. Kiemelés tőlem, B.É.)

Az idegenség, amely egyrészt a nyelv által és révén képződik meg, testi dimenziókat is kap. Az akcentusból, a rosszul formált mondatokból, a két (magyar és román) nyelv struktúrájából adódó eltérésekből markáns kulturális elkülönülések jönnek létre: az ízvilág, a testi megnyilvánulások, külső kulturális attribútumok, amelyek akár osztályozási skálaként is működnek. Az utazó narrátor leosztályozza az utastársait: „A túlsminkelt nő kilences román, a mögötte álló széldzsekis férfi gyenge négyes.” (Papp, 2018, 24) Rögtön el is magyarázza az osztályozás előtörténetét: „Az volt a lényeg, hogy a járókelőkről el kellett dönteni, hogy románok-e vagy magyarok. Ha tízes, akkor full román az illető, ha egyes, akkor egészen magyar. Osztályozás után pedig annak

megfelelően köszöntünk kezitsókolomot vagy szöruminát, s a reakciókból tudtuk ellenőrizni, hogy hányadán állunk. Persze a szöruminát mindenki értette, így kellett még kérdezni ezt-azt, hogy végképp eldőljön a kérdés.” (Papp, 2018, 24-25) Mindez olyan gyerekkori tapasztalattal ruházza fel a narrátort, hogy a későbbiekben is a segítségére válik ez az imagológiai tudás: „A végén már nem is kérdezősködtünk, egyre jobban bíztunk a szemünkben meg az apró jelekben. Aki kicsit kopottas, viseltes vagy házilag varrt tarisznyában hordja a kenyeret punga helyett, az magyar. Aki szereti a nutriabundát és a kucsmát, túl sok szín van rajta, kicsit peckesen jár, az inkább román. [...] Kocsmában, az egyetem folyosóin már csak kivételes esetben égettem magam azzal, hogy magyarul szólítottam le román lányt.” (Papp, 2018, 25)

Az idegenség megtapasztalásának és működtetésének a gyakorlata – ironikusan szemlélve – az anyatejjel került volna a narrátorhoz, amennyiben nem csak pár hetet tölt újszülöttként az anyjával, de a szocializáció, az otthoni légkör erős alapot adott hozzá. Az anya gyűlölet-gyökere szinte mitikus távlatokat kap, de legalább Trianonig vezethető vissza. A Papp-regény ennek a kifejtésével, a kondicionált gyűlölet létével és a prekonceptciók dominanciájának a lebontásával, a T-szindróma, Trianon-trauma hatásainak demitizálásával kiegészíti a Tompa Andrea és Vida Gábor által elkezdett mítosztalanító prózafolyamatot.

A *Gyűlölet* egyik legemlékezetesebb Trianon-regisztere egy iskolai történethez kötődik: a kamasz Marci úgy áll bosszút friss, román szerelmét lényegében csak néma gesztusaival eltöltő anyján, hogy felírja az iskolai táblára: „Anyám leszopta Trianont”. (Papp, 2018, 381) Az iskolai botrányt ugyan (csodamód) megússza egy igazgatói pofonnal, és a regényszöveg is az irónia felé tolja az értelmezést azzal, hogy az igazgató lefordíttatja magának a szöveget, mert „Nem egészen érti. Akkor most ki a kurva, kérdi fojtott hangon. Az anya vagy az ország? És ha mindkettő?” (Papp, 2018, 382)

Trianonnal kezdődik az anya, született Borbándi Mária gyűlölete, amit ő is örököl az apjától (mást nem is, mert a nagyszülői örökséget – az országgal együtt – elkobozták a románok, pontosabban az oláhok). És a

trianoni traumára, a Tompa-féle T. szindrómára vezethető vissza, hogy a szétesett ország magva bizonyos narratívákban „Anyországá” válik, az Apa eltűnik a háborúban. A férfiak elvesztésével szétesik a család s ezáltal a társadalom is, az apák pedig generációkon keresztül eltűnnek (a háborúban, a család életéből, az alkoholban, az állambiztonság/rendőrség révén stb.), így válik „Láthatatlan emberré” a narrátor apja is, ahogyan annak az apja is annakidején úgy tűnt el, hogy nem maradt egyértelmű és megnyugtató válasz a hollétére sohasem. (Ugyanakkor ez nem speciálisan magyar trauma, a regénybeli Miruna férje is a jelenkori román „köztörténet” tipikus figuráját alakítja: a családját, fiát hátrahagyva Spanyolországban az eperföldön véli megtalálni élete – ideiglenes – célját.)

A transzkulturális utazás során bomlanak ki a narrátor traumáinak gyökerei: az önmagától is elidegenedő elbeszélő társasutazásokba menekül a társas kapcsolatoktól, az apakeresése is a háritás regiszterének síkját bővíti, egyidőben akarja ráretusáltatni magát az eltűnt, láthatatlanná váló apa képére, ugyanakkor a mozaikos háterű blokképületet fényképének segítségével próbálja feltérképezni egykori lakóhelyét, mozaik-darabokból rakva ki a szétesett családtörténetet. A transzkulturalizmus sokat tárgyalt szegmense a névváltás, névváltoztatás a *Gyűlölet*ben is teret kap: a narrátor is Tiberiu Lobonț-ként keresi az apját az idegen közegben, mint ahogyan annakidején a román munkatársak vagy a rendőr is átfordította a magyar nevet. A kettős vagy többes névhasználat problémaköre is erősíti a mindenkori határidentitás jelenlétét, az identitás rögzíthetetlenségét, megfoghatatlanságát.

A regényszövegből nem derül ki, hogy a narrátort befogadó, hozzá fokozatosan közel kerülő Miruna hogyan szólítja Loboncz Mártont, de a dialógusok magyar nyelvű „átírata”, a románul elhangzó szöveg visszafordítása (azt hiszem, a diktatúrát és az átmenet megformáló prózakötetek között elsőként) jelzi a grammatikailag *hibás* román nyelvtudást. Korábbi kötetekben vagy nem volt világos, hogy milyen nyelven kommunikálnak egymással a köztes, transzkulturális térben létező szereplők, vagy román betétszövegek illeszkedtek a regényszövegekbe.

Az anya a románokra projektálja a saját maga ellen forduló gyűlöletét, magát és a megoldatlan problémáit nem gyűlölheti, ezért nyilvánvalóan hárít. Az általa maximálisan megélt románellenes gyűlölet „kiskatéját” közli egy szerdai fejezetben a narrátor, amikor azokra a kérdésekre adódnak összefoglaló, minden részletre kiterjedő válaszok, amelyeket évtizedek alatt a kollektív emlékezet, trauma és gyűlölet megformált és gyémánttá csiszolt: „*Milyenek a románok?*”, „*Hogyan lett az övék Erdély?*”, „*Milyenek a magyarok?*”, „*Hogyan viszonyul a román a magyarhoz?*”, „*Hogyan viszonyul a magyar a románhoz?*” (Papp, 2018, 424-425. Kiemelés az eredeti szövegben.) A válaszok is a kollektív közbeszéd, a trianoni legendák hosszasan formált, de betonba öntött dogmái, csak néhány példát idézek, bár javaslom az összes elolvasását: a románok „Lusták, bűdösek, hazugok. [...] Buta, mint a föld. Bocskoros paraszt marad, amíg él. Beköltözött a városba, de disznót tart az erkélyen.[...] A puliszka nem robban, csak megromlik.” „*Hogyan lett az övék Erdély?*” „Mert ehhez bezzeg megvan a maguk esze. A trianoni döntés előtti estén kurvákat vittek a francia delegátusnak. Most meg brómot kevernek a magyar férfiak teájába, hogy ne álljon fel nekik. Így szülik tele a románok a magyar városokat. Lassan már lépni se lehet tőlük.” (Papp, 2018, 424) Az emberi butaság és korlátoltság, a hallomáson alapuló sztereotípiák ironikus kifigurázása, paródiába torkolló leírásának tűnik, de attól félelmetes, hogy közbeszéd jellege ma is valóságos.

Az anya gyűlöletbeszéde országváltáskor más célpontot nyer, budapesti hatásokra cigány- és zsidóellenes szólamokra vált. Ez is jelzi, hogy az erős beidegződések, a traumák térváltáskor nem tűnnek el, hanem az új közeghez, megváltozott viszonyokhoz idomulnak.

Felhasznált irodalom

A.

PAPP Sándor Zsigmond: *Az éjfékete bozót*. Alexandra, Pécs, 2005.

PAPP Sándor Zsigmond: *Semmi kis életek*. Libri, Budapest, 2013.

PAPP Sándor Zsigmond: *Gyűlölet*. Jelenkor, Budapest, 2018.

B.

ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1999.

HALL, Stuart: *A kulturális identitásról*. In FEISCHMIDT Margit (szerk.): *Multikulturalizmus*. Osiris Kiadó–Láthatatlan Kollégium, Budapest, 1997. 61–62.

MITCHELL, W. J. T.: *Birodalmi táj: Tézisek a tájképről*. Café Babel, 1991/1., 25-42.

NORA, Pierre: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*. Ford. K. Horváth Zsolt. *Múlt és Jövő*, 2003/4, 3–6.

VARSÁNYI Gyula: *Amitől szelídiül a gyűlölet. Beszélgetés Papp Sándor Zsigmonddal*. [online] <http://www.konyv7.hu/magyar/menupontok/felso-menusor/folyoirat/amitol-szelidul-a-gyulolet--beszelgetes-papp-sandor-zsigmonddal>

Nagy Csilla

Pavol Jozef Šafárik Egyetem, Kassa

Transzkulturalizmus és identitás Ivana Dobrakovová prózájában

Ivana Dobrakovová minden bizonnyal az egyik legjelentősebb fiatal szlovák író. Első novelláskötetével 2009-ben jelentkezett (Dobrakovová, 2009), ezt követte egy regény 2010-ben (Dobrakovová, 2010), majd a *Toxo* című novelláskötet (Dobrakovová, 2013), és 2018-ban egy újabb elbeszélés-gyűjtemény (Dobrakovová, 2018). Művei a magyar mellett cseh, lengyel és bolgár fordításban is olvashatóak, de a szerző szlovák irodalomban elfoglalt pozícióját jelzi az is, hogy az utolsó kötete az egyik legrangosabb szlovák irodalmi díj, az Anasoft Litera 2019-es hármas listájában is szerepelt (Dobrakovová egyébként ezt megelőzően három alkalommal már bekerült a TOP 10-be).

A *Halál a családban* novellái Vályi Horváth Erika, a *Toxo* szövegei pedig György Norbert fordításában olvashatók magyarul (Dobrakovová, 2015; Dobrakovová, 2017). Ahogy a szerző minden műve, úgy ez a két gyűjtemény is önéletrajzi ihletésű írásokat tartalmaz, amelyek a női és a kulturális önazonossághoz kötődő, sok esetben transzkulturális identitás jellegére és a határhelyzetekből adódó idegenség struktúrájára kérdeznek rá. Elsősorban nem tereket és városokat, hanem konvenciókat, habitusokat és miliókat vázolnak, amelyekben nemcsak a kelet–nyugat oppozíció egyes vetületei, hanem a kelet-közép-európaiakra jellemző köztesség, helykeresés attitűdje is megmutatkozik. Dobrakovová hősei többnyire nők, akik számára az őket körülvevő tárgyi-kulturális közeg (a családi ház, a város, a nyaralás helyszíne, vagy éppen a lakóhelyül választott idegen ország) nem tud otthonná, otthonossá válni. A novellák alapszituációja eltér egymástól, minden történet más városban játszódik, és a főszereplőknek más-más életkorban, más-más funkcióban kell a rátermettségüket bizonyítaniuk. Ami közös bennük, hogy jellemzően a rendszerváltás (és valójában az uniós csatlakozások) utáni kelet-közép-európai kontextusokba illeszkednek, ahol a női szerep megválasztásának szabadsága már adott, azonban szükségszerűen korlátozott is. Monika Karbowska fogalmazza meg ezzel

az időszakkal kapcsolatban: „[...] a keleti országok asszonyai többségben voltak a főiskolákon és egyetemeken. Kiváló iskolai képzésük olyan neveléssel párosult, amely arra szocializálta őket, hogy a család vagy a társadalom érdekeinek vessék alá magukat. [...] Sokan ma is úgy gondolják, hogy a »szabadság« azt jelenti, hogy átvehetik a kapitalista verseny patriarchális férfias értékeit, hogy uralkodhatnak másokon, hogy forgathatják a delokalizált termelés és fogyasztás gépezetét, miközben figyelmen kívül hagyják a gyengéket és kirekesztetteket. Ami pedig a családi életüket illeti; többnyire náluk szegényebb nőekkel végeztetik el a hagyományos női feladatokat. [...] A szexualitással kapcsolatban úgy ítélik meg, hogy az igazi szabadság az, ha megvásárolhatják a védekezést.” (Karbowska, 2015, 51)

A minden szövegben más nevet viselő, de a beszédmódjuk és a világlátásuk alapján összekapcsolódó, így akár egymás alteregóiként is értelmezhető nők alapvetően kétféle szituációban jelennek meg. Az egyik esetben beleragadnak egy élethelyzetbe, amelynek feloldását valamely kulturális vagy perszonális trauma/válság jelenti. Más esetben pedig a válsághelyzet (helyváltoztatás, az egyéni fiziológiai vagy társadalmi körülményeinek változása okán) eleve adott, amelyet a novella eltávolító gesztusokkal, a mágikus realizmus vagy éppen a horror műfaji elemeivel fed fel. Voltaképp a túlélés a tét: arról van szó, van-e mód az idegen (vagy akként érzékelt) közegben mesterségesen kialakítani olyan életstratégiákat, amelyek pótolják azokat a rutinokat, amelyek az eredeti közegben – a természetes szocializációs és kulturálódási folyamat révén – erőfeszítés nélkül rendelkezésre álltak.

A *Kígyógombolyag* (Dobrákovová, 2015, 38–39) főhőse, Marcela nemzetközi ifjúsági táborba utazik Franciaországba, ahol – a tanult konvenciók, tiltások és mintázatok domináns jellege miatt – nem tud és nem is akar alkalmazkodni a tábor ritmusához. Marcela azáltal lesz mégis a keretek átrendezésének és a tabusértésnek a részese, hogy kvázi hangot, nyelvet ad mások szexualitásának: mivel a táborlakók többsége nem ért franciául, Marcela tolmácsként funkcionál például Ludjmila, az orosz modell és Pierre, a francia fiú bontakozó románca során, így megfigyelőként és közvetítőként, vojórként voltaképp maga is részese az intimitásnak. A tábor így válik beavatási „szertartások” sorozatává az

elbeszélő szempontjából, amelyek betetőzése a novella zárata: „A tűzijáték bizonytalan, villogó megvilágításában valószínűtlen formák tűntek elő, először azt hitted, hogy összegabalyodott, vergődő kígyók, mozgó, hosszú, síkos farkak, hatalmas anakonda-gombolyag az, amit nézel, akik felfalják egymást az eksztatikus görcsben. Ám lassan felismerted, ez itt egy fej, ott meg egy kéz, amott egy láb, hiszen ezek mozgásban lévő izzadt, meztelen testek, hihetetlen alakzatokba fonódva, minden síkos, nedves. [...] kivált a tömegből, kiszabadította magát, észrevetted, Cedric ez, meztelen teste lassan hozzád csúszott. [...] Marcela, nagyon rosszul vagyok, és fulladozva hányni kezdett. Lehányta a lábad, miközben egy kézzel benned kapaszkodott.” (Dobrákovová, 2015, 59)

Az idegen ország, az idegen nyelvi, vidéki közeg érzéki tapasztalatában az erotika, az undor és a szakralitás együttesen jelentkezik: ez párhuzamba állítható Bataille meglátásaival, és nála mindez szintén a társadalmi és kulturális tiltás feloldásával, azaz a saját közegekből való időszakos kiszakadás eseményével jár együtt: „A rituális orgiákon, amelyek gyakran kevésbé duhaj ünnepekhez kapcsolódtak, csak rövid időre oldották fel a szexuális ösztönök szabad kiélésének tilalmát. Néha a szabadosság csak egyetlen társaság tagjaira korlátozódott, mint például a Dionüosz-ünnepeken, de erotikus jelentésén túl határozott vallási értelme is lehetett. Nincsenek pontos ismereteink, de elképzelhető, hogy az örült szenvedélyen felülkerekedett a közönségesség, a durvaság. Mégis, hiábavaló volna tagadni, hogy az elragadtatottság olyan fokra juthatott, ahol az orgiával általában együtt járó részegség erotikus önkívülettel és vallási önkívülettel keveredett.” (Bataille, 2019, 149)

Dobrákovová figuráiban a gyereklány, a kamaszlány, a társ, az anya, a külföldi nő, a kelet-európai nő, a szláv nő, az elvetélt nő stb. szereplehetősége sűrűsödik, a cselekményekből pedig elfojtások, traumák és neurózisok variációi bomlanak ki. Ebben a világban kiemelt jelentőséggel bír a megfigyelés, a felcserélés és a tükör-effektus: a főszereplők többnyire más nőket figyelnek meg. Míg a férfiak, akik az életükbe lépnek, sem az önazonosság megerősítésében, sem szétzilálásában nem játszanak különösebb szerepet, addig a feminin

minőségekkel való találkozás nem hagyja érintetlenül a szubjektum integritását, annak intim vagy interperszonális vetületeit. Az orosz diáklány, a szomszéd nő, a takarítónő, a várandós kofa, a kutyás nő vagy éppen a meleg férfi, Andrea karaktere egyaránt azt a célt szolgálja, hogy a főszereplő önmagával, a személyiségének rejtett vagy elfojtott, opcionális lehetőségeivel szembesüljön. Például a *Rosa* című novellában a takarítónő, Rosa saját és mások testéhez való fesztelen viszonya az emigráns Blanka szexuális frusztrációjával opponálódik, bujasággént értelmeződik, és a vágy elfojtásának oka (egy harmadik személy jelenléte a pár életében, otthonában, intim közegében) lesz a vágy tárgya maga: „Egy idő után Blanka már akkor is látta Rosát a lakásban, amikor Rosa éppen nem volt ott, látta őt a kisuvikszolt parkettában, a csillogó konyhaszekrényben, látta őt a tiszta és puha törülközőben, Rosa jelenléte minden tárgyban benne volt, amelyhez hozzáért [...] Rosa fokozatosan Luigi és Blanka paplanja alá is befurakodott, következetesen bevetve a matracra, az ágy végében, Blanka pontosan úgy látta Rosát, mint abban az álomban, közte és Luigi között feküdt, sőt Luigi testét már teljesen elhomályosította, letolta az ágyról a földre, tompa puffanás, Blanka mellett már csak Rosa fekszik a masszív vádlíjával [...]” (Dobrákovová, 2017, 28)

Egy másik írásban Franca elveszti a magzatát, és egy rá külsőleg hasonlító idegen nőt kezd mindenhol látni és – önmaga kivetüléseként – gyűlölni: „[...] kedvem lett volna köpni egyet, kiokádni azt a kávé, de abban a negyedben mindenki ismert, így nem viselkedhettem úgy, mint egy közönséges disznó. [...] Ha láttam, mindig egy gombóc keletkezett a torkomban, kiszáradt a szám, egész testemben remegni kezdtem, ezt talán mégse, már megint ő! kerültem, ahogy tudtam, futottam előle, amint megjelent a közelemben, rá sem akartam nézni, elfordítottam a tekintetem attól a borzalomtól, bár az arca folyton előttem volt, az a borzalmas merevség, az a görcs, azt gondoltam, hogy ilyen embereknek nem lenne szabad élniük, az ilyeneket el kéne takarítani valahová, hogy ne rontsák a levegőt, nekünk, normális embereknek, akik nem tehetnek arról, hogy ők hogyan néznek ki, miféle monsturmokká váltak, hogy ennyire nyomorultul érzik magukat ezen a világon [...]” (Dobrákovová, 2017, 62, 64)

A démonizált nők mindig az őket megfigyelőben „laknak”: rendkívül izgalmas az, ahogy a szereplők ellentétpárokba és helyettesítő viszonyokba rendelődnek (elvetélt nők–várandós nők; szinglik–párkapcsolatban élők; itteniek–ottaniak; keletiek–nyugatiak; északiak–déliek; mentálisan egészségesek–betegek stb.). Dobrakovová finoman dolgozza egybe a paranoia, a depresszió és a neurózis elemeit: a női kifejezésmód asszociatív gondolatfolyamokra épülő, mellérendelések láncolatából álló hosszúmondatok formájában jelenik meg csaknem minden esetben. Egyes szám harmadik személyű elbeszélőtől értesülünk Blanka történeteiről (a *Rosa* és a *Toxo* című novella főhőse azonos nevet visel [Dobrakovová, 2017, 5–31; 100–139]), valamint a Carlottával kapcsolatos dolgokról (*Bambini e genitori* [Dobrakovová, 2017, 88–99]). Én-elbeszélő Zuzka (*Narcis* [Dobrakovová, 2017, 32–48]), Natálka (*Hazatérés Genovából* [Dobrakovová, 2017, 49–60]) és Franca is (*Visszatérés Torinóból* [Dobrakovová, 2017, 61–70]); a *Gyümölcsökről és zöldségekről* pedig az önmegszólítás alakzata révén beszéli el Virginia történetét (Dobrakovová, 2017, 71–87). Érdekes, hogy amikor az elbeszélés nem egyes szám első személyű, akkor is úgy érzékeljük, belső monológok kivételéről van szó, hiszen mindent, ami történik, és ehhez kapcsolódóan a helyszíneket, az élethelyzeteket, a karaktereket is a főszereplő nézőpontjából ismerjük meg; a történetekben az a fontos, ami a főszereplők jellemén lenyomatot hagy, illetve ami a sorsukat kimozdítja valamilyen irányba.

Dobrakovová szövegeinek egy része az emigráció tematikáját dolgozza fel: az elbeszélő elhagyja a szülőföldjét, és külföldön, idegen nyelvi közegben próbál érvényesülni. A két dimenzió közötti kapcsolódási pontok érzékeltetése az ilyen típusú novellák alapvető alkotóeleme, azonban az otthon és a külföldet összekötő, földrajzi, érzelmi, kulturális, történelmi, társadalmi szálakból kirajzolódó háló nem a biztonságot és a stabilitást, hanem éppenséggel az én-keresés állandó szükségletét jelenti az elbeszélő számára. Sajátos ritmust adnak az elbeszéléseknek, és a különálló szövegek közötti motivikus kapcsolódási pontok megteremtésében játszanak szerepet a nyelvhasználatra, valamint a hétköznapi rutinok leírására, rögzítésére vonatkozó szöveghelyek. A nyelv a (nemzeti) identitás egyik alapvető alkotóeleme, emellett a

másokkal való érintkezés, a mások megismerésének, és ezzel együtt az önmagunkról kialakított képnek is az elsődleges eszköze – a kötet elbeszéléseiben azonban sajátos módon korlátozott funkcióval bír. A dialógusok háttérbe szorulnak az elbeszélői és monologikus hangok mellett, rövidек és praktikusak, rutinszerűek. Ennek háttérében részben a főszereplők belső világának dominanciája áll, másrészt azonban a figurák sokszor nehezen boldogulnak az ország nyelvének az elsajátításával – a nyelv éppúgy frusztrációkat és a másság tapasztalatának változatos helyzeteket eredményez, ahogy az idegen kultúrával és attitűddel való találkozás is: „Végeztél valami iskolát, Ester? nyelveket tanultál? milyen nyelveket? csak kettőt? az egy kicsit kevés, nem gondolod? két nyelvvél nem váltod meg a világot, két nyelvet én is beszélek, azt a hivatalosat, meg a tájszólást, és látod, takarítónő vagyok [...]” (Dobrákovová, 2017, 14). „Úgy döntöttem, hogy amint a diploma a zsebemben lesz, hozzáköltözöm, bár tudom, hogy egy szlovák diploma egy olasz kikötővárosban úgy kábé mennyit ér [...]” (Dobrákovová, 2017, 52). Ritkábban azonban a kelet-közép-európaiság, ezen belül a szláv identitás kifejeződése lehet a nyelvhasználat, például a *Toxo* című novella éttermi jelenetében: „Távozáskor a pincér obligát kérdése, aki nyilván végig azon törhette a fejét, hogy miről szólt a beszélgetés, maguk honnan vannak, *ragazze?* / Én Csehországból. / Én Szlovákiából. / És milyen nyelven beszélgetnek? / Én csehül. / Én szlovákul. / Aha...” (Dobrákovová, 2017, 104).

Az egyének belső világa rutinszerű cselekvések mentén épül fel. A takarítás, a tisztálkodás, a piaci bevásárlás, a kávézás vagy éppen a forgolódás az ágyban, a szomszéd ház megfigyelésének ismétlődő leírása olyan létmódot feltételez, amelyben az önazonosság számára a vegetatív ritmuson túl, a monomániásan ismételt tevékenységeken túl már nincs kapaszkodó. A tautologikus motívumok egyrészt a kötet archetipikus olvasatának lehetőségét erősítik (a víz, a vér, a halál, a bűn, a gyümölcs motívumrendszere végigvonul a szövegeken). Másrészt a kényszeresség az a burok, amely segítségével a szereplők kitakarják önmaguk elől a valóságot, és voltaképp kitakarják saját személyiségük egyes elemeit is. Egyes szövegekben ezáltal csak a személyiség integritása kerül veszélybe, a lineáris olvasás során azonban a cselekmények egyre komorabbak, a döntéshelyzetek egyre kevésbé átláthatóak, a sodródás

eredménye pedig a tragédia. A *Bambini e genitori* anya-figurája feláldozza a másik anyaközpontos gyereket saját lánya maximális nyugalmaért (kiküldi a forgalmas útra [Dobrákovová, 2017, 99]). A *Gyümölcsökről és zöldségekről* jólszituált főszereplője a napi gyümölcsvásárlás ritmusában nem veszi észre a piaci kofa terheességét, és azt sem, hogy az elvetél; ezzel párhuzamosan a *Toxo* című novellában a várandós anya, miközben a toxoplazmózis elleni védekezésre fordítja minden energiáját, nem észleli, hogy fertőtlenítőszerrel mérgezi a magzatot, és ezért veszíti el (Dobrákovová, 2017, 139).

Összességében a novellák arról tanúskodnak, hogy az életben minden megkérdőjelezhető: a múlt, a jelen, a jövő, a nemiség, az otthon, az idegenség, a konvenció, a magány, a bűn, a tévedés fogalma az élet előrehaladásával folyamatosan változik. Dobrákovová többszörösen összetett, hosszú mondatokból építkező, a szleng és a generációs nyelvek regisztereit termékenyen alkalmazó prózájának érdekessége abban rejlik, hogy a dolgok fonákját – olykor fekete humorral – képes megmutatni.

Felhasznált irodalom

BATAILLE, Georges: *Az erotika*. Ford. DUSNOKI Katalin. Kossuth, Budapest, 2019.

DOBRAKOVOVÁ, Ivana: *Prvá smrť v rodine*. Marenčin PT, Bratislava, 2009.

DOBRAKOVOVÁ, Ivana: *Bellevue*. Marenčin PT, Bratislava, 2010.

DOBRAKOVOVÁ, Ivana: *Toxo*. Marenčin PT, Bratislava, 2013.

DOBRAKOVOVÁ, Ivana: *Halál a családban*. Ford. VÁLYI Horváth Erika. AB-Art, Pozsony, 2015.

DOBRAKOVOVÁ, Ivana: *Toxo*. Ford. GYÖRGY Norbert. Noran Libro, Budapest, 2017.

DOBRAKOVOVÁ, Ivana: *Matky a kamionisti*. Marenčin PT, Bratislava, 2018.

KARBOWSKA, Monika: *Nők a válságban. A túlélés eszközei Nyugaton és Keleten*. In MORVA Judit – POSVÁNCZ Etelka: *Feminista új hullám. A baloldali feminizmus ma*. Közép-Európai Fejlesztési Egyesület, Budapest, 2015, 48–66.

Brutovszky Gabriella

Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem

Transzkulturális sokféleség Zehra Çirak költészetében

Tanulmányomban a német-török posztmigráns irodalom kontextusbeli sajátosságaival foglalkozom, hangsúlyt fektetve a transznacionális írásmód tetten érhetőségére a másodgenerációs migráns írók szövegvilágában, s ennek keretében vizsgálom a transzkulturális hibriditás jelenségét Zehra Çirak költészetében.

A kulturális változás Németországban a migrációs folyamattal indult az 1950-es és '60-as években. Ez nemcsak a németországi kultúra alakulását befolyásolta, hanem a bevándorlók saját kultúráját is. A transzkulturális fogalom ellentétben áll az interkulturális és a multikulturális fogalmakkal, és azt feltételezi, hogy a kultúrák nem homogének, egymástól jól elkülöníthetők. Németországban nem létezik monokultúra és nemzeti-homogén egységes kultúra sem. Ha a vallási területekre gondolunk, hasonló tapasztalhatunk, a német népesség ebben is erősen differenciált. Az vitathatatlan, hogy Németország multikulturális. De az is bizonyos, hogy a létező kultúrák nemcsak egyszerűen egymás mellett élnek, hanem észlelik egymást, reagálnak egymásra, párbeszédet folytatnak, s gyakran tudatosan vagy éppen észrevétlenül egymásból táplálkoznak.

Történelmi-társadalmi áttekintés

Németországban jelenleg kb. 10,9 millió migráns él, melyből 1,5 millió török (web 1). Az ország migrációs politikáját 2000-ig öt fázisra osztották:

1. 1953–1973: Vendégmunkás-periódus, melyben különböző országokkal egyezményeket kötöttek a bevándorlást illetően. Ez az időszak 1973. november 23-án zárult.
2. 1973–1979: Visszatérési fázis, melyben a NSZK megpróbálkozott a vendégmunkás migrációt és a bevándorlást ellenőrzés alatt tartani.

3. 1979–1981: Megtörténtek az első lépések az integráció irányába, megvitatták a bevándorlás előnyeit és hátrányait.
4. 1981–1990: Megjelentek a bevándorlás problematikájának a nyilvánosság előtt is jól látható jelei, az állam megoldásokat keresett. Bizonyos korlátozásokat vezettek be a nem európai tagállamok esetében.
5. 1990–2000: Megjelent a külföldiekről szóló törvény, megkönnyítette a német állampolgárság megszerzését a bevándorlók már Németországban született új nemzedékének (web 2).

Igaz, hogy az általam tárgyalt témakör tekintetében ezek a fázisok tekinthetők mérföldkőként a török kisebbség németországi létét illetően, azonban meg kell említenünk a 2000-es években bevezetett törvényi változásokat is, hiszen ezek vannak a legnagyobb hatással a jelenlegi németországi migrációspolitikára: 2000-ben zajlott a kettős állampolgárság bevezetése, 2005-ben pedig az új bevándorlástörvény került elfogadásra (lásd bővebben: web 3).

Török származású írók, költők Németországban

A fogalmi meghatározása a kisebbségi irodalomnak német kontextusban sem egyszerű, számtalan variációval találkozhatunk: „Ausländerliteratur“ (külföldi irodalom), „Gastarbeiter und Betroffenheitsliteratur“ (vendégmunkás-irodalom és érintett-irodalom), később a „Minderheitenliteratur“ (kisebbségi irodalom), „Literatur der Fremde“ (az idegenség irodalma), „Interkulturelle Literatur“ (interkulturális irodalom) vagy a „Migranten oder Migrationsliteratur“ (migránsok irodalma, migráns-irodalom).

Yüksel Pazarkaya elsőgenerációs török származású németországi író egy 2008-as vitában¹ egy igencsak meghökkenítő, ámde releváns kijelentéssel hívta fel magára az emberek figyelmét: „Van migráns-

¹ Diskussionsabend: „Migranten Literatur in Deutschland“ A vitaestre 2008. március 6-án került sor Berlinben, ahol Yüksel Pazarkaya egy előadást tartott „Nincs migránsirodalom, csupán irodalom“ („Es gibt keine Migrantenliteratur, es gibt nur Literatur“) címmel.

irodalom Németországban? Szerintem a migránsirodalom, a vendégmunkás-irodalom, a külföldi irodalom mind diszkriminatív jelleggel bírnak” (Pazarkaya, 2008). Természetesen a vita máig sem zárult le. Sőt további fogalmak kerültek színre, ilyen a *transzkulturális irodalom* is.

A török migránsirodalom kialakulásában és fejlődésében két meghatározó alakot kell említenünk: a török származású Yüksel Pazarkaya-ját és az *Ararat Kiadó* megalapítóját, Ahmed Doğan-t (Photong-Wollmann, 1996, 27). Az *Anadil* irodalmi folyóirat (török folyóirat német oldalakkal), ami a '80-as években jelent meg Yüksel Pazarkay-jának köszönhetően, a török migránsirodalom előfutárának tekinthető. Továbbá számos török származású szerző lett az idők során Adelbert Chamisso- és Ingeborg Bachmann-díjas (Balci, 2010, 49).

A török származású írók Németországban a vendégmunkás bevándorlási időszaktól máig három generációba sorolják magukat, a kategóriák viszont nem egyértelműen behatárolhatóak, mivel általában a második és a harmadik generációhoz tartozó szerzők azonosak, csupán az írásmódjukban történt változás.

Az első generáció

A török bevándorlók első generációja az 1960-as évektől a munka célú, gazdasági migrációval indult, és megközelítőleg a német visszatérési törvénnyel ért véget 1984-ben. Az első években a bevándorlók óriási kultúrsockot éltek meg. Az idegen kultúrával való találkozás szociális és személyes identitásproblémákhoz vezetett. Akkoriban török nyelven írtak a szerzők, mivel a német nyelvet nem beszélték (Yüksel Pazarkaya, Aras Ören és Güney Dal). Főleg epikus műfajokban alkottak, témáikat – nehéz munkafeltételek, honvágy, nyelvi nehézségek, magány, idegen kultúrába való integrációs nehézségek, a társadalomból való kirekesztettség, gondolatok a hazaérés kapcsán, idegengyűlölet, diszrimináció – gyakran a munkájuk és a lakókörnyezetükben átélt élményekből merítették. Ezek közül a legfontosabb téma a *honvágy* volt, mivel ez a generáció a hazáját még a származási országában látta. Ezért gyakori motívum a műveikben a vonat, a vasútállomás, a szülőhazájukban élő

barátokhoz, gyermekekhez és rokonokhoz fűződő kapcsolat (Photong-Wollmann, 1996, 27). Az első generáció néhány szerzője – Yüksel Pazarkaya, Aras Ören, Bekir Yıldız, Nevzat Üstün, Fakir Baykurt, Fethi Savaşçı, Güney Dal vagy Şinasi Dikmen – török és német nyelven is írtak. Számukra a legfontosabb az volt, hogy műveikben kifejezhessék érzéseiket, és számot adjanak a német társadalomban meglévő nehéz élethelyzetükről. Gyakran megjelenik a művekben a kritikus és ironikus hangnem (Göbenli, 2006, 1).

A második és a harmadik generáció

„A két nyelv végett két különböző ember voltam, egy török és egy német. Én-nel, akik állandó jelleggel vitáztak egymással, és soha nem kerültek harmóniába” (Tekinay, 1997, 29). A szülőhaza fogalma a második generáció esetében gyakran teljesen feledésbe merült, vagy csupán a szülők általi emlékek helyeként kerül szóba. A generáció tagjainak célja leginkább, hogy egyéni életmódot alakíthassanak ki, melyben a hibrid, transzkulturális identitás iránti igényüket elfogadják (Yun-Young, 2008, 278). Ehhez a generációhoz tartoznak a Németországban született első generáció gyermekei, akik mindkét nyelvet jól beszélnek, és olyan problémákkal küzdenek, mint a többnyelvűség/ kétnyelvűség, éni-identitás, kettős élet, kapcsolattartás. Tagjai sem Németországban, sem pedig Törökországban nem érezték magukat otthon, így kialakult náluk egyfajta izoláltság és otthontalanság érzete. Mindez egy szubkultúrát eredményezett, melyben egy sajátos német-török nyelv jött létre (Hlavinova, 2013, 10). A legtöbb második generációs író, költő már német nyelven írt. Központi témáik: a saját kultúra megtalálása, idegenség, identitásvesztés, mások megértése, keverékkultúra, a megosztott nyelv. A második generációs szerzők közé tartozik: Feridun Zaimoğlu, Zafer Şenocak, Zehra Çirak, Osman Engin, Renan Demirkan Nevfel Cumart, Salih Omurca (Balci, 2010, 4). Az írók, költők leginkább a mindennapok tapasztalatairól és az idegen világról számolnak be (Heinze, 1986, 12–48). Ehhez kapcsolódik még az idegengyűlölet tematizálása, amely a 90-es években érte el tetőpontját. Ekkor számos mű született arról is, hogy mennyire hiányzik az integrációs politika az

országból (Zehra Çirak: „Kein Sand im Rad der Zeit“ [Nincs homok az időkerékben]), illetve több szerző a társadalmi-nyelvi hierarchia problematikáját is tárgyalja. Erről szól Zehra Çirak az egyik nyelvi játékra épülő 1988-as versében:

**deutsche sprache gute sprache
oder die denen ihnen**

die dienen ihnen
jenen dienen
die denen dienen
denen die dienen
die dienen ihnen
die verwirr mal nicht (web 4)

**a német nyelv jó nyelv
avagy akiknek szolgálnak**

kik nekik szolgálnak
azokat szolgálják
akik szolgálnak azoknak
akik őket szolgálják
ezt ne téveszd össze²

A harmadik generáció tagjai 1995-től máig egy multikulturális közegben élnek, és mindkét kultúrát értik. Nincs félelmük új témákat felvetni s a meglévőket háttérbe helyezni. A generáció mindenekelőtt a kétnyelvűségben és a kettős kultúrában találta meg az identitását. Új, független identitást építenek fel, melyben hangsúlyozzák egyrészt a német többségi társadalomhoz való kapcsolódásukat, de ugyanakkor az etnikai kisebbségük helyzetét is. Fontos értéknek számít a német nyelv elsajátítása, miközben törekszenek megőrizni az eredeti identitásukat. Ezekben a generációkban a „vegyes beszélgetés” több, mint pusztán

² Az összes verset saját fordításban közlöm.

reakció a bikulturális és kétnyelvű feltételekre. A „kódváltás” egy saját identitásformáló nyelvet hoz létre, amelyben az érintettek a megosztott identitásukat ki tudják fejezni (Weiher, 2008, 10).

Zehra Çirak költészetének transzkulturális jegyei

„Két kannával öntöztek engem. Az egyik a török, a másik egy német kéz volt.” Zehra Çirak 1960-ban született Isztambulban, hároméves, amikor a szüleivel és a testvérével Németországba érkezik. Számára Törökország egy olyan hely, ahol az emberek a szabadságukat töltik. A szülők elképzelése arról, hogy később visszatérnek hazájukba, a felnőtt lányuk számára teljesen idegen. Ő Németországban maradt, megtalálta élete párját, aki egyben művésztársa is volt (Jürgen Walter), s jelenleg is Berlinben él. Írói ambíciói mellett iskolában tanít, és maga is kísérletezik a transzkulturális oktatással (Dückers, 2016). Çirak nem engedi magát sem a német, sem a török oldalhoz besorolni: „Sem a török, sem pedig a német kultúrát nem helyezem előtérbe. Egy kevert kultúra iránt vágyódom” (Dückers, 2016). Objektív költészete a végtelen transzkulturális sokféleséget rejti. Verseiben a nyelvvel való kísérletezés, a humor, az irónia, a nyelvi játékok, valamint a grammatikai formák dekonstrukciója érhető tetten.

Bár a szakirodalom a migráns generációk második szakaszába sorolja költészetét, a szövegek legtöbbször túlmutat a második generáció tipikus poétikai jegyein. A német nyelv számára nem egy idegen szembenálló, hanem a személyiségének egy része. Művei a kulturális határok lebontását tükrözik, szövegeiben egy sajátos hibrid harmadik teret teremt, melyben kulturális és nyelvi heterogenitás érhető tetten. Verseiben egy új identitásfelfogás ismerhető fel Wolfgang Welsch transzkulturális társadalom-értelmezésében. Autofikciós szövegeiben a kulturális hibriditás kerül előtérbe. Jana Maria Weiß Çirak műveit posztmigráns kategóriába sorolja (Weiß, 2017, 173–174), miszerint a költő maga többé nem tekinthető migránsnak, viszont a migránshátteret mint személyes tudatot és kollektív emlékezetet magával hordozza. Verseiben a kétnyelvű és a kultúrákat átívelő tapasztalás érhető

tetten, s ugyanakkor kritikusan tekint a nemzeti identitás hagyományos elképzeléseire.

„Az élet Németországban, a török-lét, erről én sosem írtam, ez korántsem az én témám volt, és később sem lett azzá, ez csak kívülről lett rám testálva.” – így vall Çırak egyik interjújában (Dückers, 2016). Általában zavarja a nemzeti kategóriákban való gondolkodás. *Városhatár* című versében ezt a következőképpen fejezi ki:

„A só nem ismeri a nemzeti ízeket
akkor hát ki kinek akar
határokat szórni a
a szemébe?” (Çırak, 1991)

A *Kultúridentitás* című prózai művében ironikus hangemben közelíti meg a nemzeti sztereotípiákat, miközben egy heterogén identitás modelljét olvashatjuk ki a sorok közül. A költőnő számos kulturális kliséet sorol fel, anélkül, hogy bármiféle nemzeti identitás mellett letenné a voksát. A kultúridentitást nem földrajzi vagy nemzeti értelemben tárgyalja, hanem életgyakorlatként. A német feltételes módot használva (Infinitiv II) az egyes nemzeti sztereotípiákat elképzelt vágyakként jeleníti meg.

„Tehát legszívesebben japánként kelnék fel egy futonágyról egy áttetsző ajtajú szobában. Aztán szívesen reggeliznék angolosan, majd idegen közömbösséggel dolgoznék kínai szorgalommal, lelkesen. Legszívesebben franciásan ennék és mértéktelenül jóllakva rómaiak módján fürdőznék, szívesen vándorolnék bajorul és táncolnék afrikai stílusban. (...) A legszívesebben indiaiként aludnék el, mint madár az elefánt hátán, és törökül álmodnék a Boszporusról.” (Çırak, 1991, 94)

A Boszporus itt az európai-keleti világ átmeneteként, határvonalaként jelenik meg, köztes térként, összekötő kapocsként a két kultúra között, s egyben vágyott helyként is. A kulturális hibriditás ebben az esetben semmiképp sem a származási helyről való lemondást jelenti.

A *Várakozási idő* című versében egyfajta transzkulturális naptárral találkozunk, hiszen a szövegben ötvöződnek a török és német kulturális elemek a keresztény és iszlám vallás ünnepnapjai kapcsán. Itt sem két egymástól elkülönített vallási egységet látunk kibontakozni, hanem egy köztes térrel, a két vallás ünnepnapjainak ötvöződéssel találkozunk.

„Nagypéntekben az a legszebb,
hogy Bach
Máté-passiója még él
S az Áldozati ünnepen
Újra hallani szeretném.” (Çırak, 1994, 46)

A vers részletében tetten érhető a kulturális hibridizáció, melyben a két naptár átfedése a dichotómia felbontását eredményezi, s egy transzkulturális harmadik tér jön létre, melyben egy kulturálisan hibrid önértelmezés konstituálódik. A versben a két vallás s az azokhoz tartozó ünnepnapok, a keresztény nagypéntek és az iszlám áldozati ünnep a lírai én számára egy önértelmező azonosulási pontként szolgál. Nem az válik elsődlegessé, hogy a két hagyomány a két vallási kultúrkör legjelentősebb ünnepnapjaihoz tartozik, hanem maga az összefüggés, hogy mindkét ünnepen az apa általi fiúáldozatra emlékezünk, s ez a lírai én számára egy szemantikai térben helyezkedik el.

Mind a Boszporusz-motívum, mind pedig a két vallási ünnep hibrid relációja értelmezhető Doris Bachmann-Medick leegyszerűsített hiperbolikus sémájával (Bachmann-Medick, 2009, 31–45), miszerint: $1+1=3$, azaz két jól elkülönült kultúra egy harmadik, kevert, produktív, hibrid térben egy teljesen új kontextusban értelmezhető újra.

Hasonló jelenség érhető tetten Çırak *Allianz* (Szövetség) című versében is (Çırak, 1991, 16). A költő a szövegben a kétnyelvűséget egy transzkulturális térbe helyezi: itt a két nyelv nem egymás mellett helyezkedik el, hanem az összeolvadás eredményeképpen egy transzkulturális, nyelvi szempontból hibrid világot hoz létre. Çırak kreatív poétikai megoldásokkal él, melyek következtében a nyelvi határok leomlanak, a két nyelv keveredik, mely a kettős identitás

kifejezését szolgálja. Çirak mindezt úgy teszi, hogy közben reflektál a német-török kereskedelmi kultúra szövetségére.

„Auf Deutsch heißt die Hand Hand
Auf türkisch heißt sie el
So ein Handel.”

„Németül a kéz neve *Hand*
Török nyelven *el-nek hívják*
vagyis *Handel*³.”

Çirak szereti a rövid formákat, a paradoxon jelenségét, a szóvicceket, a nyelvi játékokat. Önmagáról így vall:

„Sprachspiel für eine Dramaturgin und eine Türkin

Manchmal bin ich
meine eigene Dramatürkin”⁴

Egy kedvelt nyelvi játék, felrehallás:

„Stadt – Land – Fluss: „Stadt – Land – Flucht“⁵. (Dückers, 2016)

A korábbiakban említett hibrid tér tetten érhető Çirak számos korai versében is, így az 1994-ben megjelent *Idegen szárnyak a vállainkon* című kötet címadó versében, ahol a kétféle szárny együttes lebegésének konnotációja a kettős identitás egymásba olvadását asszociálja.⁶

³ Handel: jelentése: alku, üggy, kereskedelem.

⁴„Nyelvi játék egy dramaturgnak és egy töröknek. Néha saját magam/dramatörökje vagyok.”

⁵ Város – ország – folyó. Város – ország – menekülés.

⁶ Saját fordítás, megjelent a *Kalligram: Művészet és Gondolat* című folyóiratban (2011/6., 50–51).

Idegen szárnyak a vállainkon⁷

Te jobbkezes vagy én meg bal
Milyen magától értetődő
hogy mindketten a repülésről álmodunk
neked egy szárnyad van a bal válladon
nekem persze egy a jobbon
a közös lebegésnél
a magasba szeretnénk emelkedni
a vállunkon összenőve

Szilárd talajon
már régóta egyek vagyunk
de jaj a levegőben
ott szétszakadhatunk
tartsuk hát megbízhatóan a kezünket
én a bal kezemet a te jobbodban
és viszkető lapockáinkat dörzsöljük
esténként kölcsönösen.

Összegzés

Összefoglalásképpen elmondható, hogy Zehra Çirak műveinek középpontjában a kulturális határok dekonstrukciója áll. A verseiben megjelenő kultúrák nem egy egységes szintézisként értelmezhetőek, hanem egy hibrid harmadik teret hoznak létre, mely kultúrájában és nyelvi sajátosságaiban is nagyon heterogén. Çirak ahhoz a generációhoz tartozik, akik műveikben explicit nem foglalkoznak a migráció kérdésével, hanem autofikciós szövegekben előtérbe helyezik a migráció eredményeképpen kialakult kultúrakeveredés tapasztalatait. Mindezt kellő iróniával és nyelvi játékossággal teszik.

⁷ Fremde Flügel auf eigener Schulter

Felhasznált irodalom

AKTÜRK, Ayşegül: *Interkulturelles Lernen am Beispiel von türkischer Migrantenliteratur im Deutschunterricht*. Diplomica Verlag, Hamburg, 2009.

BACHMANN-MEDIC, Doris: 1+1=3? *Intercultural Relations as a Third Space*. In BAKER, Mona (szerk.): *Translation Studies: Critical Concepts in Linguistics*. 4 Bde. Routledge London, New York, 2009, Bd. 2.

BALCI, Umut: *Transkulturelle Dimensionen der Deutschsprachigen Literatur Türkischer Migranten und ihre Vermittlung im DAF-Unterricht*. Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Adana, 2010.

BRUTOVSZKY Gabriella: *Zehra Çirak: Idegen szárnyak a vállainkon: Költészet/ Német (fordítások)*. In Kalligram 2011/6, 50–51.

ÇIRAK, Zehra: *Vogel auf dem Rücken eines Elefanten: Gedichte*. Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1991.

ÇIRAK, Zehra: *Fremde Flügel auf eigener Schulter Gedichte*. Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1994.

GÖBENLI, Mediha: *Migrantenliteratur im Vergleich: Die deutsch-türkische und die indo-englische Literatur*. De Guyter Verlag, Berlin, 2006.

HEINZE, Hartmut: *Migrantenliteratur in der Bundesrepublik. Bestandsaufnahme und Entwicklungstendenzen zu einer multikulturellen Literatursynthese*. Express Edition Verlag, Berlin, 1986.

HLAVINOVA, Jana: *Selim Özdoğan. Die Tochter des Schmieds und Heimstrasse 52*. Disszertáció, Brünn, 2013.

PHOTONG-WOLLMANN, Pimonas: *Literarische Integration in der Migrationsliteratur anhand der Beispiele von Franco Biondis Werken*. Disszertáció, Thailand, 1996.

TEKINAY, Alev. „In drei Sprachen leben“. In *Denn du tanzst auf einem Seil; Positionen deutschsprachiger Migrant Innenliteratur*. Stauffenburg Verlag, Fischer, Sabine & M. McGowan, Tübingen, 1997.

YUN-YOUNG, Choi: *Raum Und Identität in Der Literatur Der Zweiten Migrantengeneration. Koreanische Zeitschrift Für Germanistik*: <http://kgg.german.or.kr/kr/kzg/kzgtxt/kzgtxt106/106-16.pdf>

WEIHER, Julia: *Sprache und Identität türkischer Migranten in Deutschland*. Grin Verlag, Norderstedt, 2006.

WEIß, Jana Maria: „*Von Ramadan bis Weihnachten. Kulturelle Hybridität in den Gedichten Zehra Çıraks*. In GIESSEN, Hans W. – RINK, Christian: *Christian Migration in Deutschland und Europa im Spiegel der Literatur*. Frank & Timme, Berlin, 2017.

DÜCKERS, Tanja: *Zehra Çirak: „Das Salz kennt kein Nationalgericht“ von Tanja Dückers*. <http://www.juergen-walter.com/zehra-cirak-das-salz-kennt-kein-nationalgericht-von-tanja-dueckers/>

Skizze zum Unterrichtsvorhaben „Fremdheitserfahrungen in lyrischen Texten“

web 1 = A Szövetségi Statisztikai Hivatal adatai (Statistisches Bundesamt), https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/_inhalt.html

web 2 = <https://www.domid.org/angebot/aufsaeetze/essay-migrations-geschichte-in-deutschland/>

web 3 = <https://www.domid.org/angebot/aufsaeetze/essay-migrations-geschichte-in-deutschland/>

Web 4 = https://www.schulentwicklung.nrw.de/cms/upload/Faecher_Seiten/deutsch/Fremdheit_Lyrik_S_II.pdf

**Andrea Coddington *A zsidó nő* című regényének jellemző jegyei
a bináris oppozíció szemszögéből**

A diaszpórában élő zsidóság európai lenyomata mindig magával vonzza és/vagy megteremti a transznacionális, etnográfiai, vallásközi sokszínűség lehetőségének kulturális (szöveg)tereit, melyek jellegüknél fogva országhatárokat feszítenek szét. Egy hagyományos európai zsidó család legalább! kétnyelvű (héber, jiddis, a régió, illetve ország nyelve...), mely multilingvális kommunikációt eredményez a mindennapokban az ön- és heteroreprezentáció során is. Mindezen állítások leképezésének olvasatát is felkínálja Andrea Coddington *A zsidó nő* című regénye, mely betekintést ad egy hagyományos, (közép-európai) ortodox zsidó család életébe, és a nő társadalomban betöltött szerepére is fény derül. Felszínre kerülnek olyan ismert zsidó és zsidó női – kisebb mértékben pozitív, többségben inkább negatív – előítéletektől terhes sztereotípiák is, mint például a kiválasztottság, a stigmatizáltság, az elvetettség, melyek bináris oppozíciókban típusokat állítanak elénk. A kulturális, nyelvi „sokszínűséget“, a másságot a regényben előforduló, élesen lekövethető sztereotípiákon keresztül multidiszciplináris megközelítések mentén (imanológia, kisebbségszociológia, etnográfia) mutatom be.

Az imanológia az idegen (heteroimage) és a saját vagy énkép (auto-images) segítségével a másságot vizsgálja és keresi az irodalmi szövegekben. Ezek a képek mítoszokban, sztereotípiákban, előítéletekben, nyelvi klisékben prezentálódnak, miközben nem a tényleges valóságot képezik le, hanem egy különböző etnikai és szociális csoport mentális diskurzusát mutatják. Az imanológiai vizsgálódás fókuszában nem csupán a sztereotípiák keletkezése, életheisége van jelen, hanem az a kérdés is felvetődik, hogy mindezek az egyének és csoportok, melyek a kategorizálást, tipizálást végezték és végzik, milyen funkcióval bírnak, és a szövegekben előforduló hetero- és önreprezentáció mennyire befolyásolja a népek és nemzetiségek közötti együttélést (Zelenka, 2018, 8–15). Az interetnikus, interkulturális viszonyrendszerek tanulmányo-

zása multidiszciplináris megközelítést feltételez, esetünkben a kisebbség-szociológiai (faji, vallási és etnikai viszonyok) vizsgálódás módszer-tanára és eredményeire is támaszkodom a regényben aktivizálódó sztereotípiák felfejtésénél (Horváth, 2006, 24–31). A sztereotípizálás folyamatának megkerülhetetlen velejárója a reprezentáció. Az elmúlt évezedekben elterjedt reprezentációs elméleteket a konstruktivista megközelítés jellemzi. Az egyik fő csapás a Saussure-i alapokra épülő szemiotika, a másik a Michel Foucault nevével fémjelzett diskurzus-elmélet. A reprezentációs rendszerek két szinten működnek: egyik a mentális reprezentációk szintje,¹ a másik pedig a valamilyen materiális testet öltő jelrendszerek szintje. A társadalmi diskurzusok legfontosabb témái a különböző identitáskategóriák, jelentései pedig a reprezentációkon keresztül teremtődnek meg. A folyamat része a tipizálás, mely alapvető és egyetemes gondolati művelet, a jelentésalkotás szükséges eleme, mivel az egyedi jelenségeket és vonásokat csak típusokban vagyunk képesek megragadni. A fenomenális világ érzékelése a tipizálás technikájával történik, a barkochba játékhoz hasonlóan: az általános kategóriákból haladunk a részletek felé. Ezt követi az általánosítás, majd „megszületnek” az oppozíciós csoportok, a: „mi és ők”. A személyekről, emberi csoportok-ról is úgy alkotunk képet, hogy könnyen megfogható, egyszerűsített, mennyiségileg redukált és kiválasztott vonásokból építjük fel az osztály-kategóriákat. Ezekből az osztályozási rendszerekből lesznek aztán a nép, a nemzet, vallás, faj stb. kategóriák.² A Saussure-i

¹ A mentális reprezentációk fogalmak, képek, képzetek, érzések formájában képezik le a tudatunkban létező tartalmakat. A jelrendszerek ezeket a mentális tartalmakat reprezentálják, helyettesítik be, teszik közölhetővé másokkal. A jelentések a konstruktivista megközelítés szerint nem léteznek önmagukban, csakis a használatukon keresztül, alkalmazóinak reprezentációs gyakorlata által jönnek létre. A különböző médiumok segítségével termeljük, befogadjuk és kicseréljük egymás közt a jelentéseket a társadalmi interakció során.

² A Saussure-i alapvetés szerint a jelentések csak az oppozíciók révén nyernek értelmet. Az alapvető nyelvi jelentések ezért kontrasztív jelentések, *bináris oppozíciók* szerint rendezkednek el. Bahtyin szerint a jelentés a párbeszéd eredménye. (A szavakat mindig a másik szájából vesszük.) Durkheim és a kulturális antropológia szimbolikus osztályozási rendszer hívei szerint ahhoz, hogy a dolgokat világosan el tudjuk egymástól határolni, a különbözőségeket bináris oppozíciókban kell jelölnünk.

alapvetés szerint a jelentések csak az oppozíciók révén nyernek értelmet (Könczei, 2004, 7–31).

Reprezentáció és sztereotípiá

A reprezentációs elméletek szerint a közösségi térben való részvételt, létezését az teszi lehetővé, hogy az egyének a reprezentáció segítségével meg tudják osztani gondolataikat. A reprezentáció a kultúra folyamatosságának és újrateremtésének egyik legfontosabb tényezője.

A sztereotípiá pedig a reprezentációnak az a fajtája, ami úgy rajzolja meg a másik képét, hogy annak típusos változatát továbbegyszerűsíti, néhány jellemzőre redukálja, amelyeket alapvetőnek és lényeginek állít be (esszencializál), valamint a természet által adottnak fest le (naturalizál).³ Walter Lippman túlzásokon alapuló képeknek nevezte a sztereotípiákat, melynek alapja az ismételten előforduló tapasztalatszerzés. Allport szerint a sztereotípiá (valójában képek) a kategóriával társult túlzáson alapuló nézet. Egy sztereotípiá kialakulása hosszú folyamat, melynek egyik lényeges mechanizmusa az attribúció, a másik fontos mechanizmus a már említett kategorizáció⁴ (Könczei, 2004, 7–31).

³ A *sztereotípiák* feltételezett jellemvonások, jellemző tulajdonságok, amelyek egyének egy nagyobb csoportjára vonatkoznak, akiknek a hite, szokásai, cselekedetei hasonlóak. A sztereotípiák létrejöttének alapjai lehetnek történelmi tények, egyszerűsítés, általánosítás, túlzás, felnagyítás, kulturális attribútumok bemutatása megszokottként, természetesként, valamint rasszista, szexista és más diszkriminációs formák. A sztereotípiá kiterjedhet: nemzetekre, társadalmi, foglalkozási csoportokra, vallási csoportokra, etnikai kisebbségekre, deviáns magatartásúakra.

⁴A *kategória* alatt olyan csoportot kell érteni, amelybe a köznapi gondolkodás besorolja az embereket, a dolgokat, az eseményeket. *Attribúció* alatt szabályok, feltevések, elképzelések húzódnak meg, melyek arra vonatkoznak, hogy az emberek hogyan következethetnek saját és mások viselkedésének az okaira. Ilyenkor egy személy vagy csoport viselkedéséből személyiségvonásokra lehet következtetni. A *kategorizáció* folyamán az egyének osztályozzák a csoportra vonatkozó információkat. Egy egyénnek egy társadalmi csoport tagjaként való azonosítása annak alapján történik, hogy az egyén olyan tulajdonságokkal rendelkezik, mint amilyenek a csoportra jellemzőek. A sztereotípiák működése a sztereotipizálás folyamata.

Zsidó sztereotípiák Coddington regényében

Allport szerint a legismertebb zsidó sztereotípiák között vannak pozitív és negatív töltetűek (ravasz, pénzsóvár, szorgalmas, kapzsi, értelmes, törekvő, alattomos, családszerető, kitartó, beszédes, vallásos, megfontolt, megosztó. Szerotíp foglalkozás: kereskedő, orvos, bankár, művész), mégis inkább a negatívak élnek erőteljesebb életet (Allport, 1977).

Andrea Coddington⁵ *A zsidó nő* (Coddington, 2010) című életrajzi regényében a társadalomba beivódott zsidó sztereotípiák rendre megjelennek. Az említett Coddington-szöveg felkínálja a (vallásos) zsidó nő archetípusának bemutatását is.⁶ Betekintést ad a vallásukat gyakorló zsidó családok korhű hétköznapijaiba. A főszereplő, a „riportalany” koherens élettörténetet mesél el arról, hogy ki volt ő gyermekkorában és hogyan lett érett (zsidó) nővé, magában hordozva a kiválasztottságot, stigmatizáltságot és az elvetettséget. Az emlékezet, a felidézés során

⁵ Andrea Coddington a pozsonyi Comenius Egyetem újságírás szakán diplomázott. Radosnáról (Radošina) származik. 2002-ben külpolitikai tudósítóként az Egyesült Államokba ment, New Yorkban telepedett le, családot alapított, majd visszatért Szlovákiába. Jelenleg is itt él. Első sikeres műve a *Szép életnek tűnt* című regénye volt. *A zsidó nő* című biografikus regény is magával ragadja az olvasót. Ez a mű egy valós személy, Silvia Fishbaum élettörténetét tartalmazza, amely Szlovákiában bestsellerlistán volt a kiadás évében. A regény főhősét Coddington azonban nem Silviának, hanem Szófiának nevezi. A művet magyar és angol nyelvre is lefordították. Az angol fordítás érdekessége, hogy a regény főszereplőjének referenciális mása, Silvia Fishbaum ültette át angol nyelvre a művet. A regény nem egy holokauszt-túlélő története, hanem a túlélők gyermekének a szocialista világba való beilleszkedését, illetve menekülését mutatja be. A regény születésének körülményeihez tartozik, hogy sok közös vonás van a szerző, Andrea és a mű alanyát képező Silvia közt. Mindketten Amerikában éltek, mikor Szlovákiába látogattak, Pöstyénben találkoztak, ahol Silvia bemutatkozott Andreának, s elmondta, hogy olvasta a szerző első regényét. „Az én történetem is ér annyit, mint a tiéd” – mondta Silvia. A barátság így kezdődött. Volt mit mondani egymásnak, a két özvegynek...

⁶Az európai és az amerikai feminista elméletek mélységeiben vizsgálják a zsidó nőképet, mégpedig a történelem, a szociológia és a pszichológia eredményeire támaszkodva. A témakörrel, a zsidó nőképről ilyen megoldási stratégiákban gondolkodva elsők közt Adler Ruth, a New York-i Baruch College egyetem jiddis és héber nyelvek docense értekezett 1977-ben.

felsejlik a zsidó nép traumája: a holokauszt. Ebbe született bele egy gyermek, Szófia, a zsidó lány, aki egyes szám első személyben eleveníti fel őszintén önmaga, családja, egy népcsoport élettörténeti töredékeit a háború utáni években. A kommunista Csehszlovákiában nem csupán a számkivetettséggel, hanem a vagyonekbozással is szembe kellett néznie a jómódú zsidó családnak. A gazdag portát elhagyva egy kétszobás kassai lakásba költöznek. Az életrajzi írás egyik olvasata, hogy az egyén milyen kontextuális, kollektív vagy legalábbis behatárolható csoportérdekek nyomása alatt élte meg gyermekkorát a szocializmus éveiben, rámutatva az elvetettség lehúzó erejére, a háború utáni első és második nemzedék önkeresésére.

A kiválasztottság mint az önreprezentáció legerősebb eleme

A regény én-elbeszélője egyes szám első személyben meséli a történetet. Az első mondatról kezdve tudatosan tárja fel az ortodox zsidó vallás hitéleti szabályait, a hozzá kapcsolódó rítusokat mint a mentális önreprezentáció egyik formáját. Számos példa ragadható meg a főszereplő „mi” csoportjának az önreprezentációjára. Ennek egyik típusa az ön-megkülönböztetés motívuma. Legmarkánsabb példája a kiválasztottságban gyökerezik, hiszen a zsidó másság egyik meghatározó pontja a „kiválasztott nép” eszmeisége, melyhez egyenesen kapcsolódik a tradicionális történelmi tudat. Több mint háromezer éves etnikai-felekezeti hagyomány kontinuitása áll a kultikus működés középpontjában. Ez a közös tudás néhány döntő fontosságú eseményre kiélezve irányítja az egész rítusrendet otthon és a zsinagógákban, imaházakban is, ami aktualizált vallásgyakorlattal párosulva erősíti meg az öntudatot. A szombat megtartásának csoportkohéziós ereje nagyon intenzív nemcsak a regényben, hanem a vallását gyakorló zsidó családokban mindenütt.

„– Nem a zsidók tartották meg a sábeszt, hanem a sábesz mentette meg a zsidókat – tette hozzá bölcsen apám. Belekapaszkodunk, rátámaszkodunk, bárhol legyünk – szétszórva a világban, gyötrelemben, vagy éppen hálát adva a szerencsénkért, jólétünkért. Sajátunk, de a

másoké is – suttogta elgondolkodva apám... Szabadok vagyunk. Zsidók vagyunk. Soknemzetiségű nép vagyunk, határok nélkül. Sábész a miénk!⁴⁷ (Coddington, 2017, 5, 8)

Ez azt jelenti, hogy önmagukra alkalmazzák a szereplők saját csoportjuk jellemzőit. A kiválasztottság motívuma az egész regényt átítatja, amiben a „mi” csoport tagjainak értékrendje a követendő példa. A bináris oppozíció „mi” térfelén van a minden, ami a mindennapok meghatározó mérőszinörje, míg az „ők” csoport az értékrendből kieső terület, őszövségi képpel élve: az már a kapukon kívül van.

A mentális önreprezentáció csoporton belüli formái és a másság (gójszidó bináris oppozíció)

A hitéletre jellemző jegyek cselekedetekben kelnek életre a szövegben. Ilyen a szombat megtartásának kulturális identitást formáló ereje is, de a Pészach, a Jom kippur, a Rosh hasáná liturgiája és az ünnephez kötődő egyetemes, otthonokban megélt zsidó tradíciók is megelevenednek mint az önreprezentáció fontos elemei. Azokban az esetekben, amikor az író az egyes ünnepeket írja le, tudatosan használja a materiális testet öltő jelrendszerek elemeit. Ilyenek például a szombati barches-takaró, a kipa, a barches, a peszach-tál vagy a kiddus-poharak. Nyelvi regiszterét tekintve a mű pozitívuma, hogy az író héber és jiddis kifejezéseket beépítve még autentikusabbá teszi a mondanivalót. A könyv végén megtalálható ezek jelentése. A regény ihletője ma is él. Beszélgetésünk során kiderült, hogy szlovákul, magyarul, a szülők héberül és jiddisül is beszéltek otthon. A lányok ezenkívül oroszul és németül, később angolul, Szófia olaszul is tud. Ez a többnyelvűség természetes volt a zsidó családokban. Karády Viktor szerint Európában a héber a mindennapi használatban kiegészült a jiddissel vagy más regionális nyelvekkel (laderno, judezmo) és az adott országhoz igazodva a többség nyelvét is bírták a zsidó emberek, márpedig a többnyelvűség olyan szellemi tőkét képvisel, amely egyrészt más nyelvek elsajátítását megkönnyíti, másrészt

⁷ Az idézetek a magyar nyelvű fordításból származnak (Coddington, 2017).

széleskörű intellektuális késégeket indukál egyéb területen (Karády, 2001, 32).

A szombatnak mint a vallásos önreprezentáció legfontosabb elemének egy egész fejezetet szentel a narrátor. A kollektív identitás tudatos erősítése állandó szombati (shabbat) feladatként és célként jelenik meg a regényben a szülők részéről. Ez egyértelmű, hiszen kollektív identitás önmagában nem létezik, hanem mindig csak annyiban, amennyiben egyesek hitet tesznek mellette (Assman, 2004, 89–95). Ereje attól függ, mennyire él elevenen a mikro- vagy makrocsoporttagok tudatában, mennyire képes motiválni a gondolkodásukat és cselekvésüket. A kulturális identitás tudatos részvétel valamilyen kultúrában, egy adott kultúra megvallása befele fordulva és kifelé prezentálva is. A szombat és az összes ünnep naplementekor kezdődik. A diaszpórában élő zsidók a világ minden táján az előírásoknak megfelelően, ugyanolyan rítusrendben ülik meg a szombatot. Eltérések leginkább csak gasztronómiai vonatkozásban figyelhetők meg. Ez jellemzi a kisortoványi zsidó szombatot is. A sztereotipizálás további funkciója a saját csoport jellemzése, leírása és a saját csoportra vonatkozó szabályok, előírások betartása is aktivizálódik a regény bevezető soraiban:

„...a héber nyelv csak az imádság nyelve.

– Ha azok a többiek tudnák, hogy mennyire boldogok vagyunk, és hogy mi, zsidók milyen fennköltén, örömmel ünnepeljük a sábeszt! – hangsúlyozta apám, aki számára ez a beszélgetés kellemetlen volt, és mihamarabb szerette volna elfelejteni. Ehhez hasonló véleménycseréhez nem szokott...” (Coddington, 2017, 8)

A sztereotipizálás ugyanakkor a kizárólagosságot is mint osztályozási kategóriát magán hordozza:

„– Miért csak mi tartjuk a sábeszt? A többiek miért vasárnap járnak templomba?

- Mert mi zsidók vagyunk, ők meg nem azok – felelte apám sugárzó szemmel, kimért, szigorú tekintettel, mert érezte, itt most kirobban valami. Nővérkém állát feltartva, durcásan előrelépett és megszólalt:
- De miért vagyunk egyedül? Miért éppen a mi családunk?
- Zsidónak lenni kiváltság! – felelt apánk, mellőzve közben, hogy a lányával került konfliktusba.
- Persze! Kiváltság! Mint a koszos kutyáknak! ...
- Gyűlölnek minket. Az egész faluban gyűlölnek! Senki sem szeret minket – tört ki a sírás Melániából.“ (Coddington, 2017, 7)

Az idézet sejteti már a bináris oppozícióban rejlő konfliktusforrást, melyre nem kell sokat várni a regényfolyamban. Egy kulturális, etnikai vagy vallási csoport számára központi kérdéssé válik, hogy milyen tanítási mechanizmusokon keresztül tudja megőrizni saját értékeit, s hogy az egyén milyen folyamatok révén válik a csoport tagjává.⁸ Amennyiben figyelembe vesszük, a főszereplő korában milyen lehetőségei voltak az átörökítési mintázatok átadásának, konstatálnunk kell, hogy Kisortoványban csak vertikális szinten volt mód elsajátítani a zsidó hitélet szabályait, a Manisevics lányok csak a szülőktől tanulhatták meg a héber nyelv alapjait, a jiddis kifejezéseket, a kóser házvezetést, később Kassán a vasárnapi iskolában már intézményesen is. A gyermek viszont igazodni akar a kortársakhoz, azok szokásvilágához, rituális cselekedeteihez. Utánozni kezd, hogy elfogadják. A társadalmi csoportok sztereotipizálása egyben a szimbolikus kizárás eszköze is lesz, mert eltúlozza és kizárólagossá teszi a másságot, a különbözőséget, azaz a csoportok közötti különbözőségeket, amivel meggátolja azok integrálódását, egymáshoz való közeledését. Ilyen nagy vallási ellentét alakul ki egy „ártatlannak“ vélt utánzásból:

„És egyedül csak mi nem imádtuk a szobrokat, nem vetettünk a falu közepén álló nagy szobor előtt keresztet. Kivéve egy alkalommal. A mi

⁸ A tanulási-tanítási mechanizmusoknak vertikális és horizontális módját különböztetjük meg. Vertikális esetben a születtől, nagyszülettől, horizontális esetben a kortársaktól és az iskolában, intézményesen tanul a gyerek.

Melániánk. Asszimilálódni akart szegénykém, nehogy feltűnjön a kereszt előtt elvonuló csoportban. Csak egy akart lenni a sok közül. Alig ért haza, anyám torkaszakadtából üvöltötte:

- Nem szabad!...
- Minden barátom a faluban keresztet vet.
- Mi nem vagyunk mindenki!“ (Coddington, 2017, 10)

Az integrálódás megakadályozása gój-zsidó bináris oppozícióban más esetben is teret kap a szövegben. A pártállami nyomás hatására sokakban elhalványult a zsidó identitástudat a háború után, a vegyes házasságok is gyengítették az egyén és a közösség csoporttudatát. Hatalmas nyomás nehezedett a túlélőkre is. Ez a hátszél sokakban az asszimilációt, másokban az etnikai identitást erősítette meg. A szövegben nagyon kemény elhatárolódásnak lehetünk tanúi:

„–Igen, és el is kaptalak azzal a Hornyák Gyurival.

Melánia elvörösödött, lesütötte a szemét.

- Azzal a nem zsidó gójjal!
- Honnan tudod?
- Azt hiszed, vak vagyok? *Zsidó a zsidót megismeri*, és most inkább hallgass!

Szegény Gyuri. *A gój az gój, és kész*. Hozhatna akármennyi aranyat, ha a tenyerén hordozná őt, ha istennőt csinálna Melániából, akkor se lenne esélye. Jákob első számú szabálya a lányait illetően az volt, hogy zsidók vagyunk, sokat szenvedtünk, csak zsidó emberhez mehetünk férjhez. Nincs más út. Pont. Pontosabban felkiáltójel. Kérdések, sírás, fenyegetés, mindhiába.

- Gyuri, egy gój – ezt kapta Hornyák.“ (Coddington, 2017, 39)

A második lány is csak! zsidóhoz mehetett férjhez:

„Ugyanúgy ismétlődött meg minden, mint Melánia esetében. A feltételek teljesítve, mindkét fél elégedett. Zsidó – igen. Esküvő – chüpe, Kassa, Harang utca. A menyasszony kora – 21. A szülők – elragadtatva. A

fiatalok – szerelmesek. Már csak én maradtam. Hasonló sors vár rám?“
(Coddington, 2017, 39)

A negatív előítéletesség megjelenése a regényben (fenotipikus jegyek, nyelvi klisék, a szóbeli előítéletességtől a diszkriminációig)

Az élettörténetet a történelmi események szimultán, precízen kísérik, így a hiteles kortörténeti társadalomrajz erőssége a műnek, amivel az elbeszélő szinte biztosítja a narratíva folytonosságát. Így ágyazódik be a történetbe az államosítás, a vagyonek Kobzás folyamata 1945 után. Manisevicséktől elveszik a műhelyt, a szőlőskertet, és Kassára költöznek egy kétszobás lakásba. Folytatódik a főszereplő és egyáltalán a család stigmatizálása. Ennek első mozzanatait Szófia az iskolában éli meg Kassán, amely meghatározó hely egy gyermek életében. A negatív előítéletességnek fokozatai vannak.⁹ A történetben valamennyivel találkozhatunk. Az intézményesített keretek közt megélt elvetettség, a szóbeli előítéletesség, az elkerülés, a hátrányos megkülönböztetés vagy diszkrimináció mély nyomot hagyott Szófiában:

„A nevem valószínűleg sokat elárult rólam. A létem, a származásom felhatalmazta az embereket, hogy kinevessenek, hogy kigúnyoljanak, hogy szidjanak, hogy leköpjenek. A *rágalmazás* itt még rosszabb volt, mint Kisortoványon. Sírva jártam haza, mert gyakran le *koszos zsidóztak*... Egyenlők vagyunk és mégis mások... – jutottak eszembe apám szavai, amikor az első és legjobb barátnőmet elvesztettem. Ildikó... Egyek voltunk, kézen fogva sétáltunk, mindenhová együtt jártunk. Még télen is, amikor befagyott a víz az udvaron, együtt korcsolyáztunk a jégen. Amíg... Ildikó anyja odalépett a lányához, és valamit a fülébe súgott... Attól a perctől kezdve Ildikó nem fogta meg a kezem... Az iskolában volt egy derék védelmezőm. Árpai. Zsiga Árpai. *Jól nézett ki, csak cigány volt*. Valószínűleg értettük egymást, de egy dologban különböztünk. *Én zsidó voltam*. Egy alkalommal beléptem az osztályba és majdnem összeestem.

⁹ Allport a következő fokozatait állította fel a negatív előítéletességnek: szóbeli előítéletesség, elkerülés, diszkrimináció, testi avagy egyéb erőszak, kiirtás.

A táblára fehér krétával ez volt írva: „Szófia zsidó”. Dermedten álltam a tábla előtt, folytak a könnyeim. Árpai felállt, fogta a szivacsot, és letörölte a táblát. Attól a perctől kezdve vele ültem. Szó nélkül ültem le mellé. Soha nem beszéltünk róla, mégis tudtuk, hogy van köztünk egy mélységes, csendes egyetértés.“ (Coddington, 2017, 17–18)

Igen. A kisebbségi státuszcsoporthoz tartozók a veszélyeztettségben összezárnak, esetünkben a cigány és zsidó kisebbség, viszont nem jön mindig segítség. Az elvetettség ott lapul mindenütt. Az egész társadalmat átítatja. Az utcán, a faluban, a városban, az iskolában. Szófia úgy érezte, hogy az akkori Csehszlovákiában mindenütt jelen van, és nincs kitörési pont:

„Utáltam, amikor az utcán a hátam mögött összesúgtak a gyerekek. Azt hitték, nem tudom. A bátrabbak ujjal mutogattak rám: *büdös zsidó!* A föld alá bújtam volna legszívesebben, annyira szégyelltem magam.“ (Coddington, 2017, 9)

A sztereotipizálás és az előítéletesség automatikus folyamatokon alapszik. Használatukat elkerülni nem lehet, kivédhetetlen, és nem is lenne jó, ha nem lennének sztereotípiáink, hiszen különféle funkciókat látnak el a társadalmi eligazodásban, viszont a sztereotípiák az egyéni sajátosságokra tekintet nélkül „skatulyázhatja be” az embereket, ami méltatlan bánásmódot vezet. Az attitűdök és a sztereotípiák nagyon közel állnak egymáshoz. Azt a fajta pszichés mechanizmust fejezi ki az attitűd, amikor felismerjük a gyakran sztereotip szituációt, amely érzelmet vált ki, majd cselekvést. Az attitűdök egyik válfajának is tekinthetők az előítéletek. Az etnikai előítéletek például többnyire negatív érzelmi színezetűek. Egy efféle negatív etnosztereotípiák a fenotipikus (külső jellemvonások) különbség, a zsidó görbe orr. A negatív előítélet valamely személlyel szemben érzett ellenséges attitűd, melynek alapja pusztán annyiban van, hogy az illető személy egy adott csoporthoz tartozik, és annak következtében feltételezik róla, hogy a csoportnak tulajdonított negatív tulajdonságokkal ő is rendelkezik. A csoportot azonos tulajdonságú egyénekből álló egésznek tekintik. Mindezt a

következő intermezzo érzékelteti a regényben, ami Kassán, a villamoson játszódik le az 1950-es években:

„– Úgy tolakodsz, mint egy zsidó, aki a mennybe tart! – ordított rám egy idősebb, rendezetlen külsejű férfi a villamoson.

– Honnan tudja, hogy ki vagyok?... Utolsó kérdésem elhangzása után a villamosban vágni lehetett a csendet, minden tekintet csodálkozva szegeződött rám. Uralkodtam magamon, amennyire tudtam, de az öreg mindinkább formába lendült. Teljesen mindegy volt neki, hogy kiabál-e valakire, vagy éppen ok nélkül mérgeledik. – *Az Istenre! Hát senki se vak, hogy ne látná a görbe orrod! Már csak a szarvak hiányoznak a fejedről! – ordította torkaszakadtából.*“ (Coddington, 2017, 31–33)

A fenotipikus jegyekhez a faj, nemzet fogalma köré csoportosuló hiedelmek, jelentések, reprezentációk kapcsolódnak, melyek meghatározzák a társadalom többi tagjának a viszonyulását. Ez pedig nagy mértékben kihat az adott fenotipikus tulajdonságokkal rendelkező személyek életésélyeire, mint ahogy olvashattuk a fenti idézetben is. A negatív faji előítéletesség, az etnosztereotípiák így válik/válhat társadalmilag felépített, társadalmi reprezentációkban gyökerező valósággá (Horváth, 2006, 25). A II. világháborús zsidóellenes propaganda előszeretettel szemléltette azokat a fenotipikus jegyeket, melyekkel a zsidó embert általánosították: nagy, görbe orr, vastag alsó ajak, nagy, fekete szempár, göndör haj stb. (Nižňanský, 2017, 41–58). A dehumanizációs felhangú nyílt zsidóellenes propagandának a leszállási íve még sokáig rezonált a köztudatban a háború, a holokauszt-trauma lezárása után is. Egyetlen erős példával szemléltetem, csak azért, mert a regény ebben a társadalmi, állami közegben játszódik. A Gardista újságban ilyeneket írtak: „Nem etetnek meg minket azzal, hogy a zsidó is ember. Az ördög, amikor az emberhez akart hasonlítani, megteremtette a zsidót. A zsidó nem isteni teremtmény, hanem ördögi...“ (Gardista, 1939. június 10.)

A fenotipikus jegyekhez a belső tulajdonságok is társulnak. A koszos zsidó kifejezés nem csupán a fizikai, hanem az erkölcsi tisztátalanság negatív előítéletességét is vonzza maga után. Sokszor az epidémiákat

(például pestis terjedése) is a zsidókkal hozták párhuzamba, ami miatt nagyon sok pogrom volt Szlovákia mai területén a háború előtt, de utána is.

A zsidó kereskedő sztereotípiája

A regény cselekménye egy kelet-szlovákiai kis faluban kezdődik, a gyermekkor felidézésével. Manisevicsék az egyetlen zsidó család egy katolikus faluban. Az apa szorgalmas, műhelye van, szőlőskertje, felesége és három lánya. A szépen virágzó gazdaságból csurran-cseppen. Manisevics úr beosztja a pénzt. Nem mulat a kocsmában, a szombati boráldáson felül, borosgazda létére mértéktartó az alkoholfogyasztásban is és egyáltalán mindenben. Az Allport-féle jellegzetes zsidó sztereotípiák felsorolását illetően Manisevics mintapélda lehet, hiszen valóban szorgalmas, kitartó, törekvő, megfontolt, jól tud bánni a pénzzel. Ez a jellegzetes zsidó vonás „rásegíti“ a kis falu lakosait arra, hogy Manisevicséket meggyűljék. Mert Manisevics kölcsön is tud adni. A pénzzel való jó gazdálkodás vetette meg (nemcsak) Kelet-Közép-Európában a zsidó családok jómódját, hiszen a korabeli arisztokrácia kihasználta a zsidó ember gazdasági, kereskedelmi tudását, tapasztalatát, szolgáltatásait igénybe is vette. Tehát a ma sokat emlegetett „a zsidók kezében a bankok, a zsidók kezében a pénz“ nyelvi klisé eredete vidékünkön a 14. századig nyúlik vissza, világgazdsági és történelmi tekintetben pedig egészen a babiloni fogságig. Azóta negatív töltetű attitűdként, sztereotípiaként működik. A szövegben is.

A szabadság egyet jelentett Szófiának Amerikával, csakhogy aknazár a határokon, a menekülés hivatalos útjai elzárva, az első szökési kísérlete kudarcba fulladt. Fondorlatosságához kellett folyamodnia. Testet ölt a tipikusan zsidó jellemvonás, a ravaszság is. A cél szentesíti az eszközt! Szófia menekülési útvonala Olaszországon keresztül vezet majd Amerikába. Kérelmét, hogy kiutazhasson a keleti blokkból egy nyugati országba, elutasították.

„Összeszedtem maradék erőmet, lélekjelenléteimet és bementem a Tuzexbe. Megvettem a legdrágább konyakot, és bekopogtam

a legnagyobbhoz, a főtörzsőrmesterhez...a titkárnőnek azt hazudtam, hogy meg van beszélve a találkozás. Játszottam.

- Miben segíthetek, ha már így, bejelentés nélkül berontott hozzám?...

- Elutasította a kérvényemet, hogy Rómába utazhassak két héttel az esküvőm előtt...“ (Coddington, 2017, 71)

Az esküvő csak elterelő hadjárat volt a hivatalok előtt, Szófiának esze ágában se volt férjhez menni, de mivel lakást is fenntartott, „vőlegénye“ is volt, ráadásul a munkahelyén el is mondta, hogy két hét múlva férjhez megy, hát elhitték. Mindenki... A Tuzexben vásárolt konyak megpuhítja a főtörzsőrmestert, Szófia megkapja a stemplit, megnyílik előtte az út a szabadság felé:

„Arról álmodtam, hogyan kaparom át majd magam Amerikába.... Ahol zsidó nő lehetek. Felemelt fejjel, egyenes tartással, büszke szívvel, csillogó szemmel, meg mindennel, ami ehhez tartozik. Az álmom akarom álmodni. Zsidó férfit akarok. De mindenekelőtt szerelmet akarok. És a legfontosabb: szabadságot akarok.“ (Coddington, 2017, 40)

Nem ilyen egyszerű azért az eset! Szófia nagyon sokat gürcölt azért, hogy a célját elérje. Ahhoz meg pénz kellett. Itt aktivizálódik benne a zsidó üzleti szellem, az élelmes zsidó sztereotípia:

„Minden a pénz, az üzlet körül forgott...

- Most Ukrajnába megyünk – mondtam Helgának, amikor megvarrtuk, amit akartunk.

- Szélesítjük a palettát... A múlt héten Ukrajnában jártam, hogy felkeressem azokat a barátaimat, akikkel még anno az úttörőtáborban voltam... Ezért leveleztem az ukránokkal. Ápoltam a barátságot, meg gyakoroltam az oroszot is... Hogy érdekesebb legyen, átvarrtam az árcédulákat. Az Amerikából kapott melltartókról, apám ingjeiről az utolsó farmerig, mindenről leszedtem az etiketteket és átvarrtam őket ezekre. Így most már van Made in Manisevics Szófia farmerünk, Lovable vagy Triumph címkével...

- A véredben van, esküszöm.“ (Coddington, 2017, 60–62)

A zsidó nő- és anyakép

A tradicionális zsidó szemlélet a nőt a háztartás központi figurájának látta. A nő a kóser háztartás vezetője, ő gyűjti meg shabbat érkezéssel a gyertyát, megteremti a szombat és a mindenkori zsidó ünnep hangulatát, amihez hozzátartozik a 16. századtól az Éset Chajil éneklése is (Az asszony dicsérete). Ez az ének péntek este csendül fel, még a boráldás előtt éneklük ezt a csodálatos himnuszt, mely a Példabeszédek 31. fejezetében található. A himnusz olyan női értékeket preferál, mint a megbízhatóság, alkalmazkodóképesség, szorgalom, talpraesettség, jó vezetői képesség, erős, jó üzleti érzéssel megáldott, jótékony, az otthon melegét megteremtő, férje támasza, okos nő, akit a családja elismer. Egyértelmű, hogy az oppozíció másik oldalán az ellentétes tulajdonságokkal rendelkező nők vannak. Az erények egy idealizált állapotot tükröznek, melyeket megugrani nehéz, de érdemes. A főszereplő ilyen zsidó nővé szeretett volna válni.

„A zsidó nők hagyományos életét éltem... Kóser éttermet üzemeltettünk. (...) Csak feleség voltam a kis férjem számára. Csak zsidó nő voltam a férjem számára. A minden voltam, ami valaha lenni akartam.“ (Coddington, 2017, 111, 124)

A főszereplő ilyen zsidó nővé szeretett volna válni. Azzá lett. A szabadság földjén, Amerikában.

Felhasznált irodalom

ALLPORT, W. Gordon: *Az előítélet*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1977, 50–98.

ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004.

CODDINGTON, Andrea: *Židovka*. IKAR, Ružinov, 2010.

- CODDINGTON, Andrea: *A zsidó nő*. (HRBÁCSEK Magdaléna ford.) Art Danubius, Győr, 2017.
- KARÁDY Viktor: *Önazonosítás, sorsválasztás*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2001.
- KÖNCZEI Csilla: *A Borica. Kulturális identitás, rítus és reprezentáció*. Kriterion, Kolozsvár, 2009.
- HORVÁTH István: *Kisebbségsszociológia*. Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kolozsvár, 2006.
- ŇIŽŇANSKÝ, Eduard (et kol.): *Obraz nepriateľa v propagande počas II. svetovej vojny na Slovensku*. Múzeum SNP, Banská Bystrica, 2016.
- ZELENKA, Miloš: *K teórii komparatistickej imagológie (úvodné tézy)*. In ZELENKA, Miloš – TKÁČ-ZABÁKOVÁ, Lenka (eds.): *Imagológia ako výskum obrazov kultúry (K reflexii etnických stereotypov krajín V4)*. UKF FSS, Nitra, 2018, 8–15.

Patrik Šenkár

Univerzita J. Selyeho, Komárno

Nespochybniteľné otázky komplexného bytia človeka v trojjazyčnej poézii Gabriela Hattingera-Klebaška

„Čítam Ťa – teda som, / som tvojím priateľom, / pomaly Ťa chápem, /
v tej tvojej – našej pravde / aj sám seba nájdem“ (*Nevedel som*, 80).

„Še mam pero u rukoch, / tobi pēšu veršē / davno zabudnuta duša“
(*Neznan jem*, 53).

„Lehet, hogy ott kéne / kezdeni írásom, / amikor úgy volt, hogy /
ringó tánc leszek, mely / örökkön körbe forog, / és tetőtől talpig /
megfagyott vízesés / lett csupán a dolog?“ (*Nem tudtam*, 126).

Literárny život je nielen v permanentnom rozvoji, previeraní, vyhraňovaní a rozčleňovaní, ale i „... v stálom prelínaní, otváraní, krížení, prestupovaní a obohacovaní sa z iných zdrojov. Príchod talentu alebo chvíľa veľkej inšpirácie niektovej z jeho tvorivých síl znamená v ňom chvíľu vzostupu... hodnotami z iných literárnych prostredí alebo z iných národných literatúr“ (Kmeť, 1978, 475). Gradovane to platí aj o národnostnej literatúre, ktorej integrálnou súčasťou je aj poézia. Národný umelec Miroslav Válek sa v rovnomennom filmovom medailóne (1969, scenár a réžia Igor Lembovič) en bloc vyjadril o zmysle básnictva nasledovne: „Poézia to nie je ako sviečka, ktorá horí, horí a pomaly dohára. Poézia – to je skôr oheň, ktorý vzbĺkne, zahasne, znova sa ho podarí podpáliť. A často človek zhorí v ňom“ (pozri v zozname literatúry internetový prameň). Známy nemecký romantický básnik Johann Christian Friedrich Hölderlin tvrdil, že poézia je najnevinnejšia zo všetkých podnikaní. V pozadí tejto myšlienky je báseň akoby snom a nie skutočnosťou, lež hrou slov a so slovami. Básnictvo je preto spôsobovanie slovom a v slove. Ale čo sa takto spôsobuje? To, čo zostáva. Básnik pritom spôsobuje slovom bytie. Čo zostáva, nečerpá sa preto z pomíňajúceho sa. Bytie a podstatu vecí nemožno vypočítať

a odvodiť z toho, čo sa nachádza poruke, musia to byť esencie slobodne vytvorené, formulované a darované. Takéto je spôsobovanie, teda aj interpretácia. Reč básnika je však v tomto zmysle nielen v pozícii slobodného darovania, ale zároveň v aspekte pevného zakladania samej podstaty ľudského jestvovania. Básnické je bytie vo svojom základe; to zároveň znamená: ako spôsobené (založené) nie je zásluhou, ale darom pre rôznych čitateľov. Básnictvo nie je iba ozdobou, ktoré ide ruka v ruku s našim bytím, nielen dočasným nadchnutím sa či zábavou. Je nosným základom dejín, a preto nie je iba samostatným kultúrnym javom.

Oblasťou básnického diela je aj reč. Podstatu básnictva teda musíme pochopiť z podstaty reči. Básnictvo je pritom „... spôsobujúce pomenovanie bytia a podstaty všetkých vecí – nijaké ľubovoľné hovorenie, ale až také, ktorým sa ozrejmuje všetko, o čom potom v každodennej reči rozprávame a ako s touto rečou nakladáme... Básnictvo je prapríčinou historického národa“ (Heidegger, 2002, 118). Tlačí človeka k základu jeho jestvovania. V ňom nachádza jednotlivec pokoj, v ktorom sú však všetky sily a vzťahy schopné pohybu. Tie prebúdajú zdanie neskutočnosti a sna proti hmatateľnej a hlučnej skutočnosti. Básnik stojí medzi Bohom a človekom. Je vyvrhnutý do onoho spomínaného medzipriestoru. Ale iba tam a až v tom sa rozhoduje, kto je človek a určuje sa miesto jeho existencie. Básnicko obýva túto zem jednotlivec, ktorý je schopný patričnej interpretácie.

Neraz si pri interpretácii literárneho textu kladieme otázku: odkiaľ berie básnik svoju látku a ako dokáže tak nás s ňou dojať a vyvolať vzrušenia? Sám autor nám nedá na ňu uspokojivé vysvetlenie. Preto je dôležité vniknutie do podmienok básnického výberu látky a podstaty poetického stvárňovania. Interpretáciou získame prvé objasnenie básnikovej tvorby, čím sa znižuje rozdiel medzi svojou a obyčajnou ľudskou bytosťou. Poet si vytvára vlastný svet a predmety v ňom presadzuje do nového poriadku. Je to ako hra, pričom jej protikladom nie je vážnosť, ale (už spomínaná) skutočnosť. Básnik si teda „... vytvára svet fantázie, ktorý berie veľmi vážne, to znamená vystrojí ho veľkým množstvom afektov, pričom ho ostro odlišuje od skutočnosti“ (Freud, 2002, 561). Silný, aktuálny zážitok prebúdza v ňom spomienku za zážitok skorší, z ktorého potom vychádza želanie, ktoré si svoje

naplnenie vytvára v básni; sama báseň tak dáva možnosť rozpoznať prvky čerstvého podnetu i starej spomienky. Vnímavý človek pritom pociťuje pocit príjemného, čo je jeho najvlastnejšie tajomstvo. Na tom sa zakladá „na druhom brehu“ básnikova ars poetica, ktorá nás ako čitateľov a interpretov obohacuje estetickým zážitkom, ktorý nám ponúka znázornením svojej fantázie s charakterom pôžitku z konkrétneho básnického diela. Citlivosť človeka-interpreta je typickou súhrou tých najprepiatejších emócií; ich život je neprestajným sledením za podstatami, schopnými zmeniť svet. Je však dôležité uvedomiť si, že: „Všade tam, kde básnické slovo začalo hovoriť iba za seba a vo vlastnom mene, kde sa vzťahovačnosť poézie na čokoľvek mimo seba znižuje, tam je človek čoraz bližší k človeku v sebe samom. A tak vlastne poézia je skôr viacruká, než bezruká; ponáša sa vlastne na indického boha Šivu, ktorému tie nespočetné ruky zrejme k dačomu slúžia“ (Hronec, 2007, 1). Viacero takýchto „rúk“ autentickej poézie sa vždy celými plochami svojich „dlaní“ dotýka onoho viacrozmerneho pozadia, ktoré svojimi obsahmi naplňa činnosť filozofiu aktuálnej doby. Báseň sa pritom nikdy nemôže zaobísť bez určitého predňateho utkvého myslenia. A tam je skrytý zmysel samotného procesu interpretácie literárneho textu. Je preto dôležité každý jav uchopiť v jeho prenikavej súvzťažnosti so všetkými ostatnými oblasťami celku. Moc poézie prýšťa zo spôsobu zobrazenia ľudských obsahov; každá báseň je však šitá na mieru človeka. Skrz vlastné ľudské vnútro každú báseň aj vnímame. Celková jej uspôsobenosť súzvučí s určitými citovo vymedzenými štruktúrami nášho myslenia i konania.

Slovenská literatúra v Maďarsku je kultúra slovenská, zároveň však i trochu iná, akoby invariant voči slovenskej kultúre i prostrediu domovskej krajiny. Enklávna, so všetkým dobrým aj zlým, čo toto viackontextové postavenie so sebou prináša. Tento fakt sa potvrdzuje aj v literárnom talente jednotlivých autorov, v ich schopnosti využiť a (spomínanou metodológiou) esteticky zužitkovať ono vlastné – špecifické – postavenie a vyjadriť ho v konkrétnom umeleckom prejave.

Kedysi početná komunita Slovákov v Maďarsku bola v minulom storočí najviac postihnutá asimilačnými tlakmi, čo sa prejavilo aj na kvantitatívnej i kvalitatívnej úrovni ich literárnej produkcie. Po politicko-

spoločenských zmenách v roku 1918 literárnu kontinuitu udržiavali predovšetkým ľudoví autori; na vážnejšie literárne pokusy bolo potrebné počkať až niekoľko desaťročí. V roku 1955 vyšiel prvý zborník literárnych prác Slovákov v Maďarsku s názvom *Hrušky mamovky Špiakovej*. V sedemdesiatych rokoch sa začala profilovať skupina autorov, zoskupených okolo redakcie týždenníka *Ľudové noviny*, ktorá sa predstavila v antológii *Výhonky* (1978). K vyvrcholeniu literárnych snažení Slovákov v Maďarsku však dochádza v osemdesiatych rokoch, kedy sa vyprofilovali aj jednotlivé básnické osobnosti (Juraj Dolnozemský, Gregor Papuček, Mária Fazekašová, Imrich Fuhl, Alexander Kormoš, Gabriel Hattinger-Klebaško a iní). V pozadí ich celkovej literárnej tvorby môžeme vysloviť myšlienku, že je pre nich „... príznačný istý príklon k vnímaniu poézie ako nástroja na pestovanie národného povedomia, čím sa uprednostňuje agitačná stránka tvorby pred jej estetickou podstatou... U mladších autorov je však už prítomná výraznejšia snaha pretransformovať ho do literárne modernejšej formy... (Čáni, 2006, s. pozri v zozname literatúry internetový prameň).

Neprehliadnuteľným autorským zjavom v tomto literárnom vývine bol Gabriel Hattinger-Klebaško, ktorý sa narodil 30. októbra 1958 v Komlóske ako gréckokatolík (ako zaujímavosť uveďme, že deň jeho narodenia, t. j. 30. október, vyhlásila Organizácia Rusínov v Maďarsku za Deň rusínskej poézie). V tom čase Komlóska mala okolo deväťsto až tisíc obyvateľov a každý hovoril po rusínsky. Od šesťdesiatych rokov 20. storočia duši postupne ubúda; dnes má dedina okolo tristo obyvateľov. Gabriel Hattinger-Klebaško až do svojej predčasnej smrti mal neustále živé kontakty so svojou rodnou obcou. O tom píše: „Je to mimoriadny pocit vracat' sa tam, odkiaľ človek prišiel. A čím dlhší čas uplynie, tým som vzrušenejší. Moja dedina má zvláštnu atmosféru, akej niet nikde inde; patria k nej prírodné krásy Zemplínskych hôr, moji známi, priatelia, rodičovský dom i slovenská reč, ktorú v Komlóske ešte počuť nielen v rodinách, ale i na verejných miestach a na ulici“ (Hrivnák, 1987, s. pozri v zozname literatúry internetový prameň).

V rodine sa naučil rozprávať najprv po rusínsky a v dedine medzi prvými po maďarsky. Pochádzal z jedenásťdetickej rodiny (z nich sa milénia dožili iba šiesti). Detstvo mal, podľa vlastných slov, fantastické,

ved' sa narodil na takom mieste, kde žili v neuveriteľnej slobode. Pravdaže, tento „kolorit“ spestrili aj povinné práce detí – ako pasenie husí a kráv, zbieranie raždia v lese a podobne. Determinantný bol však fakt, že ako malý chlapec mal celý chotár len pre seba. Počas detstva sa teda doma rozprávali len po rusínsky. Absolvoval však základnú a strednú školu s vyučovacím jazykom slovenským. Do všeobecnej (základnej, internátnej) školy, ktorá t. č. sídlila na „hluchej, veternej“ Ulici Juraja Dóžu, chodil v Novom Meste pod Šiatrom (1964–1973). O týchto „rozhodujúcich a najkrajších“ rokoch svojho života neskôr hovoril takto: „V tejto škole som sa naučil po maďarsky... Aj medzi sebou sme sa zhovárali po ‚tótsky‘, čo niektorí z učiteľov veľmi radi prijali. Opravovali našu výslovnosť na hodinách aj mimo nich. Tomu vďačíme, že sme sa veľmi rýchlo naučili literárny slovenský jazyk... Literatúra, poézia a hudba práve v tejto škole sa stali súčasťou môjho života“ (Szilágyi, 2009, 11–12). Slovenské gymnázium navštevoval v Budapešti (1973–1976), kde sa neskôr aj usadil (posledné štvrtstoročie svojho života prežil neďaleho Budapešti, v Budaörsi). V roku 1976 absolvoval v hlavnom meste aj Odborné učilište Jánosa Aranya (výučný list z oblasti stavebníctva a obchodníctva). Maturoval však len v roku 1990. Už v strednej škole viedol ľudovú hudobnú kapelu a skladal texty v slovenčine i v maďarčine. O tom sa s odstupom času vyjadril nasledovne: „Už v čase gymnaziálneho štúdia som sa zaoberal písaním básní a asi redaktorovanie školských novín bolo k tomu posledným mojím krokom. Najmä vtedy som písal básne, keď som bol smutný, keď som mával ťažkosti alebo keď ma trápila láska. Vo veselej nálade som málokedy uchopil pero, to je dôvodom toho, že moje básne sú väčšinou smutné – melancholické“ (Szilágyi, 2009, 13). Potom sa oženil a definitívne usadil v Budapešti (resp. v aglomerácii hlavného mesta). So svojou manželkou – Slovenkou – Ildikó Hattingerovou, rodenou Koritovou, ktorá bola jeho láskou z gymnázia, boli spolu od roku 1977 až do roku 2016. Mali spolu tri (dnes už) dospelé deti (dvoch synov a dcéru – Balázs, Bence, Éva). Gabriel Hattinger-Klebaško zomrel po dlhotrvajúcej ťažkej chorobe 26. júla 2016.

V roku 1989 bol členom Národnostného okrúhleho stola, kde sa začala práca na vytvorení národnostného zákona v Maďarsku. Bol

iniciátorom založenia (3. mája 1991) a dlhoročným predsedom Organizácie Rusínov v Maďarsku a v poradí prvým predsedom Celoštátnej menšinovej samosprávy Rusínov. Po ustanovení sa táto organizácia ihneď pripojila k Svetovému kongresu Rusínov. Do roku 2004 bol členom Svetovej rady, ktoré bolo vlastne voleným predsedníctvom spomínaného kongresu. Bol zakladateľom a šéfredaktorom novozaloženého (1993) mesačníka Rusynskij život (Rusínsky život, časopis vychádzal do roku 2002). V januári 1994 v Maďarskej televízii zorganizoval v rámci programu Rondó rusínske národnostné vysielanie. V období rokov 1994-1998 bol členom Národnostnej verejnej nadácie. 4. mája 1996 založil Vedecký inštitút Rusínov v Maďarsku, v ktorom sa stal vedúcim literárnej sekcie. Od roku 1996 do roku 2002 bol členom Celoštátneho národnostného výboru na Ministerstve osvetu a vzdelávania. V tom istom roku v budapeštianskom Klube Fáklya (Fakľa) založil Spoločnosť Andyho Warhola v Maďarsku. Od roku 1998 do roku 2002 bol predsedom novokreovanej Celoštátnej rusínskej národnostnej samosprávy. Od roku 2002 bol predsedom Rusínskej samosprávy v Budaörsi, (od roku 2010) členom Rusínskej samosprávy Peštianskej župy a Celoštátnej rusínskej samosprávy. Dlhé roky bol členom Slovenského regionálneho výboru Rusínov a členom komisie pre kodifikáciu rusínskeho jazyka. Jeho zásluhou je aj fakt, že Rusíni ako jedna z trinástich národností Maďarska môžu mať samostatné inštitúcie (napríklad materské a základné školy v Komlóške, v Budapešti či v Mučoni). V roku 2003 dostal Cenu niveau Maďarského rozhlasu.

Rodná Komlóška si dodnes uctieva pamiatku jeho rodáka – a to najmä z dôvodu jeho zakladateľskej úlohy pri zrode rusínskej národnostnej literatúry v Maďarsku, za vytvorenie inštitucionálnej siete rusínskych národnostných inštitúcií a za starostlivosť a zveľaďovanie rusínčiny. Aj z toho dôvodu bol Gabriel Hattinger-Klebaško zvolený za čestného občana Komlóšky in memoriam 7. augusta 2016.

Gabriel Hattinger-Klebaško bol (od roku 1984) aj spevákom niekdajších (a dodnes ojedinelých) slovenských národnostných hudobných formácií: rockovej skupiny AGR± a vokálno-inštrumentálnej skupiny Negatív.

V zásade však bol rusínsko-slovensko-maďarským básnikom. Jeho trojjazyčnosť však môže byť prekvapujúca iba na prvý pohľad: v skutočnosti má svoje korene aj opodstatnenie. Sám o tom hovoril nasledovne: „Každú svoju báseň napíšem zavše v tom jazyku, v akom sa zrodí nápad básne, alebo ku ktorému jazyku sa viaže jej téma” (Hattinger-Klebaško, 1997, 132). Pod svoje slovenské verše sa podpisoval ako Gabriel Hattinger (po slovensky preto, lebo chodil do slovenských škôl), pod maďarské ako Hattinger Gábor preto, že Maďarsko bolo jeho vlasťou. Od roku 1995 publikoval jednotne pod menom Gábor Hattinger-Klebaško – je to rodné priezvisko jeho matky, ktorá sa volala neb. Hattinger Miklósné, rodená Veronika Klebašková (Veronka ako ju často nazýva vo svojich veršoch; narodená v roku 1926; jeho otec sa volal neb. Miklós Hattinger). Klebaško v maďarčine znamená „chlebár-a“ (maď. kenyeres), meno si pribral ako znak úcty voči svojej matke. Mal teda trojakú identitu: od štátu maďarskú, od školy slovenskú a od rodičov rusínsku. On sám sa ohľadom viacdimezióálnych kontaktov, spojených s identitou, vyjadril nasledovne: „... je to akýsi reflex, prirodzená príťažlivosť. Keby som konal inak, nebol by som to ja, teším sa každej známosti z radov slovenskej národnosti... Cítim, že žijem ucelenejším, bohatším životom, ak udržiavam intenzívne kontakty aj so svojimi krajanmi“ (Hrivnák, 1987, s. pozri v zozname literatúry internetový prameň).

Svoje rusínske básne publikoval v časopise Rusín, slovenské básne v slovenských periodikách v Maďarsku: v časopise SME, v týždenníku Ľudové noviny a v ročenke Náš kalendár. Na Slovensku publikoval o. i. aj v antológii Skutočnosti. Z obsahovej stránky jeho poézia predstavuje celkom širokú tematickú škálu; za jej nosnú myšlienku by sme mohli označiť nielen hľadanie a prehodnocovanie vlastnej cesty, ale aj osudu vlastnej pospolitosti. Pre tvorbu, ako sám tvrdil, musel byť občas sám a pritom necítiť samotu. O tomto procese hovoril: „... aj tak to vyjde nejako z človeka, aj keď chce či nechce... Lebo ma ženie niečo zvnútra. Nevieť povedať čo, ale ma hná... A práve ono ma prinúti mať takýto životný štýl a spôsob života. Nikdy som nevedel pochopiť – ani dnes neviem –: prečo by som mal byť iný, než čím som?... Preto, aby vznikla báseň, je potrebná aspoň jedna dobrá veta, jedno pekné

dievča, dobrý kamarát, s kým si sadneme a dáme si dve fľaše vína. Jednoducho vždy sa musí niečo udiť, aby vznikla báseň... Rusínsťvo znamená pre mňa život. Stať sa Rusínom najprv bolo pre mňa spojené s bojácnosťou“ (pozri v literatúre televízny program s názvom *Belzebub a korszellem – Belzebub ako duch doby*).

Knižne debutoval básnickou zbierkou *Neznanal jem – Nevedel som – Nem tudtam* (1993), potom vydal samostatné zbierky básní či prekladov s názvami ako *Nadyj trymaty – Nádej držať – Reményt tartani* (1994), *Zakazana zvizda – Zakázaná hviezda* (1994), *Slyzy i more – Slzy a more* (1995), *Talán Isten, talán ember – Možno Boh, možno človek* (2002), *Podte dity – Podte deti* (2005), *Lebzselő sors – Ulievačný osud* (2007), *A bánat is az élet része – Aj smútok je súčasť života* (2008), *Moâ zeliznica – Moja železnica* (2010), *Ősgyűlölet – Pranenávisť* (2012), *Új idők illata – Vôňa nových čias* (2014), v ktorých písal (či prekladal) jednotlivé básne po rusínsky, slovensky, maďarsky, anglicky. Bol teda naozaj multikultúrnym a multilingválnym autorom. O tom sa vyjadril nasledovne: „Nemám zvláštne ťažkosti v používaní oboch jazykov, hoci písomné prejavy v slovenčine mi spôsobia viac námahy, no stojí to za to. Doma sa tiež zhovárame po slovensky“ (Hrivnák, 1987, s. pozri v zozname literatúry internetový prameň).

Okrem toho vydal aj po maďarsky písané knižné publikácie, ktoré sa venujú existencii a histórii Rusínov v Maďarsku. Sú to akoby propagačné materiály pre širší okruh záujemcov: *A magyarországi ruszinok – Rusíni v Maďarsku* (1998), *Ruszinok az 1848-as magyar szabadságharcban – Rusíni v maďarskom boji za slobodu 1848* (2002). Prvá z nich stručne, avšak hutne dáva záujemcom základné informácie o Rusínoch v Maďarsku. Charakterizuje ich národnostný vývoj v pozadí domáceho, ale aj medzinárodného aspektu. Zdôrazňuje, že je potrebné všetko si zapísať, aby zostalo svedectvo o akomsi chronologickom slede dôležitých udalostí. Adekvátne sa pritom sleduje kultúra, literatúra (a ich jednotlivé periódy), významné osobnosti (a ich stručné biobibliografické medailóny), etymologické aspekty rusínčiny, výtvarníctvo, ľudové umenie, resp. viera a jej osobité črty v pozadí zvykov, tradícií a obyčajov. Čitateľ sa tak oboznamuje s nevšednou národnosťou, ktorá autochtónne žije na území dnešného Maďarska. V druhej publikácii autor poukazuje

na neustálu vernosť lojálnych Rusínov voči Maďarom a ich štátu. Uvádza ich historický vývoj so špecifickým zreteľom na ich (až dvadsaťtisícovú) účasť v bojoch z meruôsmych rokov. Propaguje najvýznamnejšie osobnosti rusínskeho pôvodu, ktorí bojovali za slobodu. Cez osobu a peripetie vojaka-Rusína Jánoša Voloscsuka-Dallosa pars pro toto deklaruje hrdinstvo a nebojácnosť tejto národnosti v spomínaných bojoch. Poukazuje na spätosť zemplínskeho regiónu s patričným biskupom a na neutíchajúcu svetlú pamiatku Ľudovíta Košúta. Aj na týchto dvoch príkladoch teda vidíme, že Gabriel Hattinger-Klebaško ako autor či editor mal na srdci spopularizovanie a prehľbovanie informácií o Rusínoch, ktoré podporoval aj konkrétnymi edičnými skutkami.

Okrem toho bol aj editorom zaujímavej publikácie s názvom *Medzi nebom a zemlúu: ucta Endi Vargolovī: antologĭâ vyršam – Medzi nebom a zemou: úcta Andymu Warholovi: antológia básní – Ég és föld között: tisztelet Andy Warholnak: versantológia* (1997). V tejto zbierke sa nachádza aj jeho 41 básní (17 rusínskych, 19 maďarských, 5 slovenských) s trojjazyčným životopisom. (Názov zbierky je odvodený od jeho rovnomennej básne.) Ako „odrazový mostík“ je využitá „fantasticky krásna“ Komlóška. V slovenských básňach lyrický subjekt oboznamuje čitateľov o nevyčerpatelnej pestroste rodnej dediny a prirodzenom plynutí času a tým spojeného života. Prízvukuje, že je dôležité prispôsobovať sa objektívnej realite aj na úkor postupne strácanej istoty prírodných a spoločenských hodnôt. Čitateľsky sú príťažlivé reminiscencie o mladosti lyrického subjektu, ktoré sú späté s prírodnými krásami Zemplína (symbol koreňmi zarasteneho domu). Dôležitá je pritom viera, spájajúca a stlmujúca predstaviteľov národnostnej menšiny do väčšieho a jednotnejšieho celku za totožný cieľ. V maďarských básňach sa objavuje aj pocit sklamaní; bezpečie je len v akomsi medzipriestore medzi nebom a zemou. Tam sa objavujú aj krajšie a bezpečnejšie sny (ďaleko od reality krutého života). Postupne sa pritom do jednotlivých veršov „vkráda“ aj ľúbostný motív, často spojený s telesnosťou (ba erotikou). Permanentný je boj tela s dušou; vyhráva túžba po úsmeve. Podobne ako dobrá „duša“ lyrického subjektu pri neustálom svetle sviečky, ktorá je svedkom neustáleho kontrastu

dynamických (každodenných) i statických (nad hrobom otca) bojov na prahu 21. storočia. Marginálne sa spomína aj chudoba nových čias, teda akási kritika sociálneho rozpoloženia u priemerného človeka. Tomu svedčia prírodné atribúty ako akési kulisy (blato, čierňava, decht, prach, špina). Napriek tomu všetko vo svete má svoju cenu, pre ktorú sa oplatí bojovať aj vtedy, keď človek je dobrodruhom či sluhom s neprestajným hľadaním istôt. Lyrický subjekt v pozadí toho túži vysloviť všetko. Problém je však v redukovanom svete, vzbure ducha a kolísajúcom sa mozgu. Východiskom je Spasiteľ, ono jediné stretnutie s ním je však možné len s čistou dušou. Vnímavého čitateľa pritom jednotlivé verše vedú až k básnickým otázkam: čo je osud? Čo zostane po nás? Prečo existujú zabudnutia? V chápaní lyrického subjektu to nebude len obraz chudobného odevu žobráka, veď prirodzená smrť uzatvára kolobeh ľudského bytia len dočasne. Podstatné je pretrvanie a spomínanie: na jednotlivca i národnostnú skupinu. Autor v rusínskych básňach prináša vyznanie matke a domovine, dumá nad osudom Rusínov, nabáda na súdržnosť a život so ct'ou, uchovávanie národných hodnôt Rusínov, spomína vandrovanie po svete a návrat domov, vyzýva ľudí nebáť sa ničoho a chrániť si svoje. Vyznáva sa, že kým žije, žije podľa viery, prekonáva prekážky, chce byť silný vo viere, neuhýbať, hoci to častokrát bolí a zraňuje srdce. Večnou témou pre autora je aj vzťah k svojej národnosti, ktorý vyzýva, aby nezabúdal na svojich vodcov – básnikov, spisovateľov, dejateľov, ktorí vedú svoj(u) národ(nosť) naplnení láskou k nemu, hoci nie vždy a nie všetci sú úprimní a s čistými myšlienkami. Vyznáva sa, že čakanie na smrť musí byť v pokore, na chrbte nosí svoj kríž a prosí Pána Boha, aby mu dal silu niesť ho, kým to bude treba. Dospieva k poznaniu, že jeho hviezda svieti na nebi, chráni si ju, pretože ho sprevádza po celý život a ukazuje smer aj vtedy, keď on stráca silu kráčať ďalej.

Opäť treba konštatovať, že Gabrielovi Hattingerovi-Klebaškovi sa podarilo uchovať nenútenosť svojich myšlienok a výpovedí, kontinuálne sa vracia k najdôležitejším témam, ku ktorým sa už viackrát vyjadril v iných zbierkach: viera v Boha, láska k rodine, príslušnosť k svojmu neveľkému spoločenstvu, úcta k životu a pokora. Všetko to je

úprimné, až tak, že čitateľ môže nadobudnúť dojem, že autora pozná a stotožňuje sa s ním.

V zaujímavej – ba nevšednej – trojjazyčnej básnickej prvotine Gabriel Hattinger-Klebaško uvádza 113 básní (50 rusínskych, 24 slovenských a 39 maďarských). Zbierka vznikla vlastne pri zrode rusínskej literatúry v Maďarsku. Napísal ju mladý básnik protirečeni, ktorému sa kariéra začala v takom chaotickom čase v stredovýchodnej Európe, keď boli vyostrené historické, politické, ideologické, etické, národné, národnostné a etnické ťarchy spoločnosti. Už sama trojjazyčnosť autora – a jeho tvorby – symbolizuje nezriedkavé rozporenie človeka v tomto regióne a znamená isté nóvum (a edičnú vynaliezavosť) vo vývine slovenskej literatúry v Maďarsku. U Hattingera-Klebaška je modernosť súčasného bytia vnútorná neukotvitelnosť v realitách tohto sveta. Nejde pritom o oživovanie starých osvedčených istôt, ide „... o hľadanie spojív, na ktoré by sa dalo nadväzovať pri obrane i tvorbe nových vnútorných duchovných hodnôt“ (Andruška, 1994, 150). Vychádza sa pritom z atribútu času a potreby neustáleho modlenia sa za človeka i svoju národnosť. Ľudskú existenciu na tomto svete lyrický subjekt vidí ako akúsi determináciu s neustálym nepokojom a krvavým srdcom podkarpatského Rusína. Jeho národnostná „vandrovnica“ je však kontaminovaná dobrosrdečným pocitom spoločnej zotrvačnosti. Slová sa však postupne stávajú nečistými, osamelosť príznačnou. Aj z toho dôvodu je dôležité, aby človek čakal ráno spojené s novou prácou. Je to začiatok fyzickej i symbolickej cesty, počas ktorej lyrický subjekt chce nájsť bratov a sestry, túži mať dlhé kroky, ale aj lietat'; baží po krídlach i zdolaní zlovestného čierneho vtáka na oblohe. Verí vo víťazstvo nových čias v srdci Európy. Neprestajne túži hovoriť – hoci mu chcú jazyk až vyrezať. Ono srdce však chce dať vysoko, veď podstatné je vnútorné a to vonkajšie je vlastne ničím. V jeho chápaní sa poriadok robí neustálou dynamikou. Vnímavý človek musí pamätať na zemské i nadpozemské učenia aj napriek tomu, že súčasná vôňa rodnej zeme je ťažko identifikovateľná z dôvodu permanentných historických premien. Lyrický subjekt neustále hľadá onen veľký cieľ a skrášľujúcu slobodu, za ktorú však treba dennodenne pracovať. Dôležité je pritom aj slovo, ktoré musí byť čisté ako voda v pohári – gradovane to platí aj

v prípade vlastnej rusínskej identity. Na konci cesty je Boh ako tvrdá a mocná entita, ktorá chráni Rusínov nielen v Komlóške, ale aj v Karpatoch či na Dolnej zemi. Je preto dôležité nielen rozumieť, ale aj radovať sa zo slov v rodnej obci, ktorá takýmto spôsobom vytvára normu pre človeka. Po identifikácii tohto atribútu lyrický subjekt opäť dostáva krídla, vďaka ktorým spravuje svoj život ako tvrdú školu s ťažkým krížom. Postupne sa z jednotlivca stáva hrdý Rusín, ktorý stavia do popredia kolektívne záujmy svojej národnosti. Nesie tak vpred rusínsku zástavu, pričom mu srdce búši od radosti. Po dynamike však nasleduje statickosť. Človek vtedy (v symbolickej púšti) má čas meditovať a nachádzať v sebe ono podstatné. Hattinger-Klebaško sa tak často prediera medzi rodinnými a občianskymi povinnosťami, resp. medzi protipólmi básnickej slobody. Postupne sa dostáva k otázkam kresťanskej etiky, pričom nezabúda ani na špecifické nezrovnalosti vlastného etnika. Napriek tomu neochvejne verí svojej národnosti a bojuje za jej lepší život. O tomto boji (a o jeho dočasnom zlyhaní) podáva obraz aj vo svojich básňach, v ktorých sa ani na sekundu neoblomí jeho viera v konečný cieľ. Jeho trojjazyčná poézia je pekná, vzrušujúca a ľudská. Podľa jeho slov pravá poézia korení v prachu zeme. Často využíva pritom motív cesty ako metaforu, ktorý je súčasťou kolektívneho kultúrneho vedomia. Ten sa opätovne objavuje aj v osudoch národov i národností, ba v celom historickom vývine ľudstva. Onen prietok sa vnára do jediného centra obrovskej spoločnej cesty jednotlivcov, národností, národov, ľudstva. Tak sa postupne spája individuálna cesta básnika: jeho rusínska národnosť a maďarská národná existencia do spomínaného konečného veľtoku.

V slovenských básňach sa autor vyznáva zo svojej samoty: vo svete je akoby holý, dušu má ako vyschnuté koryto rieky či more bez brehov. Zostávajú mu iba pamiatky, ktoré mu priam búchajú do prs. Hľadá však istotu, ktorá je spredmetnená v motíve domu. Samota so slzami sa dáva do kontrastu so spoločnosťou, ktorú vytvára rodná Komlóška ako verná dcéra Zemplína. Kolobeh života, ktorý nepodplaví Dunaj, je kontaminovaný plynutím času vo forme vody. Vnímavý človek sa preto má naučiť plávať a krútiť sa so Zemou. Svet je ambivalentný s nádejou i vinou. Vždy však nad hlavou človeka bdie hviezdica, ktorá

zohrieva noc a dáva istotu zatúlanému básnikovi. On ako Slovan a učeník verí večnej sláve Boha. Prízvukuje potrebu dodržiavania jeho zákonov, veď len tak môže národnosť prežiť. V opačnom prípade sa stratí a všetko sa stane sivým. Je preto dôležité – aj napriek určitej osamelosti – hľadať krásy života, ktoré sú v chápaní lyrického subjektu koniec koncov nádherné. Oceán času tak zvíťazí nad bránou tmy, pričom sa zelenajú nádej prinášajúce buky, lúky a hory. Neustále sa však čaká na odpoveď o zmysluplnosti vlastného bytia, ktorá však obsahuje aj koreň národnostného prežitia. Dôležitým atribútom jednotlivých básní je láska, ktorá je spätá s očakávaním blaženosti. Lyrický subjekt sa bojí o ňu, podobne ako sa zdráha vlastnej disharmónie, straty identity i jazyka. V pozadí religiozity sa pýta seba samého: načo mŕtvo žiť a umrieť osamotený? Zdôrazňuje pritom potrebu ticha pred otváraním krásnych dvier k večnej Eve, ktorá je spätá s láskou a nekonečnosťou. Postupne sa spredmetňuje vo vnútri lyrického subjektu, ktorý tak nesie poetický batoh nielen tajného ticha, ale aj hlučne vysloveného i napísaného verša ako zázračnej duševnej potravy. Symbol domáceho chleba značí ideálny stav ľudského rozpoloženia. Volanie domoviny je pritom taktiež veľmi silné.

V jednotlivých po maďarsky napísaných básňach autor cíti vo svojej poetickej duši časté a boľavé facky života. Túla sa po hlasných uliciach; po tejto ceste však má aj výčitky svedomia, ktoré sú späté s obrazmi svojich životných pamiatok. Jeho zraniteľnosť je pritom determinovaná a uvedomuje si aj možnú blízkosť smrti. Je svedkom myšlienok, pričom jeho symbolický spev sa postupne stáva nemým. Na vine je múr medzi lyrickým subjektom a druhou stranou, ktorá je klamlivá, prefíkaná, nepríjemná. Pociťuje za hriech, že sa narodil ako človek. Jeho radostné oči sa stávajú plačúcimi, ústa zavretými a hlboko nemými. Zostáva len plášť žobráka a túžba po trblietajúcom oblečení na druhom svete, v ktorom sa priestor a čas stávajú bezvýznamnými. Lyrický subjekt pociťuje svoj koniec, cíti – až očakáva – neskrotné časy prichádzajúceho 21. storočia. Vedie ho však viera a poznanie (či ars poetica?), že vždy je za čo bojovať: aj napriek tomu, že cestu mu hatia už spomínané múry. Kto ich však rozdrví? Koniec koncov je to samotný básnik, ktorý vo svojich trojjazyčných veršoch svieti ako sila, úsmev, svetlo a horiaca svieca. Lebo tam je zakorenená jeho prapodstata.

Komplexnou, zaujímavou zbierkou autora je kniha prekladov do rusínčiny (17 básní), slovenčiny (17 básní) a maďarčiny (17 básní), resp. pôvodné básne v próze (17 básní) s názvom *Nadyj trymaty – Nádej držať – Reményt tartani* (1994). V prvom tematickom celku s názvom Pokoj sú uvádzané básne v rusínčine. Druhý tematický celok s názvom *To čo ma živí* obsahuje preklady maďarských pôvodín do slovenčiny. Vyzdvihuje sa v nich atribút topiacej sa ľudskej duše, ktorá by mala byť čistá ako čerstvo napadnutý sneh. Opäť sa poukazuje na zblíženie neba a zeme. Človek v týchto súradniciach nemá iné východisko než plaziť sa po zemi holého bytia a uchopiť pritom rôzne brehy. Lyrický subjekt však vyzdvihuje jedinečnosť a neopakovateľnosť ľudskeho života, ktorý vždy musí odolávať zabudnutiu. Človek má existovať na tejto planéte, ktorá ho tak či onak strávi bez akejkoľvek možnosti úniku. Musí však vynaložiť úsilie, aby sa mrazivá zima nevtesnala do jeho kože. Kvetnatá lúka je predsa len prívetivejšia ako mrakmi zašpinená obloha. Opätovný pohľad nahor (k jagavým hviezdám) dáva nádej, ktorú každý človek musí pevne držať vo svojich rukách. V jednotlivých básňach v próze sa vyzdvihuje kritika sebeckta a nedôvery. Hlása sa potreba filozofie v štáte pri zachovaní si ľudskej tváre. Prízvukuje sa neoblomnosť času a akási myšlienka globalizmu (byť synom sveta). Jednotlivec, stvorený Bohom, je však osamotený. Má však poslanie: skloniť sa pred ľudskou biedou. Objavuje sa aj sociálny motív, ktorý sa postupne obohacuje potrebou lásky. Zvýrazňuje sa pritom dôležitosť identity vo vzťahu k štátu i užšiemu okoliu. Občas sa objavuje aj pocit strachu, menejcennosti a zbytočnosti, pričom pamiatku pokryje prach budúcnosti. Človek ani v tomto prípade nemá na výber; musí sa pohybovať cestou kráčajúceho vandráka, sklbiť v sebe ľudskú dôstojnosť a samotnú existenciu, ktorá vyvrcholí len počas tejto cesty. Predpokladáme, že Gabriel Hattinger-Klebaško ako prekladateľ siahol po tvorbe, ktorá mu bola blízka a rozhodol sa ju preložiť. Túto metodológiu vnímame ako jeho pokus ukázať, že jeho myšlienky nie sú ničím výnimočné v tom zmysle, že sa opakujú aj v tvorbe básnikov píšucich v iných jazykoch. Preklady básní z maďarčiny do rusínčiny sú o to vzácnejšie, že ide o ojedinelý počin a dokazujú ďalší rozmer autorovej duše, jeho vieru v tom, že ak dostal dar tvoriť zo slov básne, tak by to mal využiť naplno a neobmedzovať to iba

na svoj jazyk. A tak sa vďaka tomuto jeho prístupu stretávame s témami v tvorbe maďarských básnikov: nesmrteľnosť, sloboda, rozjímanie o živote, nekrológ, rozhovory s Bohom, vidiecka krajina, pokoj v duši, zmysel života, návraty domov, vzťah k žene. Večné témy, ktoré autor cíti a považuje za svoju povinnosť vyjadrovať sa k nim formou vlastných básnických výpovedí.

Prvá zbierka básní autora po rusínsky nesie názov *Zakázaná hviezda* (1994). Aj v nej autor ponúka svoj pohľad na svet a témy súvisiace so životom a vierou v Boha; pokračuje v tvorení básní s minimálnym počtom slov, načrtne myšlienku, otvorí dušu a potom necháva voľný priestor, aby sme sa nad tým zamysleli. Jazyk veršov je čistý, oslobodený od zbytočností, nekomplikovaný, čím autor dosiahol, že čitateľ pochopí každé slovo bez najmenších pochybností. Aj názvy krátkych básní svedčia o premyslenom výbere v pozadí úsilia, aby vystihli podstatu. Tá sa dá vyjadriť jasne a zrozumiteľne. Uvedme aspoň zopár myšlienok ako príklad: žiaľ za tými, ktorí sa už pominuli (*Zakázaná hviezda*), paradoxy života (*Nevedel som*), celý život je tvrdá práca, pominuteľná (*Tvrdá práca*), neumlčíte ma – vždy, keď to budem považovať za potrebné, prehovorím (*Nie, nikdy!*), aj keď ťa láka cudzina, nezabudni, že mama ťa kojila, otec učil kosieť, babka ti čítala z modlitebnej knižky a dedko ťa kolísal – ostaň tu, v tvojej zasľúbenej zemi (*Kam by si letel?*), tridsať rokov som sa učil slovo „Boh“ – teraz nechcem hovoriť o ňom, ale len s ním (*Iba s ním*), nevieme, čo bude v budúcnosti, ale vieme, že treba žiť hrdo a statočne (*Modrá polovica*), niekedy treba nabrat' odvahu a vzopriet' sa stádu, aj keď hrozí, že ťa pohltí (*Živý živému*), mám obrovské bohatstvo – vieru v Boha (*Len čakám*), žil som povrchno, nevnímal som svet okolo seba, sám som sa pričínil o to, že moje sny ostali nesplnené (*Zmiznuté sny*), rozumieť si môžeme aj bez slov (*Bratské ticho*), v mojom vnútri je aj zlo, uvedomujem si to a verím, že sa mi podarí umlčať ho a neskončiť v pekle (*Adamovo jablko*).

Gabriel Hattinger-Klebaško v roku 1995 vydal dvojazyčnú básnickú zbierku *Slyzy i more* (Slzy a more). Publikoval v nej 71 básní (42 po rusínsky a 29 po maďarsky), v ktorých je akoby nad symbolickými hĺbinami, pre ktoré sú príznačné pozemské lásky a kvety tela. Lyrický subjekt si pripadá ako na vode chodiaci apoštol nad hriešnymi a tmavými

jamami. Sám však túži zostať v akomsi svete snov, ktoré mu dáva očistný pocit istoty. Svet nadol však bolí, zuní i vábi, avšak koniec koncov vnímavý človek s čistou (poetickou) dušou v ňom zhorí. Svoj pohľad však musí upriamiť nahor – k nebesám, výšinám, diaľavám. Tam sú zakorenené komplexné ilúzie človečenstva z pohľadu minulosti, prítomnosti i budúcnosti. Dnešný človek je však hriešny, obkľúčený prachom hmly. Cíti osud, ktorý sa v ňom vnútorne spredmetňuje. Uteká pred sebou samým i pred vírom zabudnutia – a to smerom nadol. Uznáva, že sa s ním pohráva nejaká nadpozemská bytosť, ktorá mu približuje neúprosnú smrť. Na konci spomínanej cesty ale nezostane nič – len ono bezcieľne, bezmenné blúdenie a symbolické vytriezvenie. Aj z toho dôvodu sa prihovára o pomoc (aj napriek danej stiesnenosti). Verí, že v nekonečnej pulzácii bytia je v sekunde prítomná aj večnosť a v duši jednotlivca i celý vesmír. Aj z toho dôvodu prízvukuje neustály pohyb aj pri nejasnej budúcnosti. Výrazná je však kontinuita, počas ktorej postupne ubúda bolesti. Napriek všetkým neduhom a symbolickým slučkám verí sebe, matke, Bohu. Prosí Hospodina, aby aj naďalej mohol snívať svoj sen medzi nebom a zemou. Konkretizáciou tejto túžby sú jednotlivé básnické výpovede, ktoré celkovo vyjadrujú, že svet je smutný, avšak vždy umožňujúci znovuzrodenie. Naša planéta je na ceste k zničeniu, ale existuje Boh, ktorý ako jediný ho vie zachrániť. Ľudia preto majú byť silní; musia riskovať, aby z neho vykvitol púčik zmysluplnosti. Aj preto sa s nimi lyrický subjekt hrá, pokúša ich a dáva im možnosť vykúpenia. Je to akási beznádejná nádej či spojenie lásky a chleba ako základných zdrojov existencie. Aj preto táto básnická zbierka skrýva v sebe slánú slzu i nekonečné more: minulosť, prítomnosť i budúcnosť. Autor pristupuje k zvoleným témam s veľkou pokorou a úprimnosťou. Miestami je akoby láskavým otcom či bratom, pritom nemoralizuje, odкрýva svoju dušu a nebojí sa naplno vyrozprávať svoje pochybnosti o sebe, o pohľade na svet, o tom, čo prežil a ako to vnímal. Je majstrom krátkych myšlienok, ktoré na malej ploche kladie vedľa seba, neobťažuje filozofickými úvahami, jednoducho a milo ponúka myšlienky, o ktorých on sám uvažuje. Opäť nachádza inšpiráciu vo svojom blízkom okolí – pri pohľade z okna na brieždenie, krajinu, nekonečnú oblohu ako príbytok Boha, všíma si aj tie najmenšie detaily,

obklopuje ich svojimi zážitkami a vždy prichádza k tomu istému záver – viera v Boha mu dáva silu, pomáha prekonať prekážky, ukazuje smer a dáva zmysel života. Po stýkrát a vždy inou formou hovorí o tom, o čom by sme mali premýšľať, aby nám život nepretiekol pomedzi prsty len tak ledabolo.

Básnická zbierka s názvom *Talán Isten, talán ember* (Možno Boh, možno človek) obsahuje 78 literárnych textov: 14 rusínskych a 19 anglických básní (zo zbierok *Zakázaná hviezda* a *Slzy a more*; pre tých, ktorí neovládajú jazyky originálov), 40 pôvodných maďarských básní a 5 akýchsi precítených prozaických myšlienok. Lyrický subjekt sa v nich tematicky odráža od pocitu mladého človeka v srdci Európy na prahu nového milénia. Vyzdvihuje dôležitosť sily ľudského ducha, ktorá je spojená s často až redukovanými možnosťami fyzického tela. V pozadí jednotlivých veršov je permanentne prítomná vlastná národnostná identita básnika, ktorá nechce vidieť utrpenie Rusínov, a preto hľadá akési symbolické ticho medzi slovami. Uvedomuje si pritom neustálu dynamiku bytia vlastnej národnosti v regióne. Tento atribút pars pro toto konkretizuje osobnosťou Alexandra Duchnoviča. Hľadá spôsob žitia v tomto svete, ktorý je pre neho obklopený ľudskou samotou (cíti sa ako cudzinec vo vlastnej domovine). Okolie je slepé, nevidí slzy a nepočuje náreky Rusínov. Tento stav, determinovaný aj zmyslami, je častým motívom jednotlivých básní v pozadí rozpamätávania sa na nádherné, avšak zašlé časy. Dôležité je pritom otvoriť oči a očakávať ono lepšie. Jediným osohom je žena, ktorá prináša šťastie ako zakázaná hviezda. Spojenie ženského a mužského elementu v pozadí symbolu červených ruží určuje pocit blaženosti a sny o slobode a každodennom boji. Lyrický subjekt podáva vnímavým čitateľom obraz ťažkých bojov o národnostné práva Rusínov, uvádza ich pôvod, etymológiu a až akúsi apoteózu o ich postupnom duchovnom povstaní. V jednotlivých básňach je prítomná aj alúzia ťarchy kríža na pleciach. Vyslobodením z tejto bezútešnej situácie je obrat k Bohu. Religiozita básnika je zdrojom sily pre jednotlivca, ktorý chodí sám po ceste osudu. Objavuje sa v ňom aj občasný pocit neistoty, konkretizujúci sa v akejsi sebareflexii okolo štyridsiatky.

Prízvukuje sa aj potrebná skromnosť v pozadí Písma a akási nekonečná láska k bližnému. Lyrický subjekt však má určité výčitky

svedomia a pocit márnotravnosti i sklamaní z lások. Symbolická priepasť medzi ním, okolím i ostatnými je nepreklenuteľná. Očakáva sviatky ako nevšedné chvíle života. Počas tohto psychického zrenia si však uvedomuje vlastnú maličkosť oproti Bohu. V dočasnej samote identifikuje veľkosť a dôležitosť vytvorenia myšlienok a čistých slov. Napriek okovám osudu verí cene života, pričom súčasnosť je bezcieľna a budúcnosť neistá (aj vďaka negatívnym vplyvom médií). V pozadí prirodzeného plynutia času je akési vzduchoprázdno či ničota ako začarovaný kruh. Napriek tomu lyrický subjekt má strážiť onen čistý svet viery. Postupne je v jednotlivých básňach prítomný aj akýsi prechod od reality k snom; najmä z dôvodu nevery či odcudzenia človeka v tomto až šialenom 21. storočí. Pamiatka na základnú školu či rodičov pritom prináša hrejivý pocit nádeje, že všetko dobré počas života dostal od sveta i ľudí, a preto nemá dôvod sa sťažovať.

Rusíni sú vlastne milým národom pre Boha, zdieľajúci spoločný osud s Maďarmi a Slovákmi v Karpatskej kotline. Lyrický subjekt sa však trýzni, nakoľko sa odklonil od pravej viery. Riešenie by malo prichádzať od anjelov a z čistej duše. Vnútro si treba ustrážiť i liečiť (teda mať rád), nakoľko súčasnosť je krutá a človek v nej čoraz bezradnejší a opustenejší. Determinujú ho protiklady (oheň/voda, zem/nebo, leto/zima), neverí nikomu a ničomu. Postupne sa stáva múdrejším a skúsenejším, jeho myšlienky hlbokjšími. Tak je to aj v prípade krátkych mikroproz či stručných esejí. Tie s filozofujúcim nádychom pertraktujú prastaré otázky ako: čo je život, ako sa máme správať v uponáhľanej dobe, prečo je dôležitá láska počas celého života, aký negatívny vplyv majú peniaze na vývoj jednotlivca i spoločnosti a podobne. V rusínčine napísaných básňach sa autor znova nechal inšpirovať svojim rodným krajom a životom. Spomína na rodnú obec Komlóška, v ktorej má život jasné a nemenné pravidlá – rodina, práca na gazdovstve, večerná modlitba, veselé i smutné dni a v nedeľu čas strávený v nemom rozhovore s Bohom v dedinskom kostole. Nič viac a nič menej – to stačí, to dáva istotu. Aj svoj život bilancuje a zdôveruje sa, že tých doposiaľ štyridsať rokov, ktoré prežil, bolo pekných i smutných, ale berie ich ako rôzne odtiene života. Kládí si viacero otázok o zmysle vlastného

života, ale zmysluplné odpovede nenachádza. Iba Boh mu dáva istotu, že všetko je tak ako má byť.

V ďalšej (po rusínsky napísanej) básnickej zbierke s názvom *Podte dity* (Pod'ťe deti) autor vyzdvihuje pre detských adresátov potrebu učenia sa praktických záležitostí života od rodičov (obliecť sa, písať a podobne). Vďaka prírodným kulisám Hattinger-Klebaško intencionálne opisuje šantenie radostných detí v snehu i na Slnku v celom údolí. Zdôrazňuje pritom potrebu hry v živote detí (doma, na lúke, v jarku). Každodenný život vo „valale“ je až idylicky obklopený adekvátnym prostredím nerušenej prírody (šire pláne roviny sú preťaté len modernou železnicou).

Do ďalšej básnickej zbierky s názvom *Lebzselő sors* (Ulievačný osud) autor vložil 64 básní (43 maďarských a 21 rusínskych). Je pre ňu charakteristická tematická rozvetvenosť a kvantitatívna i žánrová rôznorodosť (od štvorverší až po dlhšie balady). Lyrický subjekt oplakáva stratenú minulosť a daromnosť prítomnosti v pozadí vlastných výčitiek svedomia. Aktuálne mračná nad raneným životom človeka sú spojené s postupnou stratou jeho osobnosti. Je to svet neustáleho boja svetla s tmou (všade okolo je tma, ale ľudia sa túžia dostať na svetlo a splynúť v hrejivých myšlienkach). Pocit tepla je spojený so symbolom sviečky, ktorá hatí cestu vidinám Božieho trestu. Len ona je schopná poeticky ukládať rozorvaných ľudí a priniesť pokojný večer rodnej dedine (obyvatelia s rovnými chrbtami sú vtedy naplnení príjemnou vôňou vareného lekváru). Lyrický subjekt potrebuje bezpečie, ktoré najčastejšie nachádza v lese so svetlom a modlitbou. Je to vlastne akési hľadanie raja na Zemi a odmietnutie chaosu charakterným človekom. Útočisko znamená vlastne objatie starého a unaveného srdca hrejivým pocitom lásky. Tak sa identifikuje večný hlas a potreba spoločných krokov (so ženou, s Bohom, s národnosťou). Život je tak spätý s kolobehom Slnka a neskorším pocitom blížiacej sa smrti. Vtedy všetko zamŕza a prichádza rozdvojenie tela a duše. Dorazí pritom myšlienka: zostane niečo po mne? Koniec koncov však zostáva nádej a tým aj akási farebnosť nášho bytia. Lyrický subjekt postupný odchod zo sveta vyjadruje empaticky spolu s cestou nahor: k horám po nevyšliapanej ceste. Prichádza k tomu vtedy, keď je duša zlomená a neustále sa bičuje. K dosiahnutiu pokoja je však

potrebné poznať aj vlastnú myseľ, učiť sa z chýb a zostať verný sebe samému i svojim ideám.

Pozemský život plynie ako voda. Hlbinou a stredobodom všetkého je Boh. Vo vzťahu k nemu si lyrický subjekt plne uvedomuje svoju maličkosť (kto som ja, veď nič neviem). Opäť sa tu na širšej ploche otvára aktuálna otázka Rusínov. Lyrický subjekt spomína celkovú pracovitosť tejto národnosti na spojitost' s Petófim i Aranyom v pozadí symbolického združenia rusínskej, maďarskej a slovenskej krvi. Popri tom je však pevná červeno-bielo-zelená zástava Rusínov. Pre nich sú charakteristické preteky (aj keď) do nekonečna s pomocou Boha. Pomáha im, ale aj ich drví relativita času i kontrast bohatstva a chudoby, života a smrti. Rusín je pyšný, avšak pracovitý. Má rád svoje okolie, avšak ctí si aj inú kultúru i jazyky. Na vlastnom národnostnom bytí eviduje dôležitosť vedomostí. Chce žiť vo svornosti a porozumení.

Názvy po rusínsky napísaných básní v tejto zbierke napovedajú, že ide o krátke postrehy pri pozorovaní života, čo je pre autora typické a potvrdzuje pravidlo, že námetov je dosť, dokonca aj v obyčajných situáciách a momentoch. Kto má talent – a ten Gabriel Hettinger-Klebaško dostal do daru vrchovato – ten dokáže aj to najobyčajnejšie slovo premeniť na pútavé rozprávanie. Opäť sa potvrdilo, že názvy básní sú výstižné – pars pro toto uveďme *Osud labute*, *V bárke*, *Je tu Kračúň*, *Nové kľíčky*, *Tučné dievča*, *Chromý*, *Perly*, *Sníva sa mi*, *Na svoj hrob atď.* Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že podľa tém je táto zbierka nesúrodá, autor „skáče“ z našich končín do exotiky (napríklad k moru). Ale je to skutočne tak? Čo keď je to zámer a pokus priblížiť, že v jeho duši je to tak – raz dumá o tom, inokedy o niečom úplne inom, myšlienky kladie na papier a pokúša sa nám podať výpoveď o svojej duši len tak bez prikrášľovania, v jednoduchosti.

Zaujímavými textami zbierky sú balady s typickými motívmi (o. i. nešťastná mníška v darnovskom kláštore). Aj v nich sa opisuje autorova láska a vrúcny vzťah k rodnej Komlóške a jej pamiatkam. Ľudia aj napriek tragickosti života nemajú iné východisko, len sa podriaďujú Božej vôli. V baladách je identifikovateľné aj spojenie síl Slovákov, Rusínov, Chorvátov i Maďarov v okolí Tokajského vrchu proti rakúskemu jarmu.

Tento fakt svedčí o porozumení i spoločných cieľoch daných národnosťou v tomto krásnom kraji.

V ďalšej básnickej zbierke s názvom *A bánat is az élet része* (Aj smútok je súčasťou života) básnik pokračoval v načatej ceste čo sa týka tém, motívov a symbolov. Nebolo to inak ani v ďalšej zbierke s názvom *Moja železnica*. Výnimočné stretnutie s výnimočnou tvorbou človeka, ktorý si uchoval svoj ojedinelý materinský jazyk a dokázal v ňom vyjadriť aj tie najintímnejšie myšlienky – tak by som komplexne charakterizoval tvorbu tohto nevšedného autora. V jednotlivých textoch tejto zbierky dokázal uchopiť podstatu toho, čo videl a zažil; vnímavo to prerozprával, keď bolo treba, bol clivý, inokedy sršal vtipom, pretože takto vnímal svet okolo seba. Jeho jazyk je jednoduchý, pretože takúto podstatu má rusínsky jazyk aj v súčasnosti. Aj keď bol celoplošne kodifikovaný v roku 1995, predsa dodnes na Slovensku pretrváva vďaka dialektom „len“ od Tatier až po hranicu s Ukrajinou, kde žije rusínske obyvateľstvo. Tak je to aj v zahraničí, kde žijú Rusíni. Je obdivuhodné, že autor, aj keď pochádza z územia Maďarska, používa rusínsky dialekt vo vzácnej podobe, bez nánosov iného jazyka, čo je príkladom toho, že podoba tohto jazyka môže byť čistá, ak sa o to bude dbať. Čitateľsky zaujímavá je hravosť textov v tejto zbierke. Jej názov nie je náhodný – *Moja železnica*. Prečo práve tento názov? Odpovedá sám autor a ako je to príznačné pre jeho tvorbu, ponúka jednoduché vysvetlenie: „Život je ako putovanie po železnici – veľakrát nastúpime do vlaku a potom z neho vystúpime, postretnú nás havárie, vo vlaku sa stretávame s príjemnými ľuďmi, iní si v duši nesú hlboký smútok. Keď sa narodíme a vstúpime na železnicu, stretneme sa s takými ľuďmi, o ktorých si myslíme, že nás budú sprevádzať celý život – to sú naši rodičia. Škoda, že napokon pravda je iná. Na jednej zastávke vystúpia a my zostaneme bez ich lásky. Aj také je putovanie po železnici, plné očakávaní, túžob, fantázie, nádeje i klamu... a vrátiť sa nikdy nemožno, preto urobme všetko pre to, aby to putovanie bolo čo najlepšie. Pokúsme sa vidieť na našich spolucestujúcich dobré stránky a hľadáme v každom tú jeho najlepšiu vlastnosť.“ Gabriel Hattinger-Klebaško sa aj v tejto zbierke pohráva so slovami; na malom priestore rozpráva rôzne príbehy, tvorí rozprávky pre dospelých, v ktorých síce nie vždy vyhráva dobro nad zlom, ale autor

vždy ponúka zopár tém na zamyslenie – pars pro toto uveďme motívy a jej konkretizácie ako: humorné a poučné rozprávanie o záchrane diabla z pekla, o čo sa mali postarať anjeli na pokyn Pána Boha, no nie veľmi sa im chcelo (*Diabol a anjel*), o nakupovaní ľudských vlastností podľa vlastného výberu, navyše zadarmo, pretože Ježiš to už dávno zaplatil svojimi skutkami a životom (*Obchod v raji*), autor prosí Boha, aby mu dal trpezlivosť, šťastie, chránil ho pred bolesťou, aby mu dal širokú dušu, aby pomohol ľúbiť. Autor nedostal nič, o čo žiadal, ale od Boha dostal všetko, čo potreboval (*Prosby*), s Bohom o raji a pekle (*Dialóg*), postavenie Boha v živote veriaceho (*Hlas Boha*), každý deň je dar od Boha, preto nikdy nezabudnime, že naše dni sú pominuteľné (*Deň je dar*), o nedôvere a tvrdohlavosti, čo môže mať tragické následky (*Lano*), sú štyri skutky, ktoré nemôžeme vrátiť späť: návrat kameňa, keďže sme ho zahodili, slová, keďže sme ich vyriekli, príležitosť, keďže sme ju premárnili, a čas, ktorý sa už pominul (*Žena s pečivom*), Nech ma Boh žehná a nech mi dá silu, nech osvieti moju myseľ a nech bude ku mne milosrdný a milý. Ja neujdem od neho. Nikdy (*Odbehnúť?*).

Vo svojej básnickej zbierke s názvom *Ósgyűlölet* (Pranenávisť) sa autor vyjadruje o nezrozumiteľnej prítomnosti a neviazanosti múz. Vynára sa mu získané utrpenie v pozadí smrti, ktoré, prirodzene, prináša aj krivdu na duši. Je to volanie času, ktoré doslovne zabíja vedomie básnika. On však túži po stálosti, prihliadnuc na situáciu vo svojich veršoch a vychádzajúc zo seba. Osobitý život prináša so sebou elementárne bytie. Lyrický subjekt sa pôvodne odďaľuje (teda utečie, utopí sa) od Zeme vykúpením sa smrťou. Sú to vlastne smutno-krásne sviatky ku koncu života. Duch poézie však nezanikne ani vtedy, keď telo už bude len minulosťou. Verše budú krúžiť nad aurou tvorivého čitateľa ako mohutný orol nad pevnou skalou. Centrálnou myšlienkou zbierky je teda zmysel bytia na tomto svete. Človek musí využiť každú zmysluplnú voľnú chvíľu (pars pro toto obdivovať nehybnosť Mliečnej dráhy). Vábivým obrazom je motív vtáčika na hrobe dávno zosnulej matky. Tak sa strážia spomienky i hrudy, kontaminujúc spoločnými spomienkami. Bohatstvo prinášajú hory Zemplína, úroda, vinobranie a Komlóška (ako ideál). V spojitosti s najmilšími a najbližšími sa môže každý preklenúť do nekonečna. Tak sa objavuje prach, rana i slza na tele básnika. Rozprávky

nahrádzajú balady. Aj preto je dôležité uctiť si veľké poetické duše. Lyrický subjekt je však uzrozumený s prichádzajúcim koncom; chystá sa na dlhú cestu, pričom mu pomáhajú aj vlastné básne. Postupne pritom narastá nekonečnosť času; duša dohára a túži ešte v tomto rozpoležení poslednýkrát prihovoriť sa niekomu. Je v súradniciach osudu a svojho života, vystupuje ako poet i vychovávateľ ľudstva proti neúprosnému duchu doby. Zbierka obsahuje aj 19 po rusínsky napísaných básní v rozpätí rokov 2000 až 2011. Nedá sa povedať, že by ich spájal rovnaký alebo podobný motív. Predpokladáme, že ich autor vybral ako krátke úvahy na rôzne témy. V prvom rade je to vzťah k Bohu, názor na život a smrť, pozorovanie prírody, melancholické verše inšpirované plynutím času. Jeho myšlienky sú zrozumiteľné, neprekypujú množstvom slov, v krátkosti dokážu vystihnúť podstatu. Za zvláštnu zmienku stojí báseň s názvom *Krátko*. Je to vlastne zmes myšlienok: vážnych i vtipných. Vyniká medzi nimi jedna myšlienka autora: „Keby ženy boli skutočne dobré, tak aj pán Boh by mal jednu vedľa seba.“ Je to vlastne pozoruhodný postreh a dôkaz toho, že keď muž chce, tak aj on nájde zdôvodnenie čohokoľvek.

Posledná vydaná básnická zbierka Gabriela Hattingera-Klebaška nesie názov *Új idők illata* (Vôňa nových čias). Skladá sa z 37 pôvodných básní (23 maďarských, 14 rusínskych) a 12 prekladov (4 do rusínčiny, 8 do maďarčiny). Spolu teda obsahuje 49 textov, ktoré nesú v sebe aj určitý atribút nevšednosti so zreteľom na národnostné bytie (napríklad preklady básní Alexandra Duchnoviča či Endre Adyho). Z publikácie je zrejmé úsilie o výber čo najpestrejšej palety autorov aj z geografického aspektu. Autor si osvojil myšlienku o tom, že každý básnik musí dospieť k tomu, aby cítil ako svoju úlohu predostrieť špecifiká každodenných vecí. V pôvodných slovenských básňach sa tak retrospektívnym pohľadom obracia v intenciách vlastnej biografie. Spomína na svoje detstvo, ktoré bolo späté s prirodzenou potrebou rozprávok (spolu s hviezdčkami a Mesiacom). Oporou opusteného lyrického subjektu počas jeho cesty životom je spomienka na rodičov. V pozadí biografických daností však bol v tomto prostredí neustály boj života a smrti, pričom zvíťazil život. Zdôrazňuje sa aj postupne vytvárajúci sa národný motív voči maďarskej vlasti ako pevný stĺp fyzickej existencie. Vlastné národnostné bytie je

však aj tak pridružené ako východisko či prameň. Rodná zem je mámiaca a volajúca krajina sľubov. Silný štát vytvárajú silní jednotlivci, pričom sa v jednotlivých veršoch vyslovuje aj kritika bezuzdného národnarstva samozvancov. Je to neprirodzený stav, a tak od prírody zlý. Aj z toho dôvodu lyrický subjekt vyslovuje myšlienku, že sa ľudia navzájom nemôžu ponižovať, nenávidieť a vytvárať zimu. Musia utiecť z hmly, nájsť telo, dušu i hrejivé lúče Slnka. Voda prináša život, pričom bezstarostnosť je akoby bezváhovým stavom zmysluplnosti. Ona je spojená s vierou v Boha; v ostatnom prípade je človek ničotou. Je súčasťou kolobehu a životnej drámy vlastnej existencie (rodí sa a umiera, zem sa však aj napriek tomu krúti podľa vlastného poriadku). Lyrický subjekt zvyrazňuje potrebu dodržiavania povinností v živote ako základný kameň morálneho bytia. Tento ideál však postupne kazí neúprosná a permanentná prítomnosť smrti vo vnútri lyrického subjektu (k smrti ide človek s rútiacim sa vlakom). Smrť je vlastne samota, zima, sivosť, vietor... ba bolesť bez spánku. Napriek tomu je potrebné všímať si v živote aj ono dobro, teda akúsi možnosť predĺženej básnickej predstavivosti. Vtedy je vlastné bytie ako večer pri hrejivej peci. Symbol dažďa je vlastne akousi dierézou, ktorý zmyje zlovestné zo sveta. Prináša púčik pravdy, na ktorý s nepokojom čaká celé ľudstvo. Človek ako nádenník bojuje za svoj zmysluplný život. Dennodenne pritom hľadá útechu, pričom s odstupom času cíti zhubný vplyv choroby na vlastnom tele. Ten časom prináša dlho očakávanú fyzickú smrť básnika, teda akési vykúpenie zo svetských hriechov. Na tejto ceste je prítomný aj stratený obraz vlastnej radosti; mozog kvári nezmyselnosť sveta, s ktorým básnik neúprosne bojuje až do svojho konca. Do poslednej chvíle si však musí zachovať duševný pokoj i svoju ľudskú tvár.

Vrúcny pocit mu prináša najmä nesmelý pohľad ženy, ktorá je súčasťou krásy pozemského sveta. Jej prítomnosť potvrdzuje ticho a ich spojenie je nepremožiteľné v nehybnosti (symbol pravého pokoja, smerujúci k spomínanej večnosti). Ich bezhraničná úplnosť je základom mieru. Strata ženy prináša nepríčetnosť, zobúdzanie od mámiivých chvíľ noci. Okolie je vtedy nudné a jednotliviec stratený. Je to základ pre hriech, voči ktorému je potrebné pokorne bojovať modlitbou. Lyrický subjekt dospieva k názoru, že všetko, čo je cenné, je od Boha. Aj samotná

choroba je kvôli absencii prítomnosti Boha. Koniec koncov je uzrozumený s vlastným osudom; vnímavým čitateľom podáva jeho osobnú kroniku (odchod z Komlóšky do Nového Mesta pod Šiatrom do školy). Osud jednotlivca sa tak kontaminuje s osudom vlastnej národnosti, pričom svoju identitu charakterizuje ako akési krédo. Boj slovenčiny a rusínčiny vo vnútri mladého človeka je však azda príznačné. Cesta dospievajúceho do hlavného mesta počas gymnaziálnych štúdií je okorenená opisom prvých lások, každodenných radostí i starostí. Je to obdobie postupného psychického dozrievania (manželstvo, deti). Objavujú sa pritom aj vnútorné otázky a úlohy komplexného rodinného i pracovného života v pozadí vlastnej národnostnej existencie (Čo hľadáme spolu s rodinou na tejto Zemi? Rozpoltil som sa pre rodinu?). Prameňom i zbraňou je však slovo. Každú myšlienku je preto potrebné konkretizovať slovami. Osud Rusínov sa prirovnáva k Noemovej arche. Ich každodenný život svedčí o spomínanej farebnosti života i okolia. Je dôležité, aby sa vtedy spojil dom (teda tradícia) s nebom (teda nekonečnosťou). To dáva zmysel bytiu i básňam národnostného autora. V pozadí týchto motívov lyrický subjekt vyzýva Boha na záchranu Komlóšky ako centra Rusínov v Maďarsku. Má byť svedkom, ale aj činovníkom, ktorý núka spomínanú nekonečnosť a odpustenie hriechov sebe i ostatným. Rusínovi však nezostáva nič iné, len byť čestným. Len tak môže prežiť. Na konci tejto cesty je však nekonečné svetlo... Básnik neustále cíti krutosť osudu. Musí ísť čoskoro do večnosti, kde sa z neho stáva skala (ako v uvádzaných baladách). Tam dozaista nájde bezhraničný pokoj pre svoju roztrieštenú dušu... Treba žiť tak, aby po nás niečo ostalo, hlavne skutky, milovať treba úprimne a oddane, nielen ľudí, ale aj domovinu, byť prínosom pre iných, nebyť sebecký, spomaliť, vnímať prítomnosť, nebažiť po tom, čo nemáme, ale tešiť sa z toho, čo je okolo nás tu a teraz. Satan nás nestretne náhodou, ale nosíme ho v sebe a keď dovolíme, aby sa prejavil, to dovolíme sebe, aby v nás zvíťazilo zlo. V druhej časti zbierky sú preklady básní autorov ako Gábor Bastári (Maďarsko), Sándor Duchnovics (Uhorsko), István Szuchy (Slovensko). Zaujímavou témou je vzťah k žene, zmysel života, hrdosť na svoj(u) národ(nosť). Pri prekladoch týchto básní do rusínčiny autor narába s úplne inou slovnou zásobou; verše sú košatejšie, objavujú sa nové slová,

no myšlienky zostávajú zrozumiteľné. Je to obdivuhodné, ako sa autor dokázal popasovať s tým, že slovná zásoba rusínskeho jazyka je neporovnateľná s jazykmi, ktoré boli kodifikované v 19. storočí a dočkali sa postupného kultivovania a obohacovania. Ani to ho neodradilo, hľadal a našiel, chcel vyjadriť niečo konkrétne a podarilo sa mu to.

Istou ars poeticou Gabriela Hattingera-Klebaška ako človeka, básnika, kultúrneho pracovníka i národnostného politika bolo hľadanie cesty, ktorou žil. Bol vlastne symbolickou kométou, ktorá, podobne ako tá fyzická, držala svoje častice spolu len vďaka gravitácii. Následkom neúprosnému osudu sa však z aktívnej stala kométa spiaca. Nám – jeho azda vnímavým čitateľom a interpretom – nezostáva nič iné, len náležite si študovať jeho niekdajšiu i terajšiu komplexnú obežnú dráhu. A vo chvíľach clivoty či neistoty zaspomínať si na neho aj vďaka básni Juraja Dolnozemskeho s názvom *Zostal vzorom* (Na rozlúčku s Gabrielom Hattingerom): Nesúď, osud! / Radšej rany zaceľ! / Odišiel na večnosť / milý priateľ. / Cestu mal hrboliatú, / ale aj úspechov sa dožil, / keď na oltár poézie / trvalú lásku zložil. / Zostal vzorom, / ktorý stál / pri začiatkoch, / keď hromy divo bili. / Dal podstatu každej chvíli, / aby sme všetko, / všetko, / aj smrť / víťazne prežili! (Dolnozemský, 2018, 104).

Touto cestou vyslovujeme poďakovanie žurnalistke Mgr. Lube Balkovej, rodenej Radvákovej, za nezištnú pomoci pri čítaní a interpretácii po rusínsky písaných diel Gabriela Hattingera-Klebaška. Pár slov ešte na záver od tejto rodáčky z Humenného, ktorá žije a pracuje v Komárne: „Bolo pre mňa cťou zoznámiť sa s tvorbou Gabriela Hattingera-Klebaška v mojom rodnom jazyku. Pri čítaní jeho po rusínsky napísaných básní som mala pocit, že je mi blízky, pretože jeho myšlienky sú plné úprimnosti a pokory. Má môj obdiv za to, že dokázal položiť na papier svoje srdce a dušu v rusínčine, ktorá je skromná na slovnú zásobu. Gabriel Hattinger-Klebaško to poprel a zaujal ma bohatosťou vyjadrovania, jednoduchosťou a zrozumiteľnosťou. Obohatilo ma to a verím, že rovnaký pocit majú mnohí čitatelia, ktorí si čítajú jeho básne. Sú plné človečiny. Aj mne pripomenuli, že materinský jazyk si treba čítať a udržiavať, lebo to je naše bohatstvo, ktoré sa nikdy nestratí, len ak by sme

to my dopustili. Škoda, že Gabriel už nie je medzi nami. Verím, že tam vysoko na nebesiach, kam sa určite dostal, si našiel svoje miesto za to, ako žil a čo ctil...“

Použitá literatúra

ANDRUŠKA, Peter: *Dolnozemský viachlas*. In Slovenské pohľady 1994/3, 148–150.

ČÁNI, Ladislav: *Antológia poézie dolnozemských Slovákov*. In Ľudové noviny, 10. júl 2006. Dostupné na: <http://www.luno.hu/archiv-luno-portal/archiv-literatura/3509-antologia-poezie-dolnozemskych-slovakov>.

DOLNOZEMSKÝ, Juraj: *Pozdrav z diaľavy*. Vydavateľstvo Ivan Krasko, Nadlak, 2018.

FREUD, Sigmund: *Básnik a fantázia*. In Nový život 2002/11–12, 561–565.

FUHL, Imrich: *Vyznanie trojjazyčného básnika*. In Ľudové noviny, 13. február 2004. Dostupné na: <http://www.luno.hu/archiv-luno-portal/star-sie-cisla-novin/starsie-cisla-novin-2004/1752-7-2004-13-februara-2004>.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *A bánat is az élet része*. 2008. Dostupné na: <http://hattingergabor.uw.hu/>.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *A magyarországi ruszinok*. Körtánc Alapítvány, Budapest, 1998.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *Lebzselő sors*. 2007. Dostupné na: <http://hattingergabor.uw.hu/>.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel (ed.): *Medži nebom a zemľuu: ucta Endi Vargolovi: antologĭâ vyršam – Medzi nebom a zemou: úcta Andymu Warholovi: antológia básní – Ég és föld között: tisztelet Andy Warholnak: versantológia*. Etnikum, Budapest, 1997.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *Moâ zelĭznica*. Hungarovox, Budapest, 2010.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *Nadyj trymaty – Nádej držať – Reményt tartani*. Magyarországi Ruszinok Szervezete, Budapest, 1994.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *Neznan jem – Nevedel som – Nem tudtam*. Magyarországi Ruszinok Szervezete, Budapest, 1993.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *Podte dity*. 2005. Dostupné na: <http://hattingergabor.uw.hu/>.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *Ősgyűlölet*. Hungarovox, Budapest, 2012.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *Ruszinok az 1848-as magyar szabadságharcban*. Országos Ruszin Kisebbségi Önkormányzat, Budapest, 2002.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *Slyzy i more*. Organizacija Rusiniv v Madjarsku – Magyarországi Ruszinok Szervezete, Budapest, 1995.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *Talán Isten, talán ember*. Országos Ruszin Kisebbségi Önkormányzat, Budapest, 2002.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *Új idők illata*. Hungarovox, Budapest, 2014.

HATTINGER-KLEBAŠKO, Gabriel: *Zakazana zvizda*. Magyarországi Ruszinok Szervezete, Budapest, 1994

HEIDEGGER, Martin: *Hölderlin a podstata básnictva*. In *Nový život* 2002/3–4, 113–121. HRIVNÁK, Michal: *Prirodzená príťažlivosť. U speváka rockovej skupiny AGR± G. Hattingera*. In *Ľudové noviny* 1987/12. Dostupné na: <http://www.luno.hu/images/stories/2017/12-2017/LuNoCo12-05.JPG>.

HRONEC, Vít'azoslav: *Viacrukost' poézie*. In *Nový život* 2007/7–9, 1–4.

KMEŤ, Ján: *Literatúra v dobe a v kontaktoch*. In *Nový život* 1978/6, 473–475.

SZILÁGYI, Štefan: *Reportáž s bývalým žiakom našej školy, s Gáborom Hattingerom*. In *Ukážky zo súťažných prác*. Výskumný ústav Slovákov v Maďarsku, Békešská Čaba, 2009, 11–14.

Belzebub a korszellem. Portrét o rusínskom básnikovi Gabrielovi Hattingerovi-Klebaškovi z roku 2013. Vysielané Maďarskou televíziou 22. augusta 2013. Dostupné na: <https://www.mediaklikk.hu/2015/04/08/domovina-hattinger-klebaszko-gabor-haromnyelvu-kolto-portreja/>.

<http://hattingergabor.uw.hu/> (osobná stránka Gabriela Hattingera-Klebaška).

<http://www.luno.hu/archiv-luno-portal/archiv-kaleidoskop/24166-za-gabrielom-hattingerom> (pamätné texty za Gabrielom Hattingerom-Klebaškom).

<http://www.oslovma.hu/index.php/sk/archiv/190-archiv-magyarul-archiv-magyarul/1364-in-memoriám-hattinger-klebasko-gabor> (pamätné texty za Gabrielom Hattingerom-Klebaškom).

<https://www.youtube.com/watch?v=GNUtbdx4wFU> (filmový medailón o Miroslavovi Válkovi).

**Identita a její rozměry ve významovém dění prózy Susan Faludi
Temná komora: reflexe kulturní jinakosti a bytí v „meziprostorech“**

Úvod

Na úvod si dovolíme několik zásadních otázek: Volí si jedinec svobodně svoji identitu, nebo je mu tato dána už faktem narození (biologickým vkladem rodičů) a je spoluutvářena působením výchovy a prostředí? Může mít jedinec více identit např. etnických, sociálních, genderových? Je důležité to, za co se pokládáme, nebo to, za co nás pokládají lidé, s nimiž žijeme a na něž působíme? A pokud je relevantní to i to, v jaké míře? Může být nějaký jedinec nejdříve mužem a potom ženou, podobně jako byl dříve dítětem a nyní dospělým mužem? Může být nejdříve příslušníkem jednoho národa, aby posléze byl příslušníkem národa zcela odlišného? Je identita polycentrická, plazmatická, nebo představuje soustředný bod? Existuje něco jako pra-identita, z „níž není úniku“? A co zůstává z identity potlačené, „vymazané“? Co z ní prosvítá, co jí prostupuje a je nevyhladitelné? Představuje identita – v konečné instanci – výsledek individuálního volního aktu, nebo je především, přímo či nepřímo determinována, snad až fatálně určována vnějšími faktory, determinantami neměnnými genetickými (rodíme se tedy právě jako příslušníci určitého etnika a genderu), jistě kolektivem rodinným a společenským, jeho zákony, normami, jazykem, rituály, představami a předsudky? Všechny tyto otázky jsou nastolovány a řešeny řadou vědních disciplín, klasických (především se jedná o psychologickou kategorii) i těch hraničních, včetně tzv. feministických studií, queer studies nebo gender studies, a to s různými, pozitivními, místy však velmi problematickými výsledky. Otázka identity je rovněž mimořádně důležitou při studiu židovské literatury.

V knize Susan Faludi (1962) *Temná komora* (*In the Darkroom*, 2016), finalistky Pulitzerovy ceny roku 2017, jsou tyto otázky kladeny nejen komplexně, intencionálně a s jednoznačným konkrétně tematickým

ukotvením, ale současně jsou naznačeny i odpovědi na ně, jakkoli zůstávají postojem autorky, volbou zveřejněných faktů a slovesnými prostředky evokovány a sugerovány, málokdy jednoznačně autoritativně konstatovány. Náš příspěvek se soustředí především na to, jaké významové dění zakládá líčení osudů člověka, který si v životě několikrát změnil identitu (primárně jako sebe-reflexi), metafory člověka jako „temné komory“, která postupně vydává na světlo své tajemství.

Studie je zde komponována jako posloupnost navazujících tematických celků, které tvoří její kapitoly. Citujeme přitom z českého překladu amerického originálu, současně přihlížíme k vydání anglickému z roku 2017, a to vzhledem k některým (ne ojedinělým) nemotivovaným významovým posunům, jež čtenářský komfort negativně ovlivňují.

Žánrové podloží textu: synkretismus žurnalistických, odborných a uměleckých postupů

Knih je věnována „Grünbergerovým ze Spišského Podhradie /sic! A. M./ a Friedmanovým z Košic a jejich dětem a dětem jejich dětí, rodině, kterou jsem našla a která našla mne“. Tato dedikace je stejně důležitá jako deklarovaná subjektivní motivace vzniku textu, jíž byla snaha „prozkoumat někoho, koho jsem sotva znala: svého otce“ (Faludi, 2018, 7). Epickým svorníkem se stává dobrodružství poznání „tajemného“ muže, objevování a rekonstruování jeho potlačované historie („mentální historie“). Do centra vyprávění se vysunuje způsob, jak „jsme konečně, společnými silami, zápasily s kostlivcem ve skříni“ (Faludi, 2018, 135). Žánrově jde především o literaturu faktu v nejširším smyslu slova, v níž sugerovaná fakta jsou bazálním tematickým stavebním prostředkem; jsou pravděpodobná, realistická, dojem autenticity a „fakticity“ budící, byť nelze bezprostředně určit, do jaké míry jsou spolehlivá; i výběr faktů je samozřejmě věcí autorčiny volby. Jejich usouvztažňování, výběr a zvýznamňování samozřejmě představují tvůrčí práci společnou vědě, žurnalistice i umění. Místy je textem vytvářen dojem, že základem knihy bude nějaká, byť subjektivně motivovaná, „personální případová studie“ (personal case study), a to rozsáhlou citovanou vědeckou literaturou

(historiografickou, psychologickou, psychiatrickou, s gender problematikou etc.), dokonce i všudypřítomnou polemikou s vědeckými a odbornými autoritami. Celý text je ovšem možné číst především jako polemiku s hodnotami, které její otec tak či onak vyznával – nebo opouštěl či opustil. Práci na textu autorka sama označuje slovem „projekt“, píše o „našem životopisném počínu“ (Faludi, 2018, 7), v průběhu psaní se však proměňuje postoj Susan, a to z žalobkyně (jistě z touhy po zadostiučinění) na svědkyni a rezonérku, snažící se porozumět a pochopit, až po – snad – jistou obhájkyni některých otcových činů. Text je svého druhu obrazem složité cesty od neporozumění k porozumění, od zkušenostně založeného odsudku tajemného muže, jehož přes biologické otcovství a léta společného života „sotva znala“, přes snahu o pochopení až po postoj, v němž se snoubí vědomí vlastní odlišnosti s odpuštěním a dokonce i hrdoostí na blízkého člověka, na jeho statečnost a morální kredit, projevený v době holocaustu.

Jde jistě o synkretismus, míšení slohově i jinak heterogenních postupů. Vedle kapitol věnovaných odborné problematice nalezneme reportážní východiska a sekvence; např. když poprvé navštěvuje otce po jeho „male to female“ operaci, odjíždí do Maďarska (Budapešti) s kufrem, v němž leží „diktafon, velké balení tužkových baterií, dva tucty mini kazetek, stoh novinářských zápisníků a desetistránkový seznam otázek psaný jednoduchým řádkováním“ (Faludi, 2018, 23). Chová se tedy jako novinářka, která sbírá látku nejen pro reportáž, ale také pro interview, dokonce je publikován i holý záznam rozhovoru nahraného na magnetofonový pásek a silně rušeného: „[...] slyšela jsem jen skrumáž nesouvislých slov, nedokončené věty, opakování, která nikam nevedla“ (Faludi, 2018, 135). Výběr věcných informací je nesen zřetelem k zajímavosti, atraktivnosti vůči předpokládanému publiku, tedy např. o zřícenině spišském hradu čteme informace ve faktografickém výběru a stylu turistického průvodce; byl to „největší hrad ve střední Evropě“ a „domov maďarské šlechty“ a také se „tam natáčejí hollywoodské filmy, například Dračí srdce a Kull dobyvatel“ (Faludi, 2018, 97). Takto je možné „sbírat materiál“ i pro reportážní interview a s jistým záměrem jej „necenzurovaně“ tlumočit publiku.

Celá próza má tendenci stát se rozvedenou, kvazirománovou literární reportáží: čte se jako román *sui generis*, ale chybí tu např. projektovaná fiktivnost jako znak klasické románovosti. Jde o četné metaforické příklady typu „O transsexualitě uvažuji jako o jedné veliké místnosti, do níž vede mnoho dveří“ (Faludi, 2018, 75), ale textu jsou vlastní i jiné metaforické symboly, včetně toho, který dal knize název. Z žánrového hlediska jsou zřetelné postupy životopisného a memoárového písemnictví, nejen v souvislosti s tím, že „memoáry jsou preferovaným žánrem transsexuální literatury, speciální verze memoárů, v nichž vzpomínky, které se datují do doby před operací, jsou často vydávány za vzpomínky někoho jiného, osoby, jež už neexistuje“ (Faludi, 2018, 147). Současně se kniha čte i jako „velké dobrodružství poznání“ něčeho nového, neprobádaného, tajemného, jako projev intenzivní touhy vypravěčky proniknout k tajemství svého otce. Ovšem důslednost jejího pátrání a schopnost vytvořit dojem úplné otevřenosti slovesné výpovědi stejně jako „dávkování informací“ jsou něčím, co přibližuje text až detektivní literatuře. Spisovatelka klade otázky, počítá se čtenářovým dotvářením příběhu, resp. s jeho interpretací; její perspektiva je však zřejmá, osobnostně i pozičně vyhraněná a může dokonce budit četné kontroverze.

Prvky odborné literatury, vědecko-analytické, s citačním aparátem jsou integrovány do žurnalistiky, biografické, autobiografické a memoárové literatury (otcovo „rozpomínání“ má aspekt memoárový) s využitím uměleckých a rétorických prostředků. Příznačná je např. charakteristika postavy prostřednictvím jednoho výroku (příznačného) uvedeného v závorce, např. filmové postavy „sboristky-zlatokopky“ z komedie *Večeře o osmé*, film z roku 1933 „s Jean Harlow [...] (Já budu za dámu, kdyby mě to mělo zabít!)“ (Faludi, 2018, 126). Detailní popisy předmětných skutečností, které nabývají symbolických nebo jinak významných funkcí, jsou pointovány otázkou, srov. „Rozhlížela jsem se po mrštných nahých postavách v hravém pohybu: dívka ve víru extatického tance s pažemi rozhozenými do široka, dvě vlnadné tanečnice s vzájemně propletenými prsty, které se divoce, nevázaně natřásají, nahý svalnatý Adonis odpočívající s knihou. Byly tohle každodenní múzy tátina chlapectví?“ (Faludi, 2018, 132).

Prostředkem nejčastěji využitým a odpovídajícím rozpornosti tématu i hlavní postavy samotné, samozřejmě i poměru vypravěčky k ní, jest paradox. Vedle metaforického symbolu je to druhý umělecký prostředek, který prózu sblíží s beletrií, literaturou krásnou. Má to však i věčné zdůvodnění a efekt: jako kdyby každá věta knihy mohla mít i svůj – stejně přesvědčivý – protiklad. Zde jen ocitujme několik přímo verbalizovaných paradoxů: „Co se skrývalo za záclonou její nové průhlednosti?“ nebo „[...] jak může někdo tak utajovaný mít takový zájem na tom, aby byl rozepnutý“ (Faludi, 2018, 78). Tohoto rodu je i výzva: „Podívej se na mě, ale nedívej se na mě“ (Faludi, 2018, 70). Autorka ovšem začasťe zvýrazňuje rozpory, které nalézá v myšlení a jednání svého otce, ale také paradoxy svého poměru k němu, v němž se mísí mnoho protikladných pocitů. „Táta“ (coby István i Stefanie) obdivuje obraz Horthyho, který podle Susan (a četných historiků) nese odpovědnost za deportace maďarských Židů do táborů smrti. Maďarský parlament vidí Susan jako „chrám demokracie“, je to prý „největší budova parlamentu v Evropě“, ale neopomene připomenout, že byl postaven v době, kdy mohlo volit jen „10 procent maďarské populace“ (Faludi, 2018, 89).

Téma paměti: vytěšňování a vybavování vzpomínek

Podmínkou sebe-identity (jasné individuální vědomí o kolektivní spolupatřičnosti – „patřím sem“) je paměť, sycená vzpomínkami a příběhy, obrazy uloženými hluboko do „nevědomí“. István Faludi má paradoxně fenomenální paměť, vždyť „jmenoval každý jeden horský vrchol [...] vybavoval si každou zákrutu a zatačku na cestě“ (Faludi, 2018, 17), jakkoli dokáže vše, co se nehodí do jeho obrazu vlastní nové identity, potlačit a „vymazat“. Na Susan právem působil jako „duch ze vzdálené minulosti“ (Faludi, 2018, 21), tajemný a nepřístupný. Otec „dokázal celé hodiny vykládat [...] o správném způsobu zapojení klimatizace, o devadesáti devíti krocích při přípravě autentické maďarské husí paštiky, o odstavečích drobným písmem v regulačních praktikách Federálního rezervního systému“ (Faludi, 2018, 24–25), ale dlouhou dobu působí jako „černá skříňka“ nebo „tmavá komora“, skutečnost (danou zkušeností) maskující nebo ji zcela vymazávající. Má samozřejmě selektivní paměť,

připomínající jeho profesi. Podobně jako téměř geniálně upravuje fotografické snímky, aby ukazovaly to, co si přeje jejich tvůrce, představený subjekt nebo zákazník, tak odstraňuje velmi přesvědčivě to, co se mu nehodí do obrazu sebe sama, sebe-identity, odvozené z minulosti a projektované budoucnosti. Na vypravěčku působí ono skrývání jako bytí postavy „za zdí“. Otec je jakýmsi strážcem tajemství, provokujícím zvědavost (vlastní ovšem dětem): „Působil soustavně v utajení, za zdí, kterou si sám postavil, pozorovatel zpoza jednosměrného zrcadla ve své hlavě“ (Faludi, 2018, 14). Byl tvrdý, „ačkoliv zůstával šifrou, záhadný pro všechny kolem“ (Faludi, 2018, 14). „Když jsem byla malá, vždycky fungoval ve dvou režimech: buď neříkal nic, nebo vytvářel stěnu slov, náhlý příval mnohomluvnosti, záplavy údajů o tom nejméně osobním a nejvíce procedurálním tématu“ (Faludi, 2018, 24), ovládaje umění řečnických obstrukcí. Zpočátku vypravěččin otec ani nechce navštěvovat místa svého dětství a mládí se zdůvodněním, přesvědčivě znějícím jemu samému (nikoli však Susan), tedy že „už to není můj život“, ale jakási „dávná historie“ (Faludi, 2018, 122). Pokus „vymazat si minulost“ analyzuje autorka i v textech memoárů transgender osob.

Při návštěvách v Maďarsku se Susan zdá, „že je to pořád ta stará, stejná, neproniknutelná, obezřetná osoba, jakou vždycky byl“ (Faludi, 2018, 122). I transformace v ženu jako kdyby přidala „další barikádu“ (Faludi, 2018, 122) na cestě Susanina poznání otce (a celé minulosti jejích maďarských židovských předků). István/Steven/Stefi sice několikrát udělá tlustou čáru za minulostí, tvrdí, že „na to všechno zapoměla. Jako bych to ani nebyla já“ (Faludi, 2018, 138), tato minulost však bude v bytí a vědomí postavy nadále, přímo či alespoň latentně, přítomna. Cesta k proniknutí do tajemství otce je samozřejmě epickým svorníkem všech kapitol. Jen vypravěččinou „vůlí k pravdě“ je „táta“ de facto přinucena svoji minulost krok za krokem rekonstruovat.

Dcera versus otec

Susan se prezentuje jako protiklad svého otce. Zatímco ten byl vizuální typ, pracoval s fotografiemi a obrázky, ona je typ slovesný, pracuje se

slovy. Zatímco otec se živil a bavil retušováním fotografií, ji jako novinářku „fascinovalo vytahování chyb na světlo, ne jejich zakrývání“ (Faludi, 2018, 43). Zatímco otci stále něco nutkavě připomínalo, že je Žid, byl přesvědčen, že jeho „identita spočívá v něčem jiném“ (Faludi, 2018, 66). Susan sice měla jen vágní představu o tom, co znamená být Židovka, přesto trvala neústupně na tom, že jí je (Faludi, 2018, 66). „Já a táta jsme proti sobě dlouhodobě bojovaly, v minulosti i teď“ (Faludi, 2018, 79).

Toto napětí je všudypřítomné, projevuje se i ve sféře odívání – zatímco se „táta“ obléká „jako dáma“, Susan chodí v modrých džínách. „Tátě“ se líbí barvitá plátna a patetické scény-obrazy v národním muzeu (Čechům připomenou Slovanskou epopej Alfonse Muchy), Susan se výjevy jeví jako „přehnané“ (srov. úvahu nad obrazem pokřtění Štěpána). Také „zbožná úcta k muži, který dohlížel na deportaci půl milionů Židů, mě dráždila“ (Faludi, 2018, 87), myslí si v galerii, když pozoruje obraz admirála Miklóse Horthyho, jemuž se otec obdivuje. Tomu se naopak jeho dcera někdy jeví „jako obtížný hmyz“ (Faludi, 2018, 131).

Vypravěčka je ovšem velmi důsledná, jde za svým cílem, a právě v tomto podstatném se velmi podobá svému otci. Ten si dokonce její fotografie coby dítěte (z roku 1961 v Queensu) spletl s fotografií z vlastního dětství, když hledal argumenty ke zdůvodnění toho, proč se cítí být ženou.

Pojem identita: rozměry sebe-identity a přisouzené identity

Pro potřeby naší studie si vymezíme jen dvě roviny tohoto široce užívaného pojmu, a to personální auto-identitu, tedy skutečnost, že se určitý jedinec identifikuje s daným a nějak vymezeným kolektivním celkem (etnickým, náboženským, genderovým, sociálním, občanským, teritoriálním etc.), a hetero-identitu, tedy skutečnost, jakou identitu (příslušnost) mu přisuzují příslušníci toho či onoho hodnotově vymezeného celku (etnického, náboženského etc.). Jedinec se může plně identifikovat s určitým národem, jeho kulturou, jazykem, je hrdý na jeho dějiny a současnost, které prožívá jako vlastní, nezřídka akceptuje i národní mytologii, ostatní příslušníci národa jej však za svého člena nepokládají, přisuzují mu jinou identitu, spolupatričnost. Platí to i při

zkoumání rozsahu pojmu židovská literatura: obě hlediska jsou stejně důležitá – dle našeho soudu totiž tento pojem zahrnuje nejen díla autorů, kteří se identifikovali s židovstvím (na základě původu i jinak), ale také autorů, kteří jsou za židovské pokládáni, dokonce i autory, kteří relevantním způsobem zpracovávali témata s židovskou identitou úzce spojená (tzv. židovská témata).

Autorka chápe identitu jako jistou mentální sociálně psychickou kategorii založenou právě na subjektivní reflexi, na sebereflexi a sebehodnocení jedince. Cituje metaforu uznávaného psychologa Erika H. Eriksona, autora knihy „Identita: mládí a krize“ a dokonce „autora pojmu identita“ (Faludi, 2018, 62), z publikace z roku 1968, podle něhož je identita podobna zrcadlovému sálu, jenž jest „stejně neproniknutelný jako všeprostopupující“ (Faludi, 2018, 62). Erikson v autorčině reflexi identitu chápe jako „subjektivní pocit posilující stejnosti a návaznosti“ (Faludi, 2018, 62), což sama pokládá za příliš široké a subjektivní vymezení. Spisovatelka připomíná rovněž sociologa Nathana Leitesa (poukazujícího na jistou vágnost pojmu) a historika Philipa Gleasona (autora studie *Identifying Identity: A Semantic History*: pojem se dle něj stal klišé). Autorčin poměr k identitě dokládá tento výrok, podle kterého „nikdy jsem si nebyla jistá, co to znamená mít ‚identitu‘, skutečnou nebo jinou“ (Faludi, 2018, 21).

Vedle sebe-identity, individuálního a subjektivního vědomí příslušnosti a spolupatřičnosti, sdílení hodnot, je ovšem důležité i to, co označujeme pojmem hetero-identita, tedy reflexe sebeidentity a jejích projevů vnějším prostředím, „cizím“, tedy vše, co se děje vně této sebe-identity, a může, ale také nemusí být jedincem vnímáno, natož pak konceptualizováno. Existují tedy dvě roviny identity – pocit stejnosti, identity subjektivního Já a projektovaného Já na jedné straně a reflexe této identity, tedy návaznosti vlastního Já viděného očima těch druhých. Autorka si je i této skutečnosti do jisté míry vědoma, i proto vzniká sémantické pole plné paradoxů, napětí, ale rovněž překrývajících se ploch. Zdá se dokonce, že její otec („její táta“) tento pojem pro sebe teoreticky nijak nekonceptualizuje, resp. je velmi pragmatický: na Susaninu otázku, jak vnímá pojem „identita“, odpovídá, že je tím, „jak tě přijímá společnost. Musíš se chovat tak, aby to lidé přijali, jinak máš nepřátele.“ (Faludi,

2018, 386) Jako kdyby šlo v konečné instanci právě o onu přisouzenou identitu, hetero-identitu, jíž se přizpůsobuje, neboť je to prospěšné, nebo dokonce životně nutné. Jako kdyby byla identita jen synonymem pro jednu z mnoha rolí a sebe prezentací na „velkém jevišti světa“, jako kdyby byli lidé jejími aktéry a diváky. Připomíná roli hledající své herce, kteří ji potom žijí jako vlastní příběh a tvářnost, kterou vnímají a prožívají ji jako vlastní realitu. Jde tu však opravdu o hlubokou identitu, nebo jen o cosi dočasného, hereckého, jevištního?

Genderová sebe-identita: Maskulinita

Vypravěčka si pamatuje svého otce jako sebe-projektovaného (s představou „mužství“ jakoby cele identifikovaného) a navenek okázale dominantního Muže s velkým „M“, jako ztělesnění (snad až hyperbolizované) mužské sebe-identity: choval se a jednal „vždy“ tak, jak byl přesvědčen, že musí jednat „správný chlap“. Slovem „táta dosáhl prefabrikovaného modelu poválečného amerického snu, mužská verze“ (Faludi, 2018, 282). Zvláště v Yorktown Heights coby tzv. hlava rodiny ztělesňoval „mužské privilegium“, tady se „nadchnul pro život domácího despoty – tvrdošíjného a nepružného“ (Faludi, 2018, 13). Susan hodnotí jeho názory, v neklamné vazbě na výrazivo feministické¹, jako „falokratické“ (Faludi, 2018, 13). Co otce pamatovala, „vládl jako povýšený patriarcha, panovačný a autokratický“ (Faludi, 2018, 14). Jistě „[p]ředváděl před kamerou připravenou identitu“, zde mužskou, panskou, snad až machistickou (Faludi, 2018, 41). Klade však otázku, zda předvádění síly a vůbec „mužství“ byly prvky „surové agrese“, nebo jen „hry na ni?“ (Faludi, 2018, 18). Před operací se István prezentoval „jako modelový příklad poválečného mužství“ (Faludi, 2018, 60), s vazbou na přijatou roli „vzorného Američana“, tedy „s manželkou a dětmi jako komparsem“ (Faludi, 2018, 60), dále „se sportovním kabrioletem [...]

¹ Susan Faludi se identifikuje s feministickou představou ženství a místy přejímá i feministické slovesné výrazivo. Jeho součástí je pojem „falická kritika“ a „falický kritik“ (Morris, 2000, 50 an). Je však otázkou, co je v literatuře „autenticky mužské“ a co „autenticky ženské“ a jakou má tato genderová identita noetickou platnost a estetickou hodnotu.

pilami a vrtačkami ve sklepe, zahradním grilem, krabicemi s doutníky a dýmku na krbové římsě“ (Faludi, 2018, 60). Dokonce i po operaci má ve skřini mj. staré „příručky o horolezení, ledolezení, stavění plachetnic, kanoistice, dřevořezbářství, radioamatérství a leteckém modelářství“ (Faludi, 2018, 47). Ani jako žena nepřestává s „truhlařinou“, vždyť „ponk má ve sklepe“ (Faludi, 2018, 53). Z přijaté ženské identity prosvítá ještě jiná „opuštěná identita“ mužská: prvky fyziognomické. Maskulinní sebeidentita a její manifestace patrně vznikly z potřeby potlačit vše, co by mohlo být vnímáno jako ne-mužské a „zženštilé“.

Genderová sebe-identita: Feminita

Susan píše o svém otci po proměně v ženském rodě, což reflektuje překladatelka i jazykovým médiem: je to pro ni „ona táta“, myslí na ni jako na „Stefi“ (táta si říká „Stefanie“). Stefi do své sebe-prezentace, „ještě před operací“ (Faludi, 2018, 71) promítá mužské představy o ženskosti. Tak se fotografuje (selfie před zrcadlem) jako služtička „v oblečku francouzské komorné, s růžovou mašlí v platinově blond’atých kadeřích. Jednu bílou lodičku na jehlovém podpatku měla vystrčenou a skláněla se, aby si narovнала punčochu“ (Faludi, 2018, 72). Většina fotografií jsou montáže – snímky si „stáhla z různých webových stránek a vložila do nich sebe“ (Faludi, 2018, 72). I s touto „transvestitní samolibostí“ se ovšem po operaci rozchází, chtěla jen „nakreslit tlustou čáru mezi svým já před operací a po operací“ (Faludi, 2018, 72) a „převtění do sexy koťátek“ už nepotřebovala, k této „nápadnosti“ se „after op“ už nehlásí. Po operaci chce být „dámou“, které muži „musejí pomáhat“ (Faludi, 2018, 52), chodí „s vlasy vyčesanými do utáženého drdolu a s velkou praktickou kabelkou“, která se prý „líbí Její Výsosti anglické královně“ (Faludi, 2018, 74). Po rozhovoru s dcerou ovšem zcela „po mužsku“ zavelela „Zpátky do kuchyně /.../ Kde má žena místo!“ (Faludi, 2018, 95).

Feminita je i jinak silně stereotypní, částečně v ní rezonují stereotypní představy o ženě a její „identitě“. Např. zvažoval přijmout „typicky ženské“ jméno Perla (Gyöngy), nebo s ženstvím spojuje harmonizující hodnoty, vždyť „ženy neprovokují“ (Faludi, 2018, 95). Před operací se

v LGBT médiích představuje jako „typická žena“, která „miluje drby“, žije „v naprostém souladu se svým přáním“ (Faludi, 2018, 96). Nosí „červené flitrové jehly“, na něž si stěžuje, „že ji dřou, ale stejně je nosila“ (Faludi, 2018, 124). Vzrušuje ji nadále submisivita a násilné sexuální praktiky. Ráda se obléká – v době před operací – do šatů, které by muži mohli vnímat jako tzv. sexy: „Služtička byla vystrojená v úboru francouzské komorné – v jeho obzvláště bizarní verzi se sametovou čelenkou s krajkou v zástěře samý volán zavázané na velikánskou mašli“ (Faludi, 2018, 126). Pro přítelkyni Ilonku jsou její zájmy něco jako „dívat se na film“ (Faludi, 2018, 127).

Nová sebe-identita není zcela v souladu s hetero-identitou, což se snaží postava otce ignorovat. „Kontrolorka lístků v muzeu, zase jedna nevrlá babka, se na tátu zakabonila, když nám lístky vracela“ (Faludi, 2018, 94). Manžel přítelkyně Ilonky tátu po operaci „vykázal [...] z jejich domu“ (Faludi, 2018, 124). I „Ilonka“ ovšem nese operaci Istvána (male to female) ve Stefánii „opravdu špatně“, ale jako jediná při ní stojí i po operaci. „Bývalý obchodní partner odmítl s tátou mluvit [...] Vedení malorolnické strany, které jeho členství vítalo, se jí nyní stranilo.“ (Faludi, 2018, 128) Jakkoli usilovala naplňovat obraz „ideální ženy“ a necouvnout „před tradičními rolemi“, je vnímána okolím (zvláště po návratu z operace v Budapešti) jako cosi nepřirozeného, trapného a duševně i fyzicky odcizeného.

Domněle zcela opuštěná maskulinní identita „prosvítá“ přes novou ženskou sebeidentifikaci, a to včetně předsudků o klasických rolích ženy, jejichž místo je „v kuchyni“. Vedle paradoxu, jenž je všudypřítomným rétoricko-kompozičním a vůbec stavebným prostředkem, vedle jemné práce s detailem, jeho umístěním, zamlčením nebo „nasvícením“ (detailu s metaforickou, metonymickou nebo symbolickou platností), je to právě strategie palimpsestová, která se projevuje ve slovesné a tematické tkáni díla. Zde jednou vrstvou identity prosvítá druhá, jedna druhou ovlivňuje, v reflexi okolí i v sebereflexi, tedy vytváří se tu svého druhu transitivity a transgresivní prostor, „meziprostor“, jenž je v ustavičném pohybu, reaktivním působením, neklid vzbuzujícím.

Kulturně historická identita: „habsburský člověk“?

Existuje cosi jako kulturně občanská identita? S jistou nadsázkou lze Faludiho/Faludiovou chápat jako relikv neterminologicky pojatého „habsburského člověka“, v němž žijí, v podobě mentálních představ, zvyků, rituálů, jistě i idealizované představy o osvícené a tolerantní a k harmonii směřující habsburské monarchii jako „ideálním stavu“, modelu evropského, resp. střeoevropského státu. Nejde jen o metaforu. István obdivuje rakousko-uherskou monarchii a její rozpad vnímá jako obrovskou tragédii pro všechny. „Nejlepší časy byly za Habsburků“, o tom je přesvědčen István i Stefanie, návrat monarchie by „[c]elé Maďarsko [...] uvítalo“ (Faludi, 2018, 92). Vystupuje nejednou s přesvědčením, že „Rakousko-uherské císařství bylo velice mírumilovný svět“, v němž panovala prosperita a „spolu menšiny mírumilovně žily“ (Faludi, 2018, 96). Pozdě odpoledne si její otec dával černou kávu s nějakým dortíkem a kopcem šlehačky, což vede vypravěčku k přesvědčení, že v „tátiných prandiálních zvycích Habsburská říše žila dál“, vždyť i tento „rituál byl celoživotní“, i v USA coby muž uplatňoval svůj „starý evropský vkus“ (Faludi, 2018, 91), jak jej Susan nazývá.

Tato kulturní a občanská identita je sebereflexivní. Současně vystupuje jako výraz hodnocení těch, kteří ji kontrastivně vnímají jako cosi specifického, jiného, odlišného od identity vlastní; autorka se totiž reflektuje jako liberální, snad liberálně levicová Američanka.

Etnická sebe-identita: maďarská

Věty jako „Jsem Maďar“ nebo „Jsem Maďarka. Stoprocentní Maďarka“ (Faludi, 2018, 66) či „Jsem maďarská vlastenka“ (Faludi, 2018, 117) působí v této juxtapozici bizarně a absurdně, snad i chtěně a vynuceně, ovšem pro autorčina otce nejde o pouhou dočasnou životní roli, o hru. „Stoprocentní maďarský vlastenec“ István Friedman, sám židovského původu i vzdělání, jenž přežil holocaust a po válce z Maďarska emigroval do Brazílie a USA, si po válce změnil německy znějící příjmení Friedman na Faludi, neboť je to „pěkné autentické maďarské jméno“ (Faludi, 2018, 34). István měl ke „konverzi“ dva důvody: dle jeho slov je to „staré

maďarské jméno s významem „z vesnice“, protože „skuteční Maďaři pocházejí z venkova“², druhý důvod změny příjmení spočívá v tom, že „viděla běžet v titulcích mnoha a mnoha maďarských filmů“, tedy „Produkce Kovács & Faludi“ (Faludi, 2018, 66). Mluví americkou angličtinou se silným maďarským přízvukem, jen vpravdě výjimečně s gramatickými chybami, ale s přízvukem „protahujícím první slabiku – ,taaaaky“ (Faludi, 2018, 15). Jeho výslovnost s „maďarskou kadencí“ se ovšem jeví Susan až „hraničící s afektovaností“ (Faludi, 2018, 24). Maďarsko a jeho metropole Budapešť je jeho domovem, sem se po letech (poprvé v roce 1970) vrací jako svého druhu turista, ale nakonec natrvalo; zde také umírá. Nikoli náhodou patnáctého března vyvěšuje každoročně maďarskou vlajku. Ještě za působení v USA (jako „stoprocentní muž“) kupuje dceři Susan mj. šněrovačku, „dirndl“, zástěru s motivy tulipánů, Susan však odmítá chodit do školy „oblečená jako maďarská Heidi“³ (Faludi, 2018, 38), stát se „jeho“ maďarskou panenkou. Otec ovšem bude obdivovat vše, co pokládá za typicky či autenticky maďarské.

Faludiova maďarská identita však prosvítá i jinde a jinak. Např. Faludi se účastní abiturientského setkání přeživších absolventů budapešťského Židovského gymnázia (setkání r. 2001 v Torontu), natočí jeho průběh, a Susan s překvapením zjišťuje, že tito absolventi mluví „téměř výhradně maďarsky“ a že ona sama rozumí jen „několika slovům“ jako „Bergen-Belsen... Buchenwald... ghetto... SS“ (Faludi, 2018, 123). Dokladů je možné uvést nespočet, ale připomeňme, že otec Susaniny babičky z otcovy strany, Leopold Grünberger, „byl maďarský patriot a zapáleně věřil ve středoevropskou kulturu“ (Faludi, 2018, 98).

² Řadu stereotypních představ prezentovaných literárně uměleckým a žurnalistickým médiem najdeme popsánu v kolektivní monografii *Imagolgia* ako výskum obrazov kultúry (Tkáč-Zabáková – Zelenka, 2018). Není bez zajímavosti, že v monografických studiích je popsán stereotyp „maďarského“ blízký významům jako urbánní, vyšší, civilizovanější, zatímco stereotyp „slovenského“ naopak asociuje cosi nižšího, vesnického a venkovského, lidového a spjatého s přírodou.

³ Výrazy jako „dirndl“ a křestní jméno „Heidi“ mají jednoznačné německé, nikoli primárně maďarské kulturní ukotvení. Ve vědomí českého čtenáře jsou jednoznačně asociovány s německým či bavorsko-rakouským kulturním prostorem.

Autorka ovšem otcovo vlastenectví nesdílí, dokonce je označuje, s neklamným despektem, za „maďarismus“, resp. za mytologii. Co vnímá její otec jako „typicky maďarské“ (Faludi, 2018, 86), v tom ona sama spatřuje něco cizího, mytologického, co „vypadalo divně, katastrofálně přeslazené“ jako „tvář národa namontovaná na jeden fantaskní výjev za druhým“ (Faludi, 2018, 86). Např. Istvánův/Stefanin obdiv k Evženu Savojskému jako „osvoboditeli“ Maďarska koriguje vysloveným paradoxem, že je osvobodil proto, aby Maďarsko předal Habsburkům... V budapeštské národní galerii, kterou společně s otcem navštěvují, spatřuje Susan jen obrazy-symboly, mytologii, „iluze visící na zdech“⁴ (Faludi, 2018, 86). Sráží se tu tedy dva vyhraněné pohledy na „maďarství“: ten jeden snad liberální, skeptický vůči hodnotě etnicity a přítomní, druhý snad konzervativní, historický a jazykově etnicky zakotvený, ale na tomto podloží vzniká opět paradoxní pnutí; není jisté bez zajímavosti, že do Susanině postoje se bytostně promítá i fakt, že latentně vzdoruje všemu, co její otec pokládá za hodnotné a hodné obdivu. S otcem („tátou“) se např. vydali do národní galerie na výstavu Mihálye Munkácsyho, oslavovaného maďarského malíře, „jenž se narodil a byl pohřben v Maďarsku, ale to je tak všechno [...] Narodil se německým rodičům jako Michael von Lieb, studoval v Mnichově a Düsseldorfu, většinu kariéry strávil v Paříži a zemřel v sanatoriu v Německu“. Ale ve světě „mimo Maďarsko“ byl oslavovaný jako „úžasný Maďar“ (Faludi, 2018, 84). V této souvislosti vypravěčka cituje i práci Paula Lendvaie⁵, v níž Lendvai pokládá za jeden

⁴ Dodejme, že tyto „iluze“, v nacionalismu devatenáctého století kořenicí mytologie, nejsou žádnou maďarskou zvláštností, např. výzdoba pražského Národního divadla je cele ve znamení smyšlených dějů obsažených v Rukopisech královédvorském a zelenohorském; mytologii americkou (např. mýtus selfmademana, ovlivňující americké umění nejen populární) nechme raději stranou.

⁵ V češtině vyšla pod názvem *Tisíc let maďarského národa: tisíc let vítězství v porážce* v překladu Milana Navrátila (Praha: Academia, 2002), slovensky pod názvem *Maďari: víťazstvá a prehry* v překladu Marty G. Zágorškové (Bratislava: Kalligram, 2011). Susan Faludi čerpala z anglického překladu nazvaného *The Hungarians: a thousand years of victory in defeat* (London: Hurst, 2003).

z nejpozoruhodnějších rysů „maďarských dějin“, že „tvůrci národních mýtů“, hrdinové válek, výjimeční spisovatelé a vědci „byli zcela nebo částečně německého, chorvatského, slovenského, rumunského nebo srbského původu“ (Faludi, 2018, 82). Jistě se v této souvislosti nabízí otázka, zda je oprávněný autorčin dovětek: „Jinými slovy, nebyli to Maďaři“ (Faludi, 2018, 82). I to by bylo téma pro definici národní identity, ale můžeme jen naznačit: Susan Faludi je jistě po otci maďarského původu, ale jako Maďarka, ani jako „poloviční Maďarka“, se být necítí, maďarsky neumí a hodnoty maďarské kultury jsou jí spíše cizí než vlastní. Stěží bychom ji tedy hodnotili jako „maďarskou spisovatelku“, ovšem jako „americkou spisovatelku“ jistě ano.

Etnická sebe-identita: americká

Jde o poměrně vnější a výrazně stereotypní identifikaci, povytce pragmatickou. Ve Spojených státech bylo výhodné a současně nutné prezentovat se jako „pravý Američan“ padesátých a šedesátých let. Jde však o okázalé znaky pravidelně se opakující v chování a stereotypních zvycích, např. čtvrtého července vztyčuje americkou státní vlajku (v Budapešti!), jako muž až ostentativně napodobuje vzory amerického maskulinismu (viz výše), také pracuje především pro americké korporace, a proto retušuje fotografie podle vkusu amerického většinového konzumenta, jenž chce být „sám sebou“ a „autenticky americký“. Dokonce i v Budapešti jezdí velkým autem „Der California Exklusiv“ (Faludi, 2018, 80). Ve srovnání s maďarskou sebe-identitou jde o výrazně slabší vrstvu identifikace: jeho americkou angličtinou „prosvítá“ maďarština, před „americkým pohledem“ své dcery upřednostňuje ten „autenticky maďarský“ a např. s nelibostí zjišťuje, kolik je v Budapešti obchodů s americkými nápisy – jistě to není „autenticky maďarské“ (Faludi, 2018, 128). Přesto v době svého působení ve Spojených státech (New York) se choval vzorně jako „typický Američan“ sdílející hodnoty, gesta, jazyk, zvyky většinové společnosti, do níž se vcelku bez větších problémů integroval a již sloužil stejnou měrou, jakou z ní profitoval.

Kulturně etnická identita: židovská

Židovství chápe Susan jako jednu ze svých identit (byť přímo nepojmenovanou, ba pojem „identita“ částečně zpochybňující) zrozenou antisemitismem a bohorovným „vymazáním“ otcovy židovské historie z rodinného narativu a jeho formálním přihlášením se ke křesťanství. V souvislosti s výklady o identitě a židovství cituje autorka z přednášky S. Freuda pro vídeňskou B'nai B'rith⁶, v níž Freud odpovídá na otázku, „co ho činí Židem“, slovy že „ani víra, ani národní hrdost“ ale „mnoho obskurních emočních sil, které byly tím silnější, čím hůře se daly vyjádřit slovy, a rovněž jasné vědomí vnitřní identity“ (Faludi, 2018, 63). Podle autorky, která „překládá“ tento sofistikovaný výrok, se Freud „cítil Židem, ale nedovedl říct proč“ (Faludi, 2018, 63).

Realita otcova židovství je tu „dávkována“ jako v detektivní próze, příběh ji jen postupně odkrývá, a jeho zvýraznění a zvýznamnění je v mnohém zásluhou autorčiny důslednosti a vytrvalosti, s níž klade otázky a nenechává se odbýt všeobecnostmi. Faludi totiž zpočátku na všechny otázky odpovídá s „pohledem plným zdrcující blahosklonnosti“ a se slovy, že „to není zajímavé“ (Faludi, 2018, 65), popřípadě že je to nesmysl... Susan hodnotí otcovy zámlky, mlčení a nesoustavnou tříšť informací jako „spíše momentky než příběhy, vizuální šrapnel [...] zbaven narativu“ (Faludi, 2018, 34). Istvánův otec Sámuel Friedman „vlastnil

⁶ Autorka snad cituje podle monografie Erika Eriksona *Identita: Mládí a krize*. V překladu *Dětství a společnost* (Praha: Argo 2002. Přel. Jan Valeška), resp. v části čtvrté nazvané *Mládí a vývoj identity* (s. 251-363) píše Erikson o Freudově přednášce pro členy spolku B'nai B'rith (1926), překládá Freudova slova „Heimlichkeit der gleichen inneren Konstruktion“ (Erikson, 2002, 256) slovem „identita“, doslova „tajemství stejného duševního ustrojení“ (Erikson, 2002, 257). Freud dle Eriksona „rozebírá svůj vztah k židovství a zavrhuje náboženskou víru a národní hrdost jako ‚hlavní pouta‘“, poukazuje „spíše poeticky než vědecky“ na „nevědomou i vědomou tendenci židovství: silné, neverbalizované emoce [...] a jasné vědomí vnitřní identity“. Svému židovskému původu pak vděčí za dva rysy a těmi jsou „oproštění se od předsudků, jež omezují použití intelektu, a připravenost žít v opozici.“ (Erikson, 2002, 257). Nezdá se tedy, že by se cítil být Židem, a nevěděl proč...

největší košický velkoobchod se smíšeným zbožím“ a „byl hlavou židovské komunity ve městě“⁷ (Faludi, 2018, 100). Otec Istvánovy matky Leopold Grünberger, který pocházel ze Spišského Podhradí, „byl maďarský patriot a zapáleně věřil ve středoevropskou kulturu“ (Faludi, 2018, 98), prý nenáviděl sionismus a byl rovněž místní „hlavou židovské komunity“. Susaninu otci se dostalo vysoce nadstandardního vzdělání – absolvoval základní školu provozovanou Rabínským seminářem a Židovské gymnázium, „elitní židovskou střední školu v Pešti ceněnou pro své prvotřídní vyučující“ (Faludi, 2018, 102). Učitel však byl „pruderní“ ortodoxní Žid, nutil Istvána ke zbožnosti a židovství jej odcizoval. Obřad bar micva se odehrál v synagoze židovského gymnázia, rodiče se ho však neúčastnili. Matka jej prý neměla ráda, podle ní prý syn vyhlíží „jako

⁷ Autorka popisuje tzv. zlatý věk maďarského židovstva, jehož aspektem bylo „bohatství“ (Faludi, 2018, 106) a „pozoruhodný rozkvet tvůrčích a profesních talentů“ (Faludi, 2018, 106). „Do desátých let 20. století Židé, tehdy 5 procent populace, tvořili polovinu maďarských lékařů, 45 procent právníků a novinářů, více než třetinu inženýrů a čtvrtinu umělců a spisovatelů. Maďarští Židé zakládali, financovali a psali pro mnoho důležitých národních novin, literárních časopisů, nakladatelství, divadel a kin a vypracovali moderní fotografickou praxi. A zasloužili se o vytvoření kulturního prostředí, v němž se mohlo dařit umělcům a intelektuálům židovským i nežidovským. Významná část nežidovských literátů tuto spolupráci uvítala a upínala k ní své největší naděje v kulturní obrození“ (Faludi, 2018, 106). Báseň Endre Ady píše: „Bud' stvoříme nové lidi /.../ nebo bude následovat potopa.“ (Faludi, 2018, 107) Pojem „nový člověk“ je užít pro maďarskou asimilující se židovskou populaci; Susan píše rovněž o podmínkách „společenské smlouvy o asimilaci“ (Faludi, 2018, 107), a tou je, že „zatajili jakékoli důkazy o tom, že jsou Židé: jméno, víru, názory, osobitý projev, řeč nebo odívání“ (Faludi, 2018, 107). Přijali maďarská jména a nenazývali se Židy, ale „Maďaři mojžíšovského přesvědčení“ (Faludi, 2018, 108). Židé bojovali za svoji otčinu (tvořili 19 procent armádních důstojníků), sionismus je tedy přitahoval jen málo, prý „není kompatibilní s duchem maďarského židovství“ (Faludi, 2018, 109), dokonce byl hodnocen jako „vlastizrada“. Podle Gyuly Gabela sionismus židé nepotřebují, neboť jsou „šťastní emancipovaní občané kavalírského národa“ (Faludi, 2018, 109). Autorka, stojící na straně blízké sionistickému přesvědčení, však uvádí tyto údaje jako příklady jakéhosi iluzivního vědomí, z něhož mělo být maďarské židovstvo v době po první světové válce a zvláště v době šoa rychle „vyléčeno“. Přitom jisté analogie s maďarsko-židovské s česko-židovským hnutím nelze přehlédnout (srov. pojem Jindřicha Kohna „Čech mojžíšovského vyznání“).

chcípáček“, zato „měla starost o jedno jediné – svůj vzhled“ (Faludi, 2018, 120). Přesto István v době holocaustu nejen maďarských a slovenských židů/Židů své rodiče zachránil před jistou smrtí, když využil své schopnosti obratně imitovat, hrát přesvědčivě roli (zde příslušníka Šípových křížů). Projevil se v té době jistě jako hrdina, muž nesporně statečný, a současně jednající uváženě, riskující v míře, v níž bylo riziko ještě akceptovatelné. Zvláště jeho statečnost a inteligenci oceňuje vypravěčka, pro kterou byl otec vždy spíše „temná komora“.

Jakkoliv chtěl István utéci od židovství, nebylo to možné. Vedle rasových a jiných antisemitů mu židovství připomíná právě jeho dcera, kterou jako židovku nevychoval a která se právě proto (navzdory otci) cítí být Židovkou. Právě ona nutí otce, aby „vymazané sektory paměti“ oživil a znovu restauroval. Vědomí nejméně zpochybňované identity se promítá i do projektovaného čtenáře, k němuž se autorka obrací. Např. když navštěvuje „s tátou“ a jeho přítelkyní Ilonkou dům, v němž István Faludi vyrůstal, na ulici Rádayho 9 (ve stejnojmenné kapitole), píše, že si táta vzpomněl, kde stála „budka na sukot“. Autorka dodává: „Mluvila o malé dočasné stavbě z větví k židovské oslavě sklizně, o počtě chatrným obydlím Izraelitů v časech jejich čtyřicetiletého exilu v poušti“ (Faludi, 2018, 132). Tento pasus by zřejmě nenapsala nebo by jej následně vypustila, kdyby se obracela k židovskému nebo k židovství znalému publiku.

Reflexe židovské identity: antisemitismus

Součástí otcovy strategie „úniku před židovstvím“ je samozřejmě popírání či marginalizace vlastní židovské identity, překrývání této identity jinou. Totéž platí pro popírání antisemitismu v kolektivní identitě, jejíž součástí se cítí být, kterou sdílí; podle otce tedy v Maďarsku neexistuje antisemitismus – „neměla jsem absolutně žádné potíže“ (Faludi, 2018, 110). Susan mu však mj. připomene scénu se „sklenářem“, který reaguje na tátovo rozzlobení a nespokojenost s instalací francouzských dveří a na hrozbu nezaplacení slovy „[p]řesně pro tohle vás měli všechny zplynovat“ (Faludi, 2018, 111). A hned podruhé Susan uslyší – opět ze vzpomínkového vyprávění táty, slova – „Ty špinaví Židi

si zasloužili umřít“ (Faludi, 2018, 112). Holocaust maďarských Židů jako osobní i kolektivní, rodinná i národní tragédie bude pak hlavní náplní „židovského rozpomínání“ autorčina otce, identifikující se ovšem s feminním genderem.

Susan se ztotožňuje, sice nepřímo, ale přesto zřetelně, se sionistickou argumentací, že holocaust byl jakýmsi krutým trestem za popírání židovství, za židovský antisemitismus, za asimilaci. „Ruka osudu dopadne i na maďarské židovstvo“, cituje Susan Theodora Herzla, prý „není úniku“ (Faludi, 2018, 112). Příznačný je už závěr 8. kapitoly, inspirovaný pohledem na rodinnou fotografii (u příležitosti „zlaté svatby“ Sámuela a Fridy Friedmanových), datovanou rokem 1943 (!): „Studovala jsem shromáždění, jejich saka na míru a slonovinové brože, ten fotografický paján prosperity zlatého věku, to nevyphotoshopovatelné svědectví o světě, jaký býval kdysi, a pomyslela jsem si pro sebe: V Košicích už nejsou žádní Židé“ (Faludi, 2018, 113). Škoda, že si autorka neověřila toto tvrzení, neboť i v Košicích, i jinde na Slovensku samozřejmě působí židovské obce, jakkoli jsou počty členů poměrně slabé (např. ve srovnání s Českou republikou).

Susan uvádí četné příklady současného antisemitismu, zvláště maďarského, ale i amerického, srov. výroky typu „Teplouši do Dunaje a Židi hned po nich“ (Faludi, 2018, 361). Při reflexi onoho současného antisemitismu však konstatuje i některé paradoxy (strategie odhalování paradoxů je jednou z vedoucích, jak už bylo nejednou konstatováno), tedy např. antisemitismu blízký politik ze strany Jobbik (Csanád Szegedi), jenž zjistí, že má židovské předky a je reflektován jako Žid v rámci hetero-identifikačního pohybu (přestože o židovství nic neví a je tímto faktem zprvu nemile překvapen), se na jedné straně stává pro spolustraníky i voliče politické strany málo důvěryhodný, současně však začíná přijímat cosi jako židovskou identitu, když se „učí hebrejsky, každý pátek navštěvuje šabesové bohoslužby v ortodoxní synagoze a stravuje se košer“ (Faludi, 2018, 362).

Útěk před židovstvím má i jiné podoby, z nichž zde připomeneme už jen jednu: otec a matka Susan se brali na podzim roku 1957 v synagoze – ačkoli matčin otec byl Žid, změnil si příjmení z Levi na Lanning, nesouhlasil se sňatkem dcery s Židem a dokonce odmítl na svatbu přijet.

„Temná komora“ jako leitmotiv skrývání, zapominání, změny identity

Obraz „temné komory“ je jedním z mnoha metaforických symbolů analyzované publikace. Je jednak metaforickým pojmenováním otcovy povahy, „černá skříňka a rozbuška, střídavě odtažitý a vtíravý“ (Faludi, 2018, 21). Má i význam spaciální, prostoru, místa: otec „pracoval v temné komoře ve městě“, tedy v místnosti bez oken, byla „výlučně jeho panství“ (Faludi, 2018, 41). Motiv má i paradoxní rozměr existence vázané na možnou rychlou negaci – „pustit světlo do temné komory může znamenat ozáření důkazů nebo jejich zničení, záleží na načasování“ (Faludi, 2018, 79). Černá komora je rovněž místo změny, proměny, transgrese, zde např. otec prováděl „fotomanipulace“, ale i „stříhání a napojování“ (Faludi, 2018, 166), se zálibou ve filmu. Tento motiv našla Susan rovněž v pamětech Christine Jorgensen, transgender osoby, která uvádí, že se narodila v rodném městě Hanse Christiana Andersena (jehož obdivuje stejně jako István) a že ještě jako mladý muž miloval marionety, „zajímal se o fotografii, postavil si doma temnou komoru a brzy upřel své zraky ke kariéře ve filmu“ (Faludi, 2018, 166). Není náhodné, že tento motiv nalézá i v souvislosti s memoáry jiných „male to female“ osob, např. Melanie Meyersové, která před prací obchodní zástupkyně pracovala „deset let v litografické temné komoře“, kde dělal pro katalogy velkých obchodních firem (Macy’s, Nordstrom, Neiman Marcus), tedy její práce se nápadně podobala práci Faludiho: „Zesvětloval jsem, ztmavoval“ (Faludi, 2018, 145).

Jako fotograf, kameraman a upravovatel snímků dosáhl István/Steven Faludi „mistrovství ve vyvolávání fotografií a fotomanipulaci – barevné konverze, montáže, kompozice a další transmutace“ (Faludi, 2018, 41), samozřejmě před vznikem digitální fotografie a programu nazývaného „photoshop“. „Film můžeš rozstříhat a celý ho změnit. Příběh můžeš přinutit dopadnout tak, jak ty chceš“ (Faludi, 2018, 41), cituje otcova slova. Otec uměl tak zesvětlit tmavá místa a maskovat, zakrýt nechtěné části obrázku a ovládal triky, že podle svých slov donutil „příběh, aby se ukazoval tak, jak on chtěl“ (Faludi, 2018, 42).

Existuje cosi invariantního? Ur-identita?

Po dvaceti sedmi letech, během nichž otce neviděla, si Susan všimne i toho, co se po všech změnách rolí, kulturně etnických identit (sebeidentifikací), dokonce i genderové identity nezměnilo: „Postřehla jsem to na letišti – ten starý nervózní poloúsměv, ten stejný nepřítomný pohled“ (Faludi, 2018). K invariantním rysům jeho osobnosti patří též zápas s úzkostí, „že nikam nepatříš“ (Faludi, 2018, 95). Jakoby nepatříčně v umění „převleků“ a změn identit vyznívá názor „převlékni se, jak chceš, stejně jsi pořád ten samý člověk“ (Faludi, 2018, 54). Autorka klade naléhavou otázku, zda lze prostě měnit identitu nebo zda je možné žít v několika identitách. Zda měníme identitu libovolně, zda to vůbec je možné. I vzhledem k autorčině sionistické identitě se zdá, že jakýmsi nejspodnějším proudem Faludiový kulturně etnické sebe-identifikace je židovství, přesněji židovství znovu rekonstruované, zasuté do podvědomí a jakéhosi ne-vědomí. Klíčovou roli v tomto „rozpomínání“ sehrává nejen jeho dcera, její už několikrát připomínaná důslednost a vůle k pravdě, ale i samotný fakt antisemitismu – nejen jeho nejbrutálnější podoby z doby „konečného řešení židovské otázky“. Antisemitismus jakoby „bránil“ židům/Židům „zapomenout“ na to, že jsou židy/Židy a pro židovskou identitu (v současnosti zvláště pro identitu Izraele jako Židovského státu) je paradoxně naprosto klíčový. Židovská identita ovšem publikací prostupuje i jinak – Susan neopomene připomenout, že ten či onen spisovatel, badatel, komponista apod., byl žid, židovský. Platí to i pro autorku, jistě nejen v souvislosti s židovskou, ale i genderovou sebe-identifikací, když píše, že „moje vědomí vlastního já se utvrzovalo díky té části mé povahy, vůči které se někdo vymezoval. A tím víc jsem obhajovala svůj gender“ (Faludi, 2018, 61).

Problémy překladu

Text v češtině trpí gramatickými chybami. Zde uvedme jen namátkově „Čemu jsem byl svědkem“ (Faludi, 2018, 7) místo správného „Čeho jsem byla svědkem“; slovo „opovrhnutí“ (Faludi, 2018, 168) spisovná čeština nezná – jen opovržení nebo opovrhování; nelze užít předložky

v nepředložkových vazbách, srov. „výmaz začal se jménem po rodičích“ (Faludi, 2018, 64); v češtině se rovněž „neoblékáme do náušnic“ (Faludi, 2018, 80), etc. Existuje dvojice výrazů „čelní“ a „čelný“, významově odlišná, přičemž jen druhý platí pro spojení „čelní státník Maďarska 19. století“ (Faludi, 2018, 89); správně má být „čelný státník“.

V důsledku překladu dochází k několika významovým posunům, někdy bizarním. Uvedme jen jeden za všechny: „Narozdíl od Leopolda si dopřával život dobře situovaného socialisty“ (Faludi, 2018, 100) má v originále podobu „Unlike Leopold, he fancied himself somethink of a silk-stocking socialite“ (Faludi, 2017, 104). Nejde o socialistu a socialismus, ale o světáka, vhodněji přeloženo snad „Na rozdíl od Leopolda se považoval za dobře situovaného světáka“. Nehledě na pravopisnou chybu – výraz „na rozdíl“ se píše jako dvě slova (v české žurnalistice je však toto ke spřežce směřující spojení takto široce rozšířeno).

Čeština i slovenština rozlišují adjektiva posesivní podle gramatického rodu podstatného jména, z něhož jsou příponami „-ův“ a „-in“ odvozována, tedy „otc-ův“ a „matč-in“, resp. ve slovenštině „otc-ov“ a (bez palatalizace) „matk-in“; adjektiva na „-ův“ a „-in“ odkazují na dva odlišné nositele jména, mužského Petr (a Petrův) a ženského Petra (tedy Petřin). Proto gramaticky korektní by měl být jen výraz „tátův“, nikoli „tátin“ či „tátino vlastní útočiště“ (Faludi, 2018, 80). Jestliže angličtina ani maďarština nevyjadřují shodu s gramatickým rodem původce děje, čeština a slovenština ano. Věta „Zaparkovala jsem campera v podzemní garáži“ (Faludi, 2018, 28) je „genderově jasnější“, původcem děje je subjekt gramaticky ženského rodu, zatímco stejná věta v angličtině sama o sobě nikoliv, srov. „I parked the camper in the underground lot“ (Faludi, 2017, 23). Maďarština má jeden tvar pro všechny tři gramatické rody v češtině (i ve slovenštině a řadě dalších slovanských jazyků), místo zájmen „on, ona a ono“ jen *ő*, nerozlišuje ani „he“ a „she“. Překladatelka se musela s těmito nástrahami vyrovnat, a volila cestu gramatické neologizace jazyka. Působí tyto syntakticky kongruentní tvary („táta se rozhodla“, „tátin úsměv“ etc.) zpočátku podiv, snad i pohoršení, po určité době však zjišťujeme, že si na ně jako čtenáři zvykáme. Tyto a jiné novotvary působí – v daném kontextu – po jisté době jako logické, byť

krajní výrazy pro „přirozené mentální normalitě“ a „přirozenému jazyku“ velmi vzdálenou, vpravdě krajní mentální situaci.

Edici rovněž podstatně chybí – ani to není vina překladatelky – fotografický doprovod. Vzhledem k tomu, že autorka se na publikované fotografie odvolává, popř. předpokládá, že si je čtenář může prohlédnout, je nepřítomnost paratextu zásadní nedostatek české edice.

Závěr

István/Steven/Stefanie Friedman/Faludi jako postava, nonfiktivní, ale portretovaná vyhraněným hlediskem, je nositelem několika identit⁸: z jedné byl schopen přejít do druhé, aniž by se s tou opuštěnou zcela a navždy rozešel (tato vrstva osobnosti „prosvítá“ jako palimpsest). Viděno touto optikou, je hlavní postava muž i žena, je to Maďar, Žid i Američan, přičemž jedna z těchto identit v dané etapě převažuje nad jejím domnělým „doplňkem“ nebo protikladem. Zdá se, že se chová jen konformně, že je pouze variací „muže bez vlastností“, jenž má potřebu se identifikovat s jistou rolí a funkcí, kterou mu přisuzuje okolní společnost a vládnoucí kultura, a té se mechanicky a rád přizpůsobuje, neboť tudy vede cesta k úspěchu. Nejde však o novou textovou variantu (faktograficky podloženou variantu) postavy „muže bez vlastností“ nebo „hochštaplera“, jak je známe z próz rakouského prozaika moravského původu Roberta Musila nebo německého nositele Nobelovy ceny Thomase Manna. V USA je nadšený „americkými hodnotami“, stává se jakýmsi prototypem americké „hlavy rodiny“ s vnějším křesťanským, okázale na oči stavěným kulturním zázemím (slavení vánočních či velikonočních svátků). Jeho vypjatá maskulinní identita je s tímto

⁸ Nejde zdaleka o postavu jedinou, jakkoli je samozřejmě centrální a na její popud celá kniha vznikla. Když charakterizuje německého sexuologa Magnuse Hirschfelda, píše o jeho vlastním Já, že se „odvíjelo od mnohačetných zapojení: byl homosexuál (skutečnost, kterou nikdy neohlásil ani nepopřel), feministka (byl otevřeným a přesvědčeným podporovatelem ženského hnutí a antikoncepce), vědec, lékař, socialista, pacifista, vyznavač německé kultury a sekulární Žid. Jediná identita, ke které se Hirschfeld přiznával, byla „panhumanista““ (Faludi, 2018, 169).

konformismem plně v souladu. V Maďarsku se cítí být autentickým Maďarem, přejímá také hodnoty maďarského nacionalismu, dokonce už v New Yorku znovuobjevuje své maďarské kořeny. Mluví s výrazným maďarským přízvukem, je hrdý na svou vlast, její dějiny, jako vlastenec však namnoze nerozlišuje mytologii od reality (pravdivé je mu to, co vyhovuje jeho názorům). Další z jeho identit, utajovaná, ale neméně silná, možná i silnější, je židovská, daná trvale přítomným, byť do podvědomí „odsunutým“ faktem židovského původu, židovského vzdělání i osudem, který jemu a jemu blízkých připravil extrémní antisemitismus. Utrpení v době holocaustu, záchrana rodičů i jejich příklon k izraelské identitě, ale zvláště antisemitismus mu jeho původ a identifikaci, danou vůlí rodičů, srov. např. bar micva, trvale připomínají. Jakkoliv se identifikoval s ženskou rolí (genderová identita) a podstoupil v Thajsku „nevratnou“ operaci, napodobuje ženství odpozorované z žurnálů a webových stránek, roli, kterou žena ve společnosti konvenčně a stereotypně (v mužských i ženských stereotypních představách) sehrává: pokud je do změny genderové identity Faludi vzorně maskulinním mužem, stává se vyhraněně femininní coby žena. Tyto identity jsou po vnější stránce prožívány místy až extrémně, jsou násobeny tak, že působí až nepřirozeně a vynuceně: identity generují četné rozpory, jak bylo konstatováno výše, na jejich švu dochází k významovému pnutí, pohybům, které jsou pro poetiku díla – opakujeme, že publicistického stejně jako polemicky odborného a slovesně uměleckého – velmi důležité.

Z rozporů, paradoxů, „bytí v mezivrstvách“ vyplývá skutečná umělecká hodnota díla, které pracuje s reálnými fakty a soudy, ztotožňuje vypravěče zcela a jednoznačně s autorem. Jde např. o rozpory, četné a významotvorné, mezi atributy ženství na stále ještě alespoň částečně mužském (okolím jako mužské pocíťovaným) těle, ignorování věku, role „tvrdého Amerikána“ s medializovanými a populární kulturou podporovanými atributy fyzické síly, vytrvalosti, se zářivými úsměvy, selfmademanstvím, rituály etc., to vše s výraznou maďarskou výslovností a okolím nepřátelsky recipovaným židovským, tedy „neamerickým“ původem. Jde také o rozpor mezi potlačovanou židovskou identitou jako odezvou toho, jak negativně je tato přijímána většinovou společností, a okázalým slavením křesťanských svátků. Patrný je hlubinný, zasutý pocit

vlastního židovství, na něž se až zoufale snaží zapomenout, který zprvu marginalizuje či přímo neguje. Jde o útěk před „Maďarskem“ – a pokorný, dokonce v něčem až nadšený návrat do této země, v níž se narodil a kde strávil dětství (do Budapešti), do země, která mu však (alespoň některými svými příslušníky a mlčící většinou) způsobila obrovské utrpení. Na švu mezi všemi identitami a vrstvami – genderovými, náboženskými a zvláště etnickými – vzniká paradoxní jiskření, napětí, nesoulad, disharmonie, přepínání, ale současně i jakási jednota – v mnohosti. Překračování zdánlivě nepřekonatelných hranic – zeměpisných, sociálních, etnických, genderových, kulturních etc., včetně těch privátních, citových a mentálních – činí z textu rovněž relevantní příspěvek k pokračující diskusi o pojmu „židovská identita“ a „židovská literatura“.

Bibliografie

- ERIKSON, Erik H.: *Dětství a společnost*. Přel. Jan VALEŠKA. Argo, Praha, 2002.
- FALUDI, Susan: *In the Darkroom*. William Collins, London, 2017.
- FALUDI, Susan: *Temná komora*. Přel. Silvie MITLENEROVÁ. Moba, Brno, 2018.
- FALUDI, Susan: *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. Random House, London, 1993.
- LENDVAI, Paul: *Tisíc let maďarského národa: tisíc let vítězství v porážkách*. Přel. NAVRÁTIL, Milan. Academia, Praha, 2002.
- MORRIS, Pam: *Literatura a feminismus*. Přel. SIEDLOCZEK, Marian a KAMENICKÁ, Renata. Host, Brno, 2000.
- SCHMIDT, Marie. *Warum setzt man sich so etwas aus?* In *Süddeutsche Zeitung* 4. November 2018. Dostupné na <https://www.sueddeutsche.de/kultur/susan-faludi-die-perlenohrringe-meines-vaters-ungarn-portraet-1.4191913>
- TKÁČ-ZABÁKOVÁ, Lenka – ZELENKA, Miloš (eds.): *Imagológia ako výskum obrazov kultúry: k reflexii etnických stereotypov krajín V4*. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra, 2018.

**A lexikai-szemantikai transzformációkról a magyar nyelvről
udmurt nyelvre történő fordításban**

0. A különböző nemzetek képviselői emberemlékezet óta próbáltak közeledni egymáshoz, különböző alkalmakkor kommunikálni egymással; ehhez olyan személyekre volt szükségük, akik sok nyelvet beszélnek. A fordítók titkai mindig is érdekelték az embereket, hogyan sikerül teljesen különböző nyelvű beszélőket megértetni egymással, és egymástól információkat, vágyakat, gondolatokat átadni, a fordítástudomány kialakulása azonban csak a múlt században kezdődött el.

A tényleges fordítási tevékenységet a fordítók változatos körülmények között végzik, ebből kifolyólag a lefordított szövegek témájuk, nyelvük és műfajuk tekintetében nagyon sokfélék; a fordítások írásban vagy szóban jönnek létre, és a fordítókkal szemben eltérő követelményeket támasztanak a fordítás pontosságára, teljességére stb. vonatkozóan (Комиссаров, 1990, 94). Ennek következtében alakulnak ki a fordítás különböző típusai, amelyek ugyan nyelvileg mind fordításnak számítanak, azonban rendelkeznek olyan tulajdonságokkal, amelyek a fordítás tevékenységének tudományos osztályozását teszik szükségessé. A fordítás egyik fő célja az adekvátság elérése. A fordító fő feladata ebben a folyamatban különféle fordítási műveletek (transzformációk) szakszerű alkalmazása, hogy a fordítási szöveg a lehető legpontosabban továbbítsa az eredeti szövegben szereplő összes információt a célnyelv vonatkozó normáinak betartásával.

Nyelvek közti fordításhoz két szöveget kell egyszerre tekintenünk: a forrásnyelvi szöveget (eredeti) és a célnyelvi szöveget (fordítás). Ezen kívül a következő kifejezéseket is megkülönböztetjük: forrásnyelv (FNy), azaz bármely természetes nyelv, amelynek jelei a forrásnyelvi szöveget kódolják, és célnyelv (CNy), amely bármely természetes nyelv, amelynek jelei a célnyelvi szöveget kódolják, azaz a fordítás nyelve.

1. A forrásnyelvről a célnyelvre történő fordításkor alkalmazott transzformáció nem más, mint „a számos és minőségileg különböző nyelvközi művelet, amelyet a két nyelv formai és szemantikai rendszere közötti eltérésekből kiindulva azért hajtanak végre, hogy elérhető legyen fordítói ekvivalencia („fordítási adekvátság”)” (Бархударов, 1975, 6). Ezek a nyelvi változások tágan értelmezve univerzálisak, azonban nyelvenként jelentősen különböznek egymástól, mivel minden nyelv egyedi, és a különböző nyelvi szinteken megjelenő különbségek mind hozzájárulnak a folyamatban lévő transzformációkhoz.

Tanulmányunk tárgya a különféle szerzők és különböző időszakok magyarországi irodalmának udmurt nyelvre fordítása; elemeztük a magyar prózai művek udmurt nyelven megjelent gyűjteményeinek az egyik első, *Дунай тулкымъёс – Кам ярдурын*¹ (1997) című és az egyik legújabb, *Мадьяр литературыысь 12 тужгес но чебер верос*² (2015) című darabját. Az első gyűjteményből a *Портмаськись нужей*³ című mesét (fordította Ju. Perevoscsikov), valamint Petőfi Sándor *Сари но Төрү*⁴ című történetét (N. Tanaev fordítása) vizsgáltuk, a második gyűjteményből pedig Tömörkény István *Солдатэн ожмаськон*⁵ című, és Örkény István *Поэзиялэн кужмыз сярись баллада*⁶ című művét (mindkét fordítás A. Egorov munkája) elemeztük.

Az udmurt fordítási irodalom eredete közvetlen viszonyban áll az udmurt irodalmi nyelv és irodalom egészének kialakulásával; V.G. Pantelejeva szerint (2016, 136-138) ez a folyamat a XIX. században kezdődött el. A korabeli fordítások általában vallási szövegekhez kapcsolódnak, és orosz nyelvű szövegekből készülnek. Az első fordítások a magyar nyelvből csak másfél évszázaddal később jelennek meg: 1975-ben adtak ki egy kisebb gyűjteményt Petőfi Sándor verseiből, orosz és udmurt nyelvre fordítva. Ettől az időszaktól kezdve a mai napig számos eredetileg magyar nyelvű vers, próza, tudományos és ismeretterjesztő

¹ Dunai hullámok a Káma partján – magyar irodalmi szöveggyűjtemény

² A magyar irodalom 12 legszebb elbeszélése

³ A csodaszarvas

⁴ A fakó leány s a pej legény

⁵ Csata a katonával

⁶ Ballada a költészet hatalmáról

mű, filmek, animációs filmek stb. fordítása látott napvilágot, ennek ellenére ez a mennyiség nyilvánvalóan még mindig nem elég ahhoz, hogy legalább kis mértékben tükrözze a magyar nép irodalmának és kultúrájának változatosságát.

A fordításban megjelent udmurt irodalmat sokan elemezték és jelentettek meg róla cikkeket, kritikákat, monográfiákat, azonban a magyar nyelvű eredetiből készült fordításokról csak néhány kritika és elemzés létezik (1. [Вахитова 2012; Пантелеева, Петрова]), amelyekben a fordítási transzformációk nem kerülnek szóba.

2. A fordító feladata, hogy az általa létrehozott szöveg fordítás szempontjából ekvivalens legyen a forrásnyelvi szöveggel, amit úgy tud elérni, hogy a közvetítendő információk pontos átadása érdekében szakszerűen elvégez különféle fordítási műveleteket a nyelvi szabályok figyelembevételével. A fordítások elemzésével kapcsolatban a kutatók számos különböző módon kategorizálják a fordítási transzformációkat; sokak szerint kiemelt szerep jut a lexikai és nyelvtani transzformációknak (Рецкер, 2007), mások szerint inkább a lexikai-grammatikai átalakítások lényegesebbek (Комиссаров, 1990, 172), megint mások részletesebb kategóriákban gondolkodnak: morfológiai, szintaktikai, stilisztikai, szemantikai és vegyes (Латышев, 1981) kategóriákat hoznak létre; azonban egyikük sem vitatja a lexikai és lexikai-grammatikai transzformációk meglétét. Ebben a munkában a lexikai-szemantikai változásokat vizsgáljuk a magyar nyelvű irodalom (próza) udmurt nyelvű fordításában.

Lexikai átalakításokra számos különböző okból lehet szükség, jelen tanulmányban nincs lehetőség az összes tényezőről részletesen beszámolni. A transzformációk használatának főbb okai a következők:

- a szavak szemantikai kerete közötti különbség, amely a nyelvspecifikus szóhasználatra és az ebből eredő interlingvális kompatibilitási nehézségekre vezethető vissza;
- az elnevezési elvek közötti különbség, amely az anyanyelvi beszélők sajátos, nyelv által közvetített világképét tükrözi
- az ún. egzotizmus, amely olyan nyelvi-kulturális különbségeket takar, amelyek megnehezítik a szavak, kifejezések ekvivalenseinek

meghatározását, mivel a célnyelvben nem létezik egy adott kulturális elem, amely a forrásnyelvben megtalálható.

2.1. **Fordítási transzkripció:** az eredeti lexikai egység formális fonémikus újraalkotása a célnyelv segítségével, voltaképpen az eredeti szó fonetikai imitációja. Ezt a transzformációt használják a tulajdonnevek, földrajzi nevek, cégnevek, beosztások stb. fordítására: *A városon kívül, a Hűvösvölgy utolsó házain is túl, Nagykovácsi községtől azonban jóval innen van egy vadvirágos rét.* ‘Город съёрын, Хувёшвёлдь районлэн берпуметй коркаосыз съёрын, Надковачи гуртлэн мукет палаз кыр сяськаосын бусы вань’ (Örkény, 94). *Marci apját Csigolya Dánielnek hítták, és varga mesterember volt.* ‘Марцилэсь атайзэ Даниель Чигоя шуо вал, со пыдкучтан вурыва көтсэ тырылйз’ (Petőfi, 55).

2.2. A következő kiemelendő fordítási transzformáció a **transzliteráció**, amely egy formális, betű szerinti átírata az eredeti lexikai egységnek a célnyelv írásrendszerét használva, azaz egy betűhű imitációja az eredeti szóalaknak. Számos kutató nem tesz különbséget a két transzformáció között, azonban van egy jelentős eltérés, mégpedig az, hogy transzliteráció során a szó eredeti hangzása háttérbe szorul, és inkább a grafikus képe, betűszerkezete kerül előtérbe. A vizsgált szövegekben csak néhány esetben találtunk transzliterációt, amelyek mindegyike tulajdonnevek fordítására szolgál: –*Gáspár... Menyhért... Boldizsár... – mondja, s kilöki a katonát az ablakon.* ‘ –Гашпар... Меньхерт... Болдичар... – шуэ но укное зйртэ солдатэз’ (Tömörkény, 21).

A fenti példák jól tükrözik a transzliteráció használatát, mivel a *Menyhért* nevet transzkripció során *Мэньхэрт*-ként kellene leképezni ahhoz, hogy az udmurt forma pontosabban örökítse át a szó hangzását. A második névben (*Болдичар*) a <ð> mássalhangzó után <u> betűt találunk, amely a forrásnyelv és a célnyelv között kiejtési eltérést eredményez: a magyar nyelv hangrendszerében, csakúgy mint az udmurtéban, a mássalhangzók esetében veláris-palatális korrelációról beszélhetünk. A mássalhangzók palatalizációját a magyar írott nyelvben az <y> graféma jelöli, míg az udmurt és orosz nyelvben lágyságjel, vagy a „lágýító” <e> vagy <u>. A fordításban a ‘ð’ palatalizáltan ejtődik az

utána következő <u> miatt, azonban a <iü> graféma használatával (*Болдүүжар*) már teljes körű transzkripcióról beszélhetnénk.

Transzliterációs elemeket a szerzők nevének fordításában is felhasználtak: *Petőfi Sándor* ‘Шандор **Петөфи**’ (Петөфи, 48), *Tömörkény István* ‘Иштван **Төмөркень**’; a magyar /ö/ vagy /ő/ fonémát az azzal formailag (közel) azonos <ö> grafémával jelölik, azonban az udmurt /ö/ fonéma rendkívül sok tekintetben különbözik a magyartól. Annak ellenére, hogy az udmurt hangtan alapján a <ë> vagy az <э> graféma a magyar hangalakhoz fonetikailag közelebbi kiejtést sugallna, a fordításban mégis következetesen <ö> szerepel. Itt ismét láthatjuk, hogy a fordító a transzliteráció javára döntött a transzkripcióval szemben .

2.3. A **tükörfordítás** egy olyan transzformáció, amelyben szavakat vagy rögzült formákat (szólások, közmondások, frazeológiai kifejezések stb.) az eredeti egység átmásolásával fordítanak, így nemcsak a hangzást, hanem a szó vagy szószerkezet eredeti összetételét is reprodukálni tudják úgy, hogy egy adott szót (morféma) vagy szószerkezetet (lexéma) a célnyelv megfelelő elemeivel cserélnek fel. Az elemzett művekben nagyon kevés tükörfordítást találtunk, és ezek elsősorban kifejezésekre vonatkoznak: *De midőn elvonja a kezét, újra fölugrik a katona, előbb hajlong jobbra-balra, mintha igen mérges lenne, azután megáll keményen, éppen neki szemközt fordulva, és a kezét le nem eresztené egy világért.* ‘Но кизэ басьтэ гинэ но, солдатэз нош ик султэ, нырысь **паллянэ-буре** сэзьяськыса, вожзэ поттыса кадь, собере шонерак султэ, чапак солы пумит но ноказыбы но кизэ уг лэзь.’ (Tömörkény, 24) Véleményünk szerint ebben a mondatban a *солань-талань* ‘ide-oda’ kifejezés célnyelvi megfeleléség szempontjából előnyösebb fordítás lenne.

2.4. A **konkretizálás** a forrásnyelv egy szélesebb jelentéssel bíró szavának vagy kifejezésének felcserélése a célnyelv egy szűkebb jelentésű elemével a fordítás során. Ennek a transzformációnak az alapja a szavak általános vagy hipo-hiperonikus jelentéstani azonossága. A konkretizálást azokban az esetekben alkalmazzák, amikor a szavakat különféle okokból kifolyólag nem lehet egy ekvivalenssel lefordítani: a célnyelvben nem áll rendelkezésre általánosan használható megfelelője, vagy annak használata nem lehetséges egy adott kontextusban, mivel ez

megsértené a szavak lexikai vagy grammatikai összeegyeztethetőségét, stilisztikai vagy konnotatív ekvivalenciáját: *Hunor és Magyar a temetés után útra keltek, s testvéreiknek hagyván az országot, mentek, mendégéltek ama csodaszép sziget felé.* ‘Ватэм беразы, Хунор но Мадьяр нош потйзы **кузь сюрес** вылэ, атай шаерзэс кельтйзы вынӕссылы, кошкизы со паймымон шормуч пала’ (Пӧртмаськись пужей, 17). *Száz aranyat adnék egy korty borért.* ‘Сю **зарни уксӕ** сӕтысал али одӕг гучык аракы понна’ (Петӧфи, 58). Ezekben a mondatokban a *кузь* ‘hosszú’ és az *уксӕ* ‘pénz’ szavak konkretizálják az *út* és az *arany* szó jelentését: a magyar nyelvben a megadott szó elegendő, hogy átadja a kívánt jelentést, azonban az udmurt fordításban szükséges volt meghatározni az utazás jellegét a távolság és az idő tekintetében, valamint a második mondatban nyilvánvalóvá kellett tenni, hogy az arany ez esetben nagy értékű pénzt jelent.

2.5. A konkretizálás ellentéte az **általánosítás**, amikor a forrásnyelv egy szűkebb jelentéssel bíró lexikai-szemantikai egységét egy tágabb jelentésű elemmel helyettesítik a célnyelvben. Az így létrejött megfeleltetés általánosabb fogalmi keretet jelöl, de magában foglalhatja az eredeti fogalmat is: *Fölment a Gellérthegyre, onnan hegyen-völgyön át a Hármashatár-hegy csúcsára kapaszkodott föl, aztán leereszkedett a hegy oldalán, és nekivágott az országútnak.* ‘Теллерт гурезе тубиз, отысен гурезь, нӕжал вамен, Хармашхатар гурезь йылэ тубиз, собере, **гурезьтӱ** васькыса, шоссетӱ кошкиз’ (Ӧркэны, 94). Itt, a *hegy oldalán* kifejezés helyett egyetlen szó szerepel, a *гурезьтӱ* ‘a hegyen át’, mivel nincs szükség további magyarázatra, az olvasó úgyis a helyváltoztatás tényére fókuszál.

2.6. A **moduláció** egy lexikai-szemantikai transzformáció, amikor a forrásnyelv egy szavát vagy szószerkezetét egy olyan nyelvi egységgel helyettesítjük, amely az eredeti elem jelentéséből logikailag következik (szemantikai, logikai fejlemény). A forrásnyelvi és a célnyelvi szómegfelelések leggyakrabban ok-okozati összefüggésen alapulnak: *Kétszer hét napja s éve, hogy nem láttalak.* ‘Дас ньыль уй но дас ньыль нунал **чоже** ой адзылы тйледыз’ (Пӧртмаськись пужей, 17). Az eredeti szövegben az idő múlását nagyon sajátos módon érzékeltetik, ami természetesen a mű műfajának tulajdonítható; a fordító

átalakította ezt a kifejezést egy matematikai számítást elvégezve: a *kétszer hét napja s éje* kifejezést a *дас ньбыль уй но дас ньбыль нунал* ‘tizennégy éje és tizennégy napja’ alakkal váltotta fel. A vizsgált szövegek tartalmaznak még példákat egy kissé eltérő típusú logikai fejleményre is, amely bizonyos tekintetben közeli rokonságban áll a konkretizációval, azonban, véleményünk szerint, a moduláció kategóriájába tartozik: *A legelfajultabb lélek is tiszta volt születésekor, mint a még útban levő hó, mely csak akkor válik sárrá, ha már a földre hullott, s ott lábbal tapodták.* ‘Котькыче съод сүлэм нырысь чылкыт вал: музьем вылэ усем лымы юг-юг тодыы луэ ук, собере ни сое **курмем сапегъёсын** лёгало но, чылкыт лымы съод дэриен сураське’ (Petőfi, 54-55). Ebben a mondatban a *lábbal* kifejezést a *курмем сапегъёсын* ‘piszkos csizmával’ kifejezés váltotta fel, mivel a fordító szerint a forrásnyelv szava nem tudta teljes mértékben közvetíteni a mondatban megjelenő ellentétet (*tiszta-piszkos*).

2.7. Az **antonimikus fordítás** során a forrásnyelvi szövegben szereplő gondolatot a célnyelvi szövegben egy ellentétes jelentésű szóval fordítanak úgy, hogy a teljes gondolatmenet átszervezése után a mondanivaló változatlan marad: *A fülke egy ideig némán hallgatta oktalan találgatásukat, aztán megfordult, és nyugodt léptekkel elindult a Rákóczi úton.* ‘Будка көня ке кылзыса улйз ик номырин юнматымтэ малпанъёссэс, собере берытскиз но **дыртытэк** гинэ Ракоци урам кузя кошкиз’ (Örkény, 93). A *nyugodt léptekkel* kifejezést a *дыртытэк* ‘nem sietve’ határozószóval fordította a fordító; a szón megjelenő toldalék az udmurt nyelvben negatív értelmű határozói igenevet képez. Antonimikus fordítás esetén nagyon gyakori jelenség, hogy egy eredetileg állító mondat tagadó, vagy egy tagadó mondat állító lesz: – *Feleségem, ne hazudj!* – **Пояськод** кышномурт ‘Hazudsz, asszony’ (Petőfi, 56).

2.8. A **körülírás (magyarázat)** egy lexikai-nyelvtani transzformáció, amikor a forrásnyelvi lexikai egységet egy olyan kifejezéssel helyettesítenek, ami elmagyarázza a jelentését: *A költő hiába érvelt.* ‘Юнме кылбурчи **шонер луэмзэ валэктыны выриз**’ (Örkény, 92). Az udmurt nyelvben nincs közvetlen megfelelője az *érvel* szónak, így a fordító kénytelen volt körülírni a kifejezést, hogy átadja a jelentését:

ионер лүэмзэ валэктыны выриз, szó szerint ‘próbálta magyarázni az igazát’. A túlírás és a terjengősség a körülírás egyik stiláris hátránya lehet: –*Ha kivágod is, beszélek...*’ –Ванды, ванды! **Соку но мон тонэ тордос шуэмысь уг дугды**’ (Петöфи, 56). A forrásnyelvi szövegben a mondat végén található egy ellipszis, amelynek a jelentését az író szerint az olvasónak magának kell értelmeznie, hiszen a kontextusból kiderül; a fordító szerint ez nem lenne elegendő az udmurt nyelvű fordításhoz, és egy szót egy egész mondattal helyettesített: *Соку но мон тонэ тордос шуэмысь уг дугды* (szó szerint ‘Vágd, vágd! Akkor én nem hagyom abba, hogy alkoholistának hívjalak’).

A körülírást leghatékonyabban olyan esetekben lehet használni, amikor elég egy rövid magyarázat. Körülírás leginkább akkor fordult elő a vizsgált szövegekben, amikor a magyarázat az eredeti kifejezésnél specifikusabb jelentést ad meg: *Letérdeltek a fiúk, s az öreg megáldá.* ‘Пыдесьяськызы пиосыз, **žеч кылзэ вераз** атайзы **но лэзиз**’ (Пöртмаськись пужей, 17). ‘A fiai letérdeltek, apjuk szép szavakat szölt, és elengedte.’

2.9. A **kulturális áthelyezés** bizonyos fokig hasonló az előző transzformációhoz, azonban egy aspektusában mégis jelentős különbséget mutat: a célnyelvből teljes mértékben hiányzik a forrásnyelvben megfelelő kulturális elem: *Csigolya Dánielné asszonyom tisztességes életű és takarékos erkölcsű gazdasszony volt [...]* ‘**Чигоялэн кузпалыз** умой кышномурт но ваньбурез жикыт возьыны быгатйсь маке вал’ (Петöфи, 56). Ez a példa egy egyedülálló jelenséget mutat be a magyar hagyományból, nevezetesen, hogy a férjezett asszonyoknak nemcsak az utónévük, hanem a vezetéknevük is eltűnhet, ehelyett a férjük nevét kapják meg a *-né* asszonynévképzővel. A fordító kénytelen volt ezt a jelenséget egy birtokos szerkezettel feloldani *Чигоялэн кузпалыз* ‘Csigolya felesége’.

A következő fordítási jelenséget szintén ehhez a transzformációhoz soroljuk: *Örkény István* ‘Иштван Öркень’ (Öркень, 92). Ahogy ebből a példából, illetve a hivatkozott többi forrásból is látszik, a magyar nyelvben alkalmazott névsorrendet az orosz és udmurt fordításokban megfordítják, mivel az utónév-vezetéknév sorrend a sztenderd az európai nyelvek többségében.

3. A fordítás nagyon időigényes folyamat, a fordítónak nemcsak a két nyelv (FNy és CNy) kiváló ismerete a feladata, hanem tájékozottnak is kell lennie azoknak a kultúrájával, hagyományaival, szokásaival kapcsolatban, akiknek a nyelvről illetve nyelvére fordít; ugyanakkor természetesen figyelembe kell vennie a célnyelvvel kapcsolatos követelményeket, és a forrásnyelvi szöveg elemzése, átvitele, újrastrukturálása során ki kell választania a célnyelv rendszeréhez legpontosabban illeszkedő variánsokat. A fordítási ekvivalencia elérése érdekében a fordító nem használhat akármilyen tetszőleges vagy véletlenszerű variánst, hanem a legjobbkat kell kiválasztania a rendelkezésre állók közül. Ez nem könnyű feladat, azonban a fordítót a fordítás tökéletesítésében segítik a technológiai fejlesztések, a kész sémák, a fordítástudományi elméletek, illetve a rendelkezésre álló különféle fordítási transzformációk.

Munkánk során azonosítottuk és rendszereztük azokat a lexikai és nyelvtani transzformációkat, amelyeket a magyar irodalmi művek udmurt nyelvű fordítói alkalmaznak a fordítás során. Az általában egy nagyobb csoportként azonosított transzformációkat két alcsoportra osztottuk: az egyikbe tartozik a transzkripció, a transliteráció és a tükörfordítás, a másik pedig a konkretizációt, általánosítást, modulációt, antonimikus fordítást, körülírást és a kulturális áthelyezést tartalmazza. Az egymástól való különbség abban rejlik, hogy a második csoportban a lexikai tényezőhöz egyfajta szemantikai tényező is járul, azaz ezekben az esetekben a szó jelentése sokkal fontosabb, mint a pusztán lexikai transzformációknál. Munkánk az első kísérlet a magyar nyelvről udmurt nyelvre történő fordításokban megjelenő lexikai és a lexikai-szemantikai transzformációk osztályozására, azonban nem állítja, hogy az összes lehetséges transzformációs technikát tárgyalja. Mindemellett, reméljük, hogy tanulmányunk egyrészt feltárja a fordításban megjelenő magyar próza belső struktúráját, és így bepillantást enged abba, hogy mi rejlik egy magyar nyelvű és egy hasonló műfajú udmurt nyelvű mű stílusbeli és nyelvbeli összeférhetlensége mögött, másrészt segítségként szolgálhat kezdő fordítók számára.

Felhasznált irodalom

БАРХУДАРОВ, Л. С.: *Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода)* / БАРХУДАРОВ, Л. С. – М.: Издательство «Международные отношения», 1975, 240 с. (BARHUDAROV, L. Sz. *Nyelv és fordítás (A fordítás általános és speciális elméletei)*. In BARHUDAROV, L. Sz. - М.: Nemzetközi kapcsolatok kiadó, 1975)

КОМИССАРОВ, В. Н.: *Теория перевода (лингвистические аспекты)*. Учеб. пособие для ин-тов и фак-тов иностр. яз. / В. Н. КОМИССАРОВ. – М.: Высш. шк., 1990. – 253 с. (KOMISSZAROV, V. N.: *A fordítás elmélete (nyelvészeti aspektusok)*. In KOMISSZAROV, V. N. - М.: , 1990.)

ЛАТЫШЕВ, Л. К.: *Курс перевода (эквивалентность перевода и способы её достижения)* / ЛАТЫШЕВ, Л. К. – М.: Междунар. отношения, 1981. – 248 с. (LATYISEV, L. K.: *Fordítói kurzus (fordítási ekvivalencia és módszerek az elérésére)* In LATYISEV, L. K.- М.: Nemzetközi kapcsolatok, 1981.)

ÖРКЕНЬ И.: *Поэзиялэн кужмыз сярьсь баллада* / ÖРКЕНЬ И. // *Мадьяр литератураысь 12 тужгес но чебер верос* /. ФҮЗФА Люказ Б. – Веспрем, 2015. – 92–95-тй б. (ÖRKÉNY István: *Ballada a költészet hatalmáról*. In: FÜZFA B. (szerk.) *A magyar irodalom 12 legszebb elbeszélése*. Veszprém, 2015, 92-95.)

ПАНТЕЛЕЕВА, В. Г.: *Удмуртская поэзия и перевод: анализы, интерпретации, комментарии*: монография / ПАНТЕЛЕЕВА, В. Г. – Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2016. – 248 с. (PANTELEJEVA, V. G. *Udmurt költészet és fordítás: elemzések, interpretációk, kommentárok*. Számítógépes Kutatások Intézete, Izsevszk, 2016)

ПАНТЕЛЕЕВА, В. Г., ПЕТРОВА, А. В.: *Об особенностях перевода европейской поэзии на удмуртский язык (на примере венгерской)* (сдана в печать). (PANTELEJEVA, V. G., PETROVA, A. V.: *Az európai költészet udmurt nyelvre fordításának sajátosságairól (magyar példa alapján)* (publikálás alatt)).

ПЕТÖФИ Ш. Сари но Тöри / Ш. ПЕТÖФИ // *Дунай тулкымъес – Кам ярдурын. Венгер литература сузьет* / Дасязы АР-СЕРГИ, В. но И. КОЗМАЧ. – Ижкар, 1997. – 54–80-тй б. (PETÖFI S.: *A fakó leány s a pej*

legény. In AR-SZERGI V., KOZMÁCS I. (szerk.) *Dunai hullámok a Káma partján*. Magyar irodalmi szöveggyűjtemény. 1997, 54-80.)

Pöртмаськись пужей // Дунай тулкымъёс – Кам ярдурин. Венгер литература сузьет / Дасязы АР-СЕРГИ, В. но КОЗМАЧ, И. – Ижкар, 1997. – 14–18-тй б. (*Mese a csodaszarvasról*. In AR-SZERGI V., KOZMÁCS I. (szerk.): *Dunai hullámok a Káma partján*. Magyar irodalmi szöveggyűjtemény. 1997, 14-18.)

РЕЦКЕР, Я. И.: *Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода* / РЕЦКЕР, Я. И – М.: «Р. Валент», 2007. – 244 с. (RECKER, Ja. I.: *Fordításelmélet és fordítói gyakorlat. Esszék a fordítási nyelvészeti elméleteiről*. R:Valent, 2007.)

ТӨМӨРКЕНЬ И.: *Солдатэн ожмаськон* / ТӨМӨРКЕНЬ, И. // *Мадьяр литератураысь 12 тужгес но чебер верос* / ФҮЗФА Люказ Б. – Веспрем, 2015. – 22–27-тй б. (TÖMÖRKÉNY István: *Csata a katonával*. In FÜZFA B. (szerk.) *A magyar irodalom 12 legszebb elbeszélése*. Veszprém, 2015, 22-27.)

ВАХИТОВА, О. В.: *Мискинъ Костолани* / ВАХИТОВА, О. В. // *Удмурт дунне*. – 2012. – №174. – С. 6. (VAHITOVA, O. V.: *Kosztolányi*. In Udmurt Dunnye, 2012, 174.)

A fordításban megjelent udmurt gyermekirodalom történetéről

Hasonlóan más nemzetek irodalmához, az udmurt irodalom kialakulásának időszakában is jelentős helyet foglalt el a fordítási tevékenység, amelynek intenzitása és igénye a különböző korokban eltérő volt. F. Jermakov [Jermakov, 1981] és A. Uvarov [Uvarov, 1994] tanulmányában figyelmet szentel az udmurt fordítási irodalom egyes korszakainak, ahogy számos más publikáció is bőséges forrást nyújt a témában (pl. Pantelejeva, 1993, 2007, 2010, 2012, 2016; Kelmakov, 2015; Kamitova, 2015 és mások).

Érdemes megjegyezni, hogy V. G. Pantelejeva fordításról szóló tanulmányaiban, különösen a «Художественный перевод в финно-угорском мире: история и современность» (a «*Műfordítás a finnugor világban: történelem és modernitás*»)¹ és a «Переводческая практика в условиях глобализации: проблемы этнокультурной рецепции» (a «*Fordítási gyakorlat a globalizáció körülményei között: az etnokulturális befogadás kérdése*») című cikkeiben gyakran számszerűen idézi a megjelenési adatokat, pl.: «Уникальным литературно-художественным проектом являлся выпуск переводных русскоязычных сборников „Между Волгой и Уралом“, включающих произведения писателей национальных республик Поволжья и Урала. За период с 1977 по 1989 г. вышли пять книг этой серии, изданных в Ижевске, Йошкар-Оле, Саранске, Казани, Чебоксарах. Кроме того, в рамках этого же проекта в 1987–88-е г. в разных республиках были выпущены три антологии переводной поэзии и прозы („Приметы“. Саранск, 1987; „Побратимы“. Ижевск, 1988; „Пути и перепутья“. Йошкар-Ола, 1988). Безусловно, стоит напомнить и о других поэтических антологиях регионального

¹ Az idézett orosz nyelven írt műveknek a hivatalos magyar nyelvű fordítását használtam a cikkben, amennyiben ilyen nem áll rendelkezésre, saját fordítást adok meg.

уровня, но общероссийского значения („Четыре ветра”: Стихи башкирских, татарских, удмуртских, коми-пермяцких поэтов. Пермь, 1970; „Уральские поэты”: Антология: В 2 т. Свердловск, 1976)». [«Az orosz nyelvű „Volga és az Urál között” című gyűjtemény fordításának kiadása egy egyedülálló irodalmi és művészeti projekt volt, amely magában foglalta számos Volga és Urál környéki nemzeti köztársaságból származó író munkáit is. Az 1977 és 1989 közötti időszakban ennek a sorozatnak öt kötete jelent meg, amelyeket Izsevszkben, Joskar-Olában, Szaranszkban, Kazanyban és Csebokszariban adtak ki. Ezen kívül, ugyanennek a projektnek a keretében, 1987-88-ban három vers- és prózaantológia jelent meg fordításban különböző köztársaságokban („Jelek”. Szaranszk, 1987; „Testvérek”. Izsevszk, 1988; „Utak és keresztutak”. Joskar-Ola, 1988). Természetesen érdemes megemlékezni regionálisan megjelent, de összoroszági jelentőségű költői antológiákról is („Négy szél”: baskír, tatár, udmurt, komi-permi költők versei. Perm, 1970; „Uráli költők”: antológia 2 kötetben. Szverdlovsk, 1976)»] [Pantelejeva, 2007, 137-138] vagy «... почти за пятьдесят лет (с 1938 по 1985) было издано 19 антологий удмуртской поэзии на русском языке (для сравнения с 1985 г. по настоящее время) – лишь три подобных антологии: „Песни солнечного леса”. М., 1989; „Мир женской души”. Ижевск, 1992; „Антология литературы финно-угорских народов”. (В 2 т. Екатеринбург, 2006). Другой пример связан с переводами с русского языка на удмуртский. Так, удмуртский писатель Михаил Петров за десять послевоенных лет издал на удмуртском языке 9 книг с произведениями советских писателей (еще 6 книг он перевел и издал до войны, в период 1934–1941 г.)». [«[...] majdnem ötven év alatt (1938-tól 1985-ig) 19 udmurt költészeti antológiát tettek közzé orosz nyelven, (összehasonlításként 1985-től napjainkig) – csak három hasonló antológia látott napvilágot: „A napos erdő dalai”. М., 1989; „A nő lélek világa”. Izsevszk, 1992; „A finn hegyvidéki népek irodalmának antológiája”. (2 részben. Jekatyerinburg, 2006). Az alábbi példa az oroszról udmurtra fordításokkal kapcsolatos. Az udmurt író, Mihail Petrov kilenc könyvet tett közzé udmurt nyelven szovjet írók műveivel (a

háború előtt, az 1934–1941 közötti időszakban még hat könyvet fordított le és adott ki)» [Pantelejeva, 2010, 48].

Sajnos az idézett írásokban a fordított szövegeket nem vizsgálták, azaz a kötetek nem tartalmaznak elemzést a művekről, és a fordításokról sem kapunk értékelést. Értékük abban rejlik, hogy ezek a cikkek gazdag tárgyi anyagot nyújtanak, melyet elsődlegesen további vizsgálatokhoz lehet használni, például a fordítások esetében a módszertani «hidak» feltérképezésére.

A gyermekirodalomnak kétségkívül igen jelentős helye és szerepe van az udmurt irodalom történetében, amelynek fejlődéséről azonban még nem jelent meg átfogó mű. A téma ismert kutatói Skljaev [1974], Vanyusev [1988] és Zajceva [2006]. A szerzők egyes könyveket, kiadványokat vizsgálnak, és néhány gyermekeknek író szerző munkáját elemzik. Az elmúlt években megjelentek olyan tanulmányok, amelyek egy-egy gyermekeknek szóló könyvet vizsgálnak, vagy a gyermekeknek szóló könyvkiadás történetét dolgozzák fel. Ilyen például Volkova disszertációja [2005], amely az udmurt gyermekirodalom kialakulásának kezdeti szakaszával foglalkozik, tehát a XIX. század végétől a XX. század 20-as, 30-as éveig tartó időszakot kutatja. A szerző a gyermekirodalom irodalmi és művészeti műfajainak kialakulására koncentrált, I. Sz. Mihejev, G. E. Verescsagin, V. A. Iszlentyev, I. V. Jakovlev, K. Gerd és mások munkáinak vizsgálatával. Áttekintő munka Pavlova «Удмуртская детская книга в 1847–1941 годы: история, типология» («Az udmurt gyermekkönyv 1847–1941: történelem, tipológia») című monográfiája [Pavlova, 2011]. Ezek a munkák a gyermekkönyveket a spirituális és anyagi kultúra részeként kezelik, formai megjelenésüket, tagolásukat, dizájnjukat, árázásukat és publikálásuk földrajzi aspektusait is elemezve. A tanulmányok forrásai és kutatási bázisa igen szerteágazó: «документы центральных и местных органов власти, архивные материалы, периодические издания, библиографические источники, детские книги на удмуртском языке, изданные в 1847–1941 г.» [«központi és helyi hatóságok dokumentumai, levéltári anyagok, folyóiratok, bibliográfiai források, 1847–1941 között megjelent udmurt nyelvű könyvek»] [Pavlova, 2011, 8].

Ezek a tanulmányok azonban nem adnak átfogó képet az udmurt gyermekirodalom fejlődéséről, mivel alapvetően kvantitatív elemzést adnak, és csak bizonyos mértékben jelennek meg bennük kvalitatív elemek (jelen írás sem vállalkozik a fordított szövegek elemzésére, ez a fordítások számbavétele után jöhet szóba).

A fordításban megjelent nem kisebbségi irodalom óriási hatással volt az udmurt gyermekirodalom alakulására, és ezzel összefüggésben is többször felvetették már a gyermekirodalom fordításának problémáját. Például G. Tuganov [1954] Nyekraszov verseinek udmurt költők (M. Petrov, A. Klabukov, T. Smakov, A. Lujanin, I. Gavrilov, S. Sirobokov) által megjelentetett udmurt nyelvű fordításait elemezte. Az udmurt gyermekirodalom ilyen tömeges léptékű fordítási hajlandóságát G. Tuganov ugyan örömmel fogadja, de nem hallgathatja el, hogy Nyekraszov verseinek fordításai meglehetősen gyenge minőségűek. A fordítás kérdésének szentelt művek közül V. Ivaskin munkája emelkedik ki [1978], amelyben részletes elemzést nyújt Z. Veszelaja, L. Hanbekov, O. Poskrebisev és mások fordításairól. Ivaskin konkrét példák és adatok felhasználásának segítségével mutatja be az egyes szerzők irodalmi fordításának tapasztalatait.

A forradalom előtt (1847–1917) az udmurt gyermekkönyvek kiadásában nagy szerepet játszottak a missziós társaságok, amelyek azért jöttek létre, hogy vallási szövegeket alkossanak, és azokat kisebbségi nyelvekre, például udmurtra fordítsák. A gyermekeknek szóló kiadványok repertoárját N. I. Ilminszkij (író és műfordító) vallásos művei is gazdagították. Rajta kívül papok és tanárok is készítettek fordításokat. Ez a tevékenység az udmurt gyermekek olvasástudásának fejlesztésével is összefüggött: «за время своей деятельности до 1911 г. переводческая комиссия миссионерского общества подготовила и издала 94 книги» [«az 1911-ig tartó időszakban a missziós társaság fordítási bizottsága 94 könyvet állított össze és publikált»] [Pavlova, 2011, 25], amelyek szinte kivétel nélkül gyermekek számára írt olvasókönyvek, nyelvtanok és szótárak voltak.

Több, a fordításban megjelent irodalommal foglalkozó tudományos munkában szerepel [ld. például Zajceva és Pavlova, 2014; Kelmakov 2002], hogy a forradalom előtti időszakban megjelent, gyermekeknek

szánt, eredeti udmurt nyelvű szövegek nagy része orosz irodalmi művek fordítását vette alapul. Ez a tendencia sok éven keresztül megfigyelhető volt. A jelenség nem meglepő, mivel sok író meg volt győződve arról, hogy a fordítás egyfajta kreatív iskola, amelyben a legjobb tanárok az orosz irodalom jelentős figurái (pl. Puskin, Lermontov, Tolsztoj, Nyekraszov, Gorkij, Majakovszkij). Jó példa erre az eredetileg A. Sz. Puskin által írt «Сказка о попе и о работнике его Балде» («*Mese a pópáról meg Baldáról, a szolgájáról*») c. udmurt nyelven 1918-ban megjelent önálló kiadvány, amelyet M. Prokopjev fordított, és amelyben az eredeti szöveg elemeit megőrizve udmurt sajátosságokat is beleszórt a mesébe. Ez is igazolja, hogy első udmurt írók az orosz klasszikusoktól, fordítás útján sajátították el az irodalmi mesterséget, úgy, hogy a szövegekhez gyakran maguk is sokat hozzászórtak, ezáltal közelebb hozva a műveket népük életkörülményeihez. A fordítások során így szerzett tapasztalatokat aztán eredeti szövegeik létrehozása során használták fel. A témában T. Zajceva és I. Pavlova végzett statisztikai jellegű kutatást [Zajceva és Pavlova, 2014], és kimutatták, hogy a tárgyalt időszakban Puskin műveit fordították a leggyakrabban, a második helyen A. P. Csehov, a harmadik helyen pedig L. N. Tolsztoj végzett az udmurt nyelven megjelent könyvek számát illetően.

Az 1930–1940-es évekre jellemző nagy mennyiségű udmurt nyelvre fordított irodalom megjelenését azzal lehet magyarázni, hogy az 1930-as években bevezették az általános iskolai oktatást, és 1937-ben a kötelező hétéves oktatást, s szükség volt szövegekre. A tankönyvek nagy része már jól bevált, stabil olvasókönyvek fordítása volt.

A tehetséges fordítók munkájának köszönhetően a külföldi szépírók művei is hozzáférhetővé váltak az udmurt olvasók számára, így a könyv-repertoár kicsi, de jelentős részét már a külföldi gyermekirodalom képviselte (pl. Hauff, a Grimm fivérek, V. Hugo, D. Defoe, Ch. Dickens vagy Perrault). Ez tette lehetővé, hogy az udmurt gyermekek anyanyelvükön is megismerkedjenek a világirodalommal.

Az 1960-as évektől csökkent az orosz és külföldi szerzők udmurt nyelvre fordított kiadásainak száma. Ahogy I. F Pavlova írja: «В отличие от предыдущих периодов лишь небольшая часть – 37 названий (6% художественных изданий) тиражом 137 тыс. экз. (0,5 %) –

произведений русских и зарубежных авторов была переведена на удмуртский язык: „Музурук” В. В. Бианки (1986), „Танялэн значокез” („Танина звездочка”, 1961) Л. Ф. Воронковой, „Тани милям кычеесь киосмы” („Вот какие наши руки”, 1963) А. Л. Гарф, „Туж умой улон сярись” („Про жизнь совсем хорошую”, 1963) Л. А. Кассиля, „Пичи ныльёс” („Девочки”, 1961) Л. Пантелеева, „Ма сярись вераз пияш” („О чем поведал мальчик”, 1965) А. В. Цессарского, „Юсьёс” („Дикие лебеди”, 1960) Г. Х. Андерсена и др.» [«Ellentétben a korábbi időszakokkal, az orosz és külföldi szerzők csak egy kis részét – 37 címet (ami a művészeti könyvek 6%-a) 137.000-as példányszámmal (0,5%) – fordították udmurtra: V. V. Bianki „Музурук” («*Muzuruk*», 1986), L. F. Voronkova „Танялэн значокез” („*Tánya csillaga*”, 1961), A. L. Garf „Тани милям кычеесь киосмы” („*Íme, milyen a kezünk*”, 1963), L. A. Kassil „Туж умой улон сярись” („*Egy nagyon jó életről*”, 1963), L. Pantelejev „Пичи ныльёс” („*Kislányok*”, 1961), A. V. Cesszarszkij „Ма сярись вераз пияш” („*Miről beszélt a fiú*”, 1965), Andersen „Юсьёс” („*Vad hattyúk*”, 1960) és mások] [Pavlova, 2014, 142-143].

Mint látható, a fordítások többsége az 1960-as évek elején készült. Ez a csökkenő tendencia azzal magyarázható, hogy az udмурт irodalom egyre inkább integrálódott a Szovjetunió népeinek multinacionális kulturális terébe, és az iskolák orosz nyelvű tantervre váltottak az alapvető tudományágak esetében. Egyes udмурт írók erőfeszítései ellenére is csökken a fordított művek száma.

Figyelemre méltó az is, hogy az 1960-as évek óta aktívan fordítanak udмурт nyelvű műveket is oroszra. «Если в 1960-е годы выпускалось 25 переводных изданий с русского на удмуртский язык и 27 – с удмуртского на русский, то в 1970–1980-е гг. 12 и 54 изданий соответственно». [«Az 1960-as években 25 könyv jelent meg fordításban oroszról udмурт nyelvre és 27, amelyet udмурtról oroszra fordítottak, majd az 1970-es és 1980-as években ez a szám 12, illetve 54 volt»] [Pavlova, 2014, 143].

Ezzel kapcsolatosan meg kell említeni azt a sajnálatos tényt is, hogy manapság az udмурт irodalom klasszikus műveit egyre gyakrabban nem az eredeti nyelvből, hanem a meglévő orosz fordításokból fordítják

tovább. Ezzel kapcsolatban pedig a fordítás elméletének számos kulcsfontosságú kérdése merül fel: «átültethetőség-lefordíthatatlanság», «megfelelőség-elégtelenség». Az ilyen fordítások nyilvánvalóan messze kerülnek az eredeti művektől, a nemzeti-kulturális identitástól. A kulturális adaptáció az irodalmi fordítás területén csak akkor sikeres, ha a fordító behatóan ismeri az adott kultúrát és ismeri, beszél az eredeti nyelvet.

Ahogy Toper helyesen megjegyzi: «...Переводы стареют, как правило, много быстрее оригинальных произведений. Причина заключена, прежде всего, в их вторичности. Подлинник нельзя изъять из литературного употребления, ибо он уникален; перевод всегда может быть заменен новым переводом, ибо он потенциально всегда множественен» [«[...] A fordítások általában sokkal gyorsabban öregednek, mint az eredeti művek. Ennek oka elsősorban másodlagos természetükben rejlik. Az eredeti példányt nem lehet eltávolítani az irodalom közegéből, mert egyedi; a fordítás mindig helyettesíthető egy új fordítással, mert potenciálisan mindig többes számú»] [Toper, 2000, 31]. Mindez azt jelenti, hogy nem csak még le nem fordított műveket kellene átültetni udmurtra, hanem a korábbi fordításokat is felül kellene vizsgálni és így visszajuttatni az udmurt közönséghez. Remélem, hogy megszületnek az új fordítások, mivel az átültetett idegen nyelvű irodalom új hősökkel, érdekes történetekkel, és más népek hagyományaival és kultúrájával ismerteti meg az olvasót.

Felhasznált irodalom

Ванюшев, В. М.: *Литература для детей и юношества* / Ванюшев, В. М., Шкляев, А. Г., Яшин, Д. А. // *История советской удмуртской литературы*: в 2 т. Т. 2. Удмуртия, Ижевск, 1988, 173–191. (Vanyusev, V. M.: *Gyermek- és ifjúsági irodalom*. In Vanyusev, V. M., Skljaev, A.G., Jasin, D.A. (szerk.): *A szovjet udmurt irodalom története*. 2. kötet. Udmurtia, Izsevszk, 1988, 173–191.)

Волкова, Т. Г.: *Становление удмуртской детской литературы: дис. ... канд. филол. наук* / Волкова, Татьяна Геннадьевна. Ижевск, 2005.

220 с. (Volkova, T. G.: *Az udmurt gyermekirolalom kialakulása* (kandidátusi disszertáció). Izsevszk, 2005, 220)

Ермаков, Ф. К.: *Творческие связи удмуртской литературы с русской и другими литературами*. Удмуртия, Ижевск, 1981. 196 с. (Jermakov, F. K.: *Az udmurt irodalom másodlagos kapcsolata az orosz és más irodalommal*. Udmurtia, Izsevszk, 1981, 196)

Зайцева, Т. И.: *Понять ребенка: об удмуртских книгах для детей* // Зайцева, Т. И.: *Современная удмуртская проза* (1980-2000-е гг.). Научное издание. Ижевск, 2006, 143-159. (Zajceva, T. I.: *A gyermek megértése: az udmurt gyerekeknek szóló könyvekről*. In Zajceva, T. I. (szerk.): *Kortárs udmurt próza* (1980–2000-es évek). Izsevszk, 2006, 143-159.)

Зайцева, Т. И., Павлова, И. Ф.: *Переводная детская книга у истоков удмуртской литературы* // *Гуманитарные науки и образование*. 2014. № 1. С. 118–120. (Zajceva, T. I.–Pavlova, I. F.: *Lefordított gyermekkönyv az udmurt irodalom kialakulásában*. In *Humán tudományok és oktatás*, 2014/1, 118–120.)

Ивашкин, В.: *Нылпи произведениосмы зуч кылын* // Молот. 1978. №12. 49-50-ти б. (Ivaskin, V.: *Ifjúsági munkáink*. Molot, 1978/12, 49-50.)

Камитова, А. В.: *Роль переводных сочинений XIX века в становлении жанров удмуртской литературы* // *Современное удмуртоведение в контексте компаративистики, контактологии и типологии языков*: сб. ст. Ижевск; Будапешт, 2015, 284–293. (Kamitova, A. V.: *A XIX. századi fordítások szerepe az udmurt irodalom műfajainak kialakulásában*. In *Modern udmurt tanulmányok az összehasonlító tanulmányok, a kontaktológia és a nyelvek tipológiájának összefüggésében*. Izsevszk, Budapest, 2015, 284–293.)

Кельмаков, В. К.: *Переводные тексты В. А. Ислентьева и истоки удмуртской художественной литературы* // *Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева*. Филологические науки. 2015. №3(87). С. 45-57. (Kelmakov, V. K.: *V. A. Iszlentyeva fordításai és az udmurt irodalom eredete*. In Jakovlev, I. Ja.: *Csuvas Állami Pedagógiai Egyetem hírlevele*. Filológiai tudományok. 2015/ 3(87), 45-57.)

Кельмаков, В. К.: *Роль ранней переводной литературы в развитии культуры удмуртского народа // К изучению жизни и творчества Кузубая Герда: сб. ст. / РАН, УрО, Удмурт. ин-т истории, яз. и лит.* Ижевск, 2002. Вып. 3. Кузубай Герд и финно-угорский мир. С. 68–76. (Kelmakov, V. K.: *A korai fordított irodalom szerepe az udmurt kultúra fejlődésében.* In *Kuzebaj Gerd életének és munkájának tanulmányozásához.* 3. kiadás. *Kuzebaj Gerd és a finnugor világ.* Izsevszk, 2002, 68–76.)

Павлова, И. Ф.: *Основные тенденции развития детской книги Удмуртии в 1960–80-е гг. // Вестник Удмуртского университета. Серия Истoия и филология.* 2014. Вып. 4. С. 137-147. (Pavlova, I. F.: *A gyermekkönyv fejlődésének fő irányai Udmurtiában az 1960–80-as években.* In *Az Udmurt Egyetem közleménye.* Történeti és filológiai sorozat, 2014/ 4., 137-147.)

Павлова, И. Ф.: *Становления и развитие удмуртской детской книги: 1847-1941 гг.: дис. ... канд. пед. наук / Павлова Ирина Федоровна.* Казань, 2008. 336 с. (Pavlova, I. F.: *Az udmurt gyermekkönyv kialakulása és fejlesztése 1847–1941 között* (pedagógiai kandidátusi disszertáció). Kazany, 2008, 336.)

Павлова, И. Ф.: *Удмуртская детская книга в 1847–1941 годы: история, типология: монография / Павлова, И. Ф.* Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2011. 130 с. (Pavlova, I. F.: *Az udmurt gyermekkönyv 1847–1941 között: történelem, tipológia: monográfia.* Udmurt Egyetem Kiadó, Izsevszk, 2011, 130.)

Пантелеева, В. Г.: *Гай Сабитов – переводчик лирики // Вестник Удмуртского университета. Серия Истoия и филология.* 2016. Т. 26. Вып. 6. С. 123-128. (Pantelejeva, V. G.: *Gaj Szabitov dalszövegfordító.* In *Az Udmurt Egyetem közleménye.* Történeti és filológiai sorozat, 2016, 26. kötet, 6. szám, 123-128.)

Пантелеева, В. Г.: *О проблемах поэтического перевода с русского на удмуртский язык (на материале переводов стихотворений А.С. Пушкина и М.Ю.Лермонтова) // Вестник Удмуртского университета.* 1993. № 6. С. 84-92. (Pantelejeva, V. G.: *Az oroszról udmurt nyelvre történő műfordítás problematikájáról (A. Sz. Puskin és M.*

Ju. Lermontov verseinek fordításai alapján). In *Az Udmurt Egyetem közleménye*, 1993/ 6., 84-92.)

Пантелеева, В. Г.: *Переводческая практика в условиях глобализации: проблемы этнокультурной рецепции // Ежегодник финно-угорских исследований*. 2010. Вып. 1. С. 47-52. (Pantelejeva, V. G.: *Fordítási gyakorlat a globalizáció körülményei között: az etnokulturális befogadás kérdése*. In *Finnugor tanulmányok évkönyve*, 2010/ 1., 47-52.)

Пантелеева, В. Г.: *Удмуртская переводная художественная литература в историческом и социокультурном аспектах // Филологические исследования на рубеже XX – XXI веков: традиции, новации, итоги, перспективы: сб. статей*. Сыктывкар: ИЯЛИ КНЦ УрО РАН, 2012. С. 198-203. (Pantelejeva, V. G.: *Udmurt műfordítás történelmi és szociokulturális aspektusból*. In *Filológiai kutatások a 20–21. század fordulóján: hagyományok, innovációk, eredmények, kilátások*. Sziklivkar, 2012, 198-203.)

Пантелеева, В. Г.: *Художественный перевод в финно-угорском мире: история и современность // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки*. 2007. № 5. С. 137-143. (Pantelejeva, V. G.: *Műfordítás a finnugor világban: történelem és modernitás*. In *Az Udmurt Egyetem közleménye*. Filológiai tudományok, 2007/ 5., 137-143.)

Топер, П. М.: *Перевод в системе сравнительного литературоведения*. М., 2000. 257 с. (Toper, P. M.: *Fordítás az összehasonlító irodalom rendszerében*. М., 2000, 257.)

Туганов, Г.: *Пинальёслы берыктыса поттэм книгаос сярьсь // Советской Удмуртия*. 1954. 2 июля. (Tuganov, G.: *Gyermekeknek fordított könyvekről*. In *Szovjet Udmurtia*, 1954. július 2.)

Уваров, А. Н.: *Югдытисьёс. Удмурт литературалэн кылдэмез сярьсь очеркьёс*. Ижевск, 1994. 121 с. (Uvarov, A. N.: *Népművelők. Esszék az udmurt irodalomról*. Izsevszk, 1994, 121.)

Шкляев, А. Г.: *О детях и для детей. Заметки об удмуртской детской литературе / Шкляев, А. Г. // Комсомолец Удмуртии*. 1974. 2 июля. (Skljaev, A. G.: *Gyermekekről és gyermekeknek. Megjegyzések az udmurt gyermekirodalomhoz*. In *Udmurtia komszomolitjai*, 1974. július 2.)

Keserű József

Selye János Egyetem, Komárom

Az emberi és az állati kultúra „transz”-a Avagy hogyan léphetünk be más fajok Umweltsjébe?

Amikor kultúráról vagy transzkulturalitásról beszélünk, magától értetődően az emberről beszélünk. Mint ismeretes, a kultúra szó a latin *colo, colere* (művelni) igéből származik, és eredetileg a földművelésre utalt. Bár igen korán eltávolodott ettől a jelentéstől – Cicero például a „lélek művelése” értelemben használta –, azt a jelentésösszefüggést, amely valaminek a (meg)művelésére utal, a kultúra kifejezés sokáig megőrizte. Kultúrának az a tevékenység számított, amelynek révén az ember átalakította a környezetét. Az azóta eltelt időben számos kísérlet történt a kultúra definiálására, és szinte mindegyikben közös, hogy a kultúrát *kizárólag* emberi aktivitásként gondolják el. A kultúra emberi aktivitásként való felfogása még a fogalom olyan, későbbi származékainál is visszaköszön, mint a transzkulturalitás.

Tanulmányom kiindulópontját az a kérdés képezi, hogy miért kellene fenntartanunk az ember számára a kultúra fogalmát, amikor az etológiában már hetven évvel ezelőtt ismertté váltak olyan eredmények, amelyek alapján állati kultúráról is beszélhetünk. Kindzsi Imanisi, a japán primatológia atyja volt az első, aki – 1952-ben – állati kultúráról beszélt, s ezt arra a megfigyelésre alapozta, hogy egyes állatok képesek eltanulni egymástól szokásokat, ami a csoporton belüli magatartás megváltozását eredményezi. Az állati kultúra egyik első bizonyítékaként a Kosima szigetén élő makákók példája szolgált. Imanisi és tanítványai megfigyelték és alaposan dokumentálták, hogy az egyik fiatal nőstény makákó, Imo elkezdte megmosni az édesburgonyát, majd ez a szokás továbbterjedt Imo kortársaira és azok anyjára. „Az édesburgonya-mosás vált a nemzedérről nemzedékre terjedő tanult társadalmi hagyomány legjobban ismert példájává” (de Waal, 2018, 63).

Az a gondolat, hogy kultúrája nemcsak az embereknek, hanem az állatoknak is lehet, mégis sokáig komoly ellenállásba ütközött. Az etológia ugyanakkor egyre több bizonyítékkal szolgált arra, hogy

egyáltalán nem túlzás állati kultúráról beszélni. Erre enged következtetni például a főemlősöknél megfigyelt tudatos eszközhasználat, a tárgyak affordanciája, vagyis az a képesség, hogy hogyan lehet az adott tárgyat az adott környezetben használni, illetve a korábbi tudáson alapuló új cselekvési mintázatok létrehozása. A kultúra fogalmának ilyen értelemben vett „revíziója” (vagy csak szimplán: kiterjesztése) összhangban van korunk egyik meghatározó diskurzusának, a kritikai poszthumanizmusnak azzal a törekvésével, hogy felülvizsgáljon olyan oppozíciókat, mint természet és kultúra, illetve ember és állat.

Bár a természetet sokáig a kultúra ellentétéként fogták fel (természet az, amit nem az ember alkotott, s ami mentes az emberi beavatkozástól; míg a kultúrát és annak produktumait az ember hozza létre), ma már ez a szembeállítás nem állja meg a helyét. A médiatechnikai fordulat óta tudjuk, hogy nemcsak a kultúra fogalma nem választható el azoktól a kultúrtechnikáktól, amelyek annak előállításában érdekeltek, hanem a természet fogalma sem. Természet és kultúra szembeállítása maga is kulturálisan modellált (Tamás, 2018, 299).

Ugyanennyire problematikussá vált az ember és az állat szembeállításának több évszázados gyakorlata is. Az etológia által feltárt bizonyítékok megerősítették Darwin azon meglátását, mely szerint a különbség az emberek és a magasabb rendű állatok értelmi képességei között nem minőségi, hanem fokozati. Azok a kognitív képességek, amelyeket a filozófia, illetve a filozófiai indíttatású antropológia korábban kizárólag az embereknek tulajdonított (nyelv- és eszközhasználat, racionális gondolkodás, tervezés, empátia, altruizmus), megtalálhatók az állatvilágban is. Mára eljutottunk annak felismeréséig, hogy az embernek nincs meghatározható lényege. (A kérdés persze ennél szerteágazóbb, hiszen az ember, ahogyan ma ismerjük, maga is az evolúció terméke. Továbbá figyelembe kell venni, hogy az ember fogalma nem függetleníthető a kirekesztés gyakorlataitól és az ezekkel összefüggő humánideológiától.)

Milyen értelemben beszélhetünk tehát állati kultúráról, és hogyan viszonyul ez az állati kultúra az emberihez? E kérdések megválaszolásához Jakob von Uexküll német biológus Umwelt-fogalmából indulok ki, amely egyaránt felbukkan olyan filozófusoknál,

mint Martin Heidegger, Ernst Cassirer, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze vagy éppen Giorgio Agamben, illetve olyan etológusoknál, mint Frans de Waal. Az Umwelt szó magyarul környezetet jelent, de mivel Uexküll szembeállítja azt az Umgebung fogalmával (amelyet szintén környezetként lehetne magyarra fordítani), megőrzöm az eredeti német kifejezést. Míg az Umgebung – uexkülli értelemben – az objektív világra vonatkozik, addig az Umwelt arra a szubjektív tapasztalatra utal, ahogyan az adott organizmus érzékeli a maga környezetét. Ez minden faj esetében más és más: ugyanazt a dolgot – pl. egy fát az erdőben – az egyes fajok egyedei egészen másképp érzékelik. Az Umweltre tehát úgy tekinthetünk, mint egy olyan mikrokozmoszra, amely nem vesz tudomást azokról az elemekről, amelyek nem képezik annak részét. Az egyes organizmusok Umweltje, természetesen, függ az adott organizmus komplexitásától, illetve kognitív képességeinek differenciáltságától. Uexküll első példája, a kullancs, ebből a szempontból viszonylag egyszerűnek mondható (Uexküll, 1934, 1).

Uexküll megpróbálta szemiotikai szempontból is megközelíteni az Umwelt kérdését. Úgy vélte, hogy egy adott Umwelt meghatározott számú jelentéshordozóból áll, azaz olyan szemiotikai rendszerből, amelyet az adott organizmus felismer. Az állat kizárólag ezekkel van kapcsolatban, vagy – úgy is mondhatjuk – ezek révén alakítja ki a maga képét a világról. A kullancs esetében három ilyenről beszélhetünk: (1) a minden emlős izzadságában ott lévő vajsav illata, (2) a 37 Celsius-fokos hőmérséklet, amely az emlősök testhőmérsékletének felel meg, (3) az emlősök bőrének felismerése. Az, hogy melyek ezek a jelentéshordozók vagy markerek, és hogy mennyi van belőlük, az állat kognitív evolúciója határozza meg. Oly módon is felfoghatjuk ezt a viszonyt, hogy minden markerhez egy receptor társul.

Ami igazán érdekes, az az, hogy bár az egyes Umweltek nem keresztezik egymást, a természet mégis fantasztikus összhangot alkot (Uexküll hitt a természet tervezés-modelljében). Ebbe az egészből ágyazódnak bele azok a világok, amelyek az egyes állatok saját világának tekinthetők. Minden állat csak a saját Umweltjében él, csak azt érzékeli és fogja fel (pl. a pók és a légy ugyan nem tudnak egymásról, mégis össze vannak hangolva). Ilyen értelemben egy erdő nemcsak egy világ, hanem

egy olyan tér, amely számos, egymással nem érintkező és nem kommunikáló világot rejt magában. Van az erdő, amelyet a kullancs érzékel; van, amelyet a róka, a vaddisznó, az őz... vagy éppen az erdész. Ez mind ugyanaz az erdő és mégsem ugyanaz. Uexküll szerint az állat nem az objektív világgal, hanem a saját Umweltjével lép kapcsolatba.

Ha az egyes fajok nem is képesek belépni egymás Umweltjébe, vajon az ember képes erre? Meg tudjuk ismerni az állatok (más állatok) Umweltjét? A filozófia mindig is szkeptikusan viszonyult ehhez a kérdéshez. Erre utal Wittgenstein híres kijelentése: „Ha egy oroszán beszélni tudna, mi nem lennénk képesek őt megérteni” (Wittgenstein, 1998, 323). És erről szól Thomas Nagel *Milyen lehet denevérenek lenni?* című írása is (Nagel, 2004). Ugyanakkor a kérdést hiba volna ennyivel elintézni, hiszen például a denevéreket tanulmányozva fedezi fel Donald Griffin az echolokáció jelenségét, ami aztán elvezet a radar megalkotásához (vö. Dawkins, 1994, 24–43). De még ha el is fogadjuk, hogy nem tudunk belépni a legtöbb állat Umweltjébe, és nem ismerjük meg a világot abból a nézőpontból, ahonnan ők ismerik, a képzeletünkre akkor is támaszkodhatunk.

Erre azért is megvan a lehetőség, mert – Frans de Waal szerint – ugyanazt az Umweltet lakjuk be, mint a többi főemlős, noha kognitív képességeink között jelentős különbségek vannak. Ez azonban nem jelenti azt, hogy vissza kellene térnünk az arisztotelészi *scala naturae*-hez. Éppen ellenkezőleg, az Umwelt fogalma – és azon keresztül az evolúciós kogníció elmélete – ahhoz a belátáshoz vezethet el bennünket, hogy nem szabad az állatokat emberi mércével mérni, hiszen kogníciójuk ugyanúgy az evolúció eredménye, mint a miénk. Az állat nem kevesebb az embernél – csak más. „Rendkívül igazságtalannak tűnik a kérdés, hogy egy mókus el tud-e számolni tízig, hiszen a számolás nem az, amiről egy mókus élete szól. A mókus nagyon jó az elrejtett dió megtalálásában, egyes madarak pedig abszolút szakemberei ennek” (de Waal, 2018, 20–21). De idézhetjük Csányi Vilmost is, aki szerint: „[Az etológia] azt hangsúlyozta, hogy az állati »intelligencia« *fajspecifikus*, hogy semmi értelme az összehasonlításnak, hiszen minden faj intelligensen viselkedik a neki megfelelő természetes környezetben, és csak akkor találunk az intelligencia hiányára utaló viselkedésformákat, ha az állatot mesterséges

környezetbe visszük és mesterséges feladatokat adunk neki” (Csányi, 1994, 581).

Az etológusok megfigyelései és az ezekből levont következtetések összhangban vannak a poszthumanista diskurzusok azon szólamaival, amelyek kritikával illetik azt a gondolatot, mely szerint az ember kitüntetett helyet foglal el az élővilágban, és magasabb rendű a többi élőlényénél. Az *animal studies* azt vizsgálja, hogy milyen filozófiai, etikai és politikai következményekkel jár mindez. Nézzük először a filozófiai vonatkozásokat.

A nyugati filozófia viszonyát a kérdéshez jól mutatja egy egyszerű (ugyanakkor árulkodó) nyelvi jelenség. Valahányszor az állatok szóba kerültek, a filozófusok mindig hajlamosak voltak egyes számban utalni a problémára, és az állat kérdéséről beszéltek – mintha egy kalap alá lehetne venni több millió fajt, amelyek kognitív evolúciója egészen más utat járt be. Alighanem Jacques Derrida volt az első olyan filozófus, aki reflektált erre a nyelvi mozzanatra *L’animal donc je suis* című könyvében. Derrida szerint hiba, ha az állat szót használjuk ilyen összefüggésben, helyesebb lenne inkább állatokról beszélni, többes számban. „Az állat egy olyan szó – mondja Derrida –, amely alkalmazásának jogát az emberek ruházták önmagukra” (Idézi Horváth–Lovász–Nemes, 2019, 110). Az állat fogalma egy olyan homogenizáló fogalom, amely végső soron csak az ember/állat hagyományos dichotómiáját erősíti. (Az etológusok egyébként ugyanezen a véleményen vannak, csak hozzátézik, hogy nem árt, ha valaki előbb hosszasan tanulmányoz egy állatfajt, mielőtt bármit is mond róla.)

Martin Heideggerről nem maradt fenn olyan információ, hogy elmélyült volna az állatok tanulmányozásában, Uexküllt viszont egészen biztosan olvasta, mert több helyen is hivatkozik rá. Például *A metafizika alapfogalmaiban*, amelyben a leghosszabb okfejtést olvashatjuk tőle az állatról (így, egyes számban). Heidegger itt azt állapítja meg, hogy az emberrel szemben, akinek van világa, és a kövel szemben, amelynek nincs világa, az állat világszegény. Ez nem jelenti azt, hogy nincs világa, de azt sem jelenti, hogy van. Heidegger szerint az állat egy olyan kábultságban (*Benommenheit*) él, amely sosem lesz nyitott a világra. Van benne ugyan nyitottság, de nem a felfedés értelmében: az állat nem

világnélküli, amennyiben nyitott a maga kábultságában (Heidegger, 2004, 331–333). A Heideggert kommentáló Agamben joggal nevezi az állat ilyen értelmezését paradoxnak (Agamben, 2004, 59).

Érdemes megjegyezni, hogy Heideggernek az állatról szóló fejtegetései beékelődnek egy nagyobb gondolatmenetbe, amely a Dasein egyik alaphangoltságáról, az unalomról szól. Talán azért is mondja Agamben, hogy az emberi világ nyitottsága csak az állati világ nemnyitott jellegét színre vivő művelet révén érhető el, mert ennek a műveletnek a helye az unalom (Agamben, 2004, 62). A mély unalomban – amely Agamben szerint nemcsak egyszerűen a Dasein egyik alaphangoltsága, hanem olyan alaphangoltság, amelyre a *Lét és időben* kifejtett másik alaphangoltság, a szorongás, legfeljebb csak valamiféle válaszként gondolható el – a Dasein közel kerül ahhoz, amit Heidegger az állat kábultságának nevez. „A Dasein egyszerűen egy olyan állat, amelyik megtanult unatkozni” (Agamben, 2004, 70).

A humanista diskurzusban – amelynek Heidegger is a részét képezi – Agamben egy olyan antropológiai gépezet működését véli felfedezni, amely egyszerre működteti a bennfoglalás és a kizárás stratégiáját, ami hol az ember animalizációjához, hol pedig az állat humanizálásához vezetett. De – mint minden gépezetnek – ennek is van egy indifferens zónája, amelynek üres középpontjában bennfoglalt és a kizárt folyamatos cseréje zajlik. A végeredmény azonban – Agamben szerint – nem az emberi és nem is az állati élet, hanem az, amit ő úgy nevez: pusza élet. (Ez azonban már elvezet a biopolitika kérdéséhez.) Mind Heidegger, mind pedig Agamben okfejtése végső soron ugyanannak a konklúzióknak a levonását teszi lehetővé: a nyugati gondolkodás az ember és az állat viszonyának kérdését kizárólag az ember felől volt képes artikulálni.

Az emberi nézőpont meghaladásának lehetetlenségét szemléltetik az állatokhoz fűződő etikai viszony kérdését problematizáló elméletek is. Egyrészt azt láthatjuk, hogy még az olyan invenciózus etikai gondolkodók is, mint Emmanuel Lévinas, bizonyos mértékig vakok maradtak az állat kérdésre. Lévinas értelmezésében az állatok olyan ösztön irányította lények, amelyek kívül esnek az etikai szféráján (etikai viszony szerinte csak a másik emberhez fűzhet bennünket). Holott –

tehetjük fel a kérdést – mi tölthetné be inkább a soha nem uralható, semmilyen fogalom alá nem vonható Másik (mint radikális idegen) szerepét, mint az állat? (Vö. Calarco, 2010) Másrészt azonban óvatosan kell kezelnünk azokat az etikai elképzeléseket, amelyek abbéli igyekezetükben, hogy etikai értelemben biztosítsák az állatok számára mindazt, amivel azok korábban nem rendelkeztek (pl. az állatokra mint morális személyekre tekintenek, szem előtt tartják az állat méltóságát stb.), abba a hibába esnek, hogy az ember erkölcsi kategóriáit terjesztik ki az állatokra, s ezzel csupán megerősítik az emberi perspektíva megkerülhetetlenségének gyakorlatát.

De vajon tényleg képtelenek vagyunk magunk mögött hagyni az emberi perspektívát? Vajon csak az emberről és az emberi világról adható fenomenológiai leírás, mint Husserl és sokan mások vélték? Valóban nem lehetséges belépni más fajok Umweltjébe? Tanulmányom utolsó részében ezeket a kérdéseket járom körül.

Ha felidézzük azt a modernista gondolatot, amit olyan írók vallottak magukénak, mint Marcel Proust és Virginia Woolf, hogy a másik ember megismerésének a művészet a királyi útja (vagy – más megfogalmazásban – igazi interszubbektivitás csak a művészet révén valósulhat meg), akkor nem kell meglepődnünk azon, hogy a más fajok Umweltjébe történő belépést éppen a képzelet szabadságát hirdető művészetben – valamint azokban a médiumokban, amelyek az esztétikai tapasztalathoz hasonló tapasztalatokban képesek részesíteni bennünket – vélhetjük megtalálni. Mindenekelőtt olyan, a tudomány és a szépirodalom határán született művekre gondolhatunk, mint Vilém Flusser posztumusz könyve a vámpírintaháról (Flusser, 2011), vagy a neves biológus, Edward O. Wilson regénye a hangyákról (Wilson, 2011). Ezekben a tudományos megközelítésmódot nem cáfolja, hanem kiegészíti a képzelet: a különböző szövegeket egyesítő írásmód a merev határok feloldásában és a képzelet felszabadításában egyaránt érdekelt.

A továbbiakban egy figyelemre méltó kortárs magyar fantasy-regény példáján keresztül szeretném szemléltetni a más fajok Umweltjébe történő belépés irodalmi lehetőségeit. A szintén biológus végzettségű regényíró, Moskát Anita *Irha és bőr* című regényéről van szó, amely egy viszonylag egyszerű alapötletre épül: egy közelebről nem meghatározott

eljárás (a regényben ezt az eljárást teremtésnek nevezik – a szóhasználat, természetesen, nem véletlen) révén egyes állatok átalakulnak, és kisebb-nagyobb mértékben az emberhez válnak hasonlóvá. Fizikai megjelenésüket és viselkedésüket tekintve mindannyian megőriznek valamennyit állati eredetükből, de kognitív téren nem sokban térnek el az emberektől. Ezekkel az emberivé vált állatokkal (a regényben fajzatoknak és kiméráknak is nevezik őket) szembeni emberi reakciók nagy része tehát nem egyszerűen az idegengyűlöletből vagy a mástól való félelemből fakad, sokkal inkább az állatban rejlő emberitől (és az emberben lakozó állatitól) való rettegésből és zavarból. Más szóval abból a felismerésből, hogy lehetetlen éles határvonalat húzni ember és fajzat, illetve ember és állat között.

A regény három fő nézőpontkarakterrel (Kirill, August és Pilar) operál, akik egyaránt fajzatok. Mindez lehetővé teszi, hogy a regény két perspektívát érvényesítsen egyszerre: az emberit és az emberen kívülit. Ez utóbbi nemcsak abban nyilvánul meg, hogy a fajzatok kívülről – és meglehetősen kritikusan – tekintenek az emberre, hanem abban is, hogy másképp érzékelik maguk körül a világot. Állati énjük nyomai nem csupán testükön mutatkoznak meg, de olyan képességekben is, amelyekkel az emberek nem rendelkeznek. Kirill például képes a „csordája” tagjainak szemével látni, tud jelezni nekik, ha veszély közeleg, stb. Ez azonban mégsem jelenti azt, hogy kevésbé lenne emberi, mint a regény emberalakjai. Az, ahogyan Kirill, Pilar és August gondolkodnak és cselekszenek, ismerősen esendő (tehát a maga módján nagyon is emberi). Mindegyikük eljut fontos felismerésekig, de néha már túl későn. Hoznak jó döntéseket, de számos rossz döntést is. Bátran szembenéznek önmagukkal, majd gyáván megfutamodnak. Egyszóval ugyanolyan bonyolult lények, mint bármelyik ember. Ugyanakkor félrevezető lenne őket antropomorfizált állatokként értelmezni. A regény – a fajzatok sorsán keresztül – éppen azt a nyugtalanító kérdést szegezi nekünk, hogy mit is tekinthetünk tulajdonképpen emberinek, miközben igyekeznek ezt a kérdést több irányból – jogi, politikai, filozófiai, teológiai és biológiai szempontból – körüljárni.

„Az emberi és állati lények közötti különbség nem gondolható el kultúrtechnikai közvetítés nélkül” (Keresztes, 2018, 304). Ilyen

kultúrtechnikának számít az állattartásra szánt, elzárt terek – karámok, ketrecek, akolok – létrehozása, amelyek markáns határvonalat képeznek ember és állat között, ily módon fenntartva ember és állat ontológiai különbségének *látszatát*. Az *Irha és bőrben* a fajták olyan, szögesdróttal körülvett gettókban élnek, amelyeket az emberek rendszeresen látogatnak, s ott a fajtasokat – mintha valamiféle bizarr állatkertről lenne szó – simogatják, etetik és fényképezkednek velük. Akárcsak az állatkertekben, itt is elaltatják azokat az egyedeket, akik agresszivitást tanúsítanak az emberrel szemben. A fajtasokkal való bánásmódot jogi előírások szabályozzák, amelyeknek a regisztrációs chip ugyanúgy részét képezi, mint az oltási könyv. „Amíg nem vettek nyilvántartásba egy fajtasot, gyakorlatilag nem létezett” (Moskát, 2019, 30). Nem csoda, hogy ezek között a körülmények között a fajták is kialakítják a maguk politikai ellenállását. A nyájnak nevezett csoport – amelynek összetartozását a házfalakra festett és tetoválásként viselt páros ujjú pata is jelzi – nem riad vissza a radikális eszközöktől sem. Az ellenállásnak ugyanakkor megvannak a szelídebb formái is: a Nemzetközi Fajtasügyi Szervezet békésebb úton igyekszik kivívni a fajtasok alapvető jogait.

Az alapvető jogokért folytatott küzdelem a fajták esetében szorosan összekapcsolódik az önazonosság megalkotásának gyakorlatával. Kirill tevékenységében, a fajtasokról szóló fabulák gyűjtésében nem nehéz identitásképző műveletet látni. Az öltözködésükben még az embereket utánzó, de szintén a saját identitásukat kereső nyáj tagjai számára pedig nem az lesz a fontos elsősorban, hogy ki ember, hanem hogy ki fajtas. Számukra a fajhoz tartozás nem biológiai kérdés: „Aki sapiensek közt él és sapiensként viselkedik, az nem fajtas, hanem áruló” – mondja egyikük (Moskát, 2019, 335), ezzel is hangsúlyozva a választás lehetőségét. Az önazonosság nem olyasmi, amivel eleve rendelkezünk; az, hogy mik vagyunk, mindenekelőtt tetteink döntenek el. A regénybeli fajtasok sorozatosan egzisztenciális döntéshelyzetek elé kerülnek, amelyek során szembe kell nézniük állati eredetükkel. Ez nem egyszerűen azt jelenti, hogy le kell győzniük azt („Miért ne lehetne egy őz erős?” – teszi fel a kérdést magának Kirill [Moskát, 2019, 299]), hiszen az lesz számukra az egyik

legfőbb tanulság, hogy eredetüket nem tagadhatják meg teljesen; de éppen ez az eredet az, amiben osztoznak az állatvilágból korábban kiemelkedett emberrel. A saját csiga-eredetét szégyellő Augustnak így replikázik ironikusan ember barátnője, Veronika: „Régen... [...] Mielőtt megszülettem... Zigóta voltam. Elhiszed? Egy kocsonyás, puffedt petesejtből meg egy fickándozó spermiumból olvadtam össze. Az embrionális fejlődésem undorító. Egy burjánzás. Sejt a sejtre, először szederszerű ízé lettem, aztán...” (Moskát, 2019, 400).

A regényben nemcsak az a gondolat tér vissza, hogy mennyire emberiek a fajok, hanem az is, hogy mennyire állatiak az emberek egyes megnyilvánulásai. Gondoljunk csak az olyan, öntudatlan testi reakciókra, mint amikor Veronika madárkaromként görbíti be ujját (Moskát, 2019, 41), vagy amikor Theodor félelmét pupillája árulja el (Moskát, 2019, 214). Ezekben a helyzetekben egy-egy, a törzsfajlás korábbi szakaszából származó biológiai örökség tör felszínre. Bár az *Irha és bőr* játékba hoz mitologikus elemeket, a regényben mégsem az ember és az állat (fajzat) közötti szimbolikus kapcsolat lesz hangsúlyos, hanem a biológiai rokonság.

A regény – Darwin szellemében – azt hangsúlyozza, hogy emberek és fajok között nincs *szubsztanciális* különbség. Ahogyan törzsfajlás során az emberi faj fokozatosan vált azzá, ami (illetve ahogyan egyedfejlődése során az ember fokozatosan válik azzá, aki), úgy a fajokról is elmondható, hogy egy ehhez hasonló evolúciós utat járnak be – csak sokkal gyorsabb ütemben. Ez az út mindegyikük esetében más és más. Vannak fajok, akik átváltozásuk után életképtelenné válnak. Mások az emberekkel való együttélésre nem lesznek alkalmasak (például azok, akik nem tanulnak meg beszélni, s így – emberi szempontból – szocializációra képtelenné minősülnek). Mindannyiukban közös azonban, hogy változnak.

Pilar, Kirill és August mind más utat járnak be, s a regényben megjelenő többi fajtatnak is megvan a saját története. Ahelyett, hogy az ember és a fajtat (vagy az állat) elvont fogalmait állítaná szembe egymással, a regény a szereplők egyéniségére helyezi a hangsúlyt. Ha mindenkinek saját magának kell megtalálnia a maga útját (Pilar szavaival: mindenkinek saját magának kell kitalálnia magát), akkor nem

az lesz a fontos, hogy mi a különbség ember és fajzat között, hanem az, hogy miben különbözünk másoktól.

A regény ugyanakkor rendelkezik egy olyan jelentésréteggel, amely révén összefüggésbe hozható a poszthumanizmus fogalmával. Ha abból indulunk ki, hogy a posztthumán nem az ember utánit jelenti, hanem annak felismerését, „hogy amit embernek neveztek, az mindig is az emberi és a nem emberi ontológiai összefonódásából származik” (Keresztes, 2019, 304), akkor kijelenthetjük, hogy ebben a tekintetben az *Irha és bőr* a posztthumán horizontban helyezhető el. Ugyancsak efelé mutat az a kérdésirány is, amely a teremtés révén jelenik meg a szövegben. A regénybeli teremtés ugyanis végső soron nem más, mint beavatkozás az élő teremtmények „természetes” fejlődésébe, amely felvet etikai kérdéseket, s e téren szintén érintkezik a poszthumanista diskurzusokkal. Regényében Moskát Anita egyedülálló érzékenységgel nyúl egy nagyon fontos és aktuális problémához, s mélyen elgondolkodtatja az olvasóját azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy kik/mik vagyunk mi, emberek valójában.

Felhasznált irodalom

AGAMBEN, Giorgio: *The Open: Man and Animal*, transl. Kevin Attell. Stanford University Press, California, Stanford, 2004.

CALARCO, Matthew: *Faced by Animals*. In ATTERTON, Peter – CALARCO, Matthew (ed.): *Radicalizing Levinas*. State University of New York, New York, 2010, 113–133.

CSÁNYI Vilmos: *Etológia*, Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., Budapest, 1994.

DAWKINS, Richard: *A vak órásmester*, ford. SIMÓ György, SÍKLAKI István, SZENTESI István. Akadémiai Kiadó – Mezőgazda Kiadó, Budapest, 1994.

DE WAAL, Frans: *Elég okosak vagyunk, hogy értsük, milyen okosak az állatok?*, ford. MÁTICS Róbert. Alexandra, Pécs, 2018.

FLUSSER, Vilém: *Vampyroteuthis infernalis*, ed. and transl. NOVAES, Rodrigo Maltez. Atropos Press, New York – Dresden, 2011.

HEIDEGGER, Martin: *A metafizika alapfogalmai*, ford. ARADI László és OLAY Csaba, Osiris, Budapest, 2004.

HORVÁTH Márk – LOVÁSZ Ádám – NEMES Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai*. Prae Kiadó, Budapest, 2019.

KERESZTES Balázs: *Kultúrtechnika*. In KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Ráció Kiadó, Budapest, 2018, 302–307.

MOSKÁT Anita: *Irha és bőr*. GABO Kiadó, Budapest, 2019.

NAGEL, Thomas: *Milyen lehet denevérnek lenni?*, ford. SUTYÁK Tibor. Vulgo 2004/5., 3–13.

TAMÁS Ábel: *Kultúra*. In KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Ráció Kiadó, Budapest, 2018, 297–301.

UEXKÜLL, Jakob von: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen (Verständliche Wissenschaft, 21. Bd.)*, illusztrálta: Georg, KRISZAT. Verlag von Julius Springer, Berlin, 1934.

WILSON, Edward O.: *Anthill: A Novel*, W. W. Norton and Company, New York, 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, 2. javított kiadás. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1998.

Csehy Zoltán

Comenius Egyetem, Pozsony

**Effemináltság, transzkulturális tér, változó sztereotípiák
Támpontok Andy Quan *Haj* című novellájának értelmezéséhez**

„Egy igazi férfi zsebében sose találod meg ezt a három dolgot: 1. ajakrúzs, 2. leheletfrissítő spray, 3. operajegy” – írja Bruce Feirstein *Az igazi férfiak nem esznek vaníliasodót* című könyvében 1982-ben.

Egy fiú magára maradt az erdőben. Éhezett. Pityeregni kezdett. Ekkor érkezett meg a rejtélyes Tapír Asszony, és azonnal vigasztalni kezdte a fiút: „Cseppet se bánkódj! Hát nem ismered meg? Én pontosan ugyanolyan vagyok, mint az anyád!” Gyengéden a fiú mellé osont, majd így folytatta: „Nyúlj csak be a hátsómba!” A fiú eleinte undorodott, de később mégis benyúlt. Tapír Asszony ezután akkorát szellentett, hogy a fiú átröpült az erdőn. Sérült keze nem tette lehetővé, hogy igazi férfivá váljon. Nőies maradt, folyton a Tapír Asszony nyomában jár, és annak alfeléből táplálkozik. Íme, a braziliai mehinaku indiánok egyik szkatologikus-nőgyűlölő mondája, mely magyarázatot kínál az effemináltság kialakulására.

Karl Heinrich Ulrichs az 1910-es években arra a következtetésre jutott, hogy olykor a női lélek férfitestbe záródik, s ilyenkor jönnek létre az invertált urningok. „Anima muliebris corpore virili inclusus” – fogalmazza meg a lényegét *Inclusa* című röpiratában.

„A hajtű, melynek leesését meghallotta a világ” – ez már a meleg emancipáció szempontjából kulcsfontosságú Stonewall-lázadásra utaló közkeletű megjegyzés, mely a teljes meleg mozgalmat metaforikusan is effeminizálja.

A nőiesség különösen szép tulajdonság, leszámítva, ha férfitestben észlelik.

A fenti, effemináltságra utaló szövegek vagy történetek szerepelnek vagy megidéződnek Peter Hennen nagyszerű könyvében, mely a maszkulinitás ún. queerelését végzi el három esettanulmányban. Hennen kutatása három szubkulturális meleg közösség tagjainak, rituáléinak, identitáskonstruáló elemeinek vizsgálatára irányult abból a szempontból, hogy e mikroközösségek milyen módon reagálnak a férfiasságkonceptiókra, illetve az effemináltság melegséghez kötődő sztereotípiáira. A Harry Hay-féle újpogány mitopoetikus férfiasságfelfogásból, némi feminizusból, marxizusból, New Age-ideológiából, anarchizusból és környezettudatosságból összeálló ideológiájú ún. radikális tündérmozgalom játékosan kezelte, a nőiességet, az effemináltságot pozitív komponensként magába integráló nemi felfogása, az ún. bear (medve) szubkultúra köznapi, a trendelvárásokhoz nem igazodó, a meleg sztereotípiákkal leszámoló férfiasságképe és a bőrös szubkultúra hipermaszkulinitása három különböző választ adott a kérdéseire. Ebből is kitetszik, hogy még egy a centrális gondolkodás által közös nevezőre hozott „szubkultúrán” belül sincs egység.

Peter Hennen az effemináltság és a melegség ütközőzónája viszonylatában négy alaptípust különít el: a politikait, a morális alapút, az ún. „kozmetikait” és a testit (Hennen, 2008, 49–51). A politikai az egyén társadalmilag szabályozott viselkedésmódját, nemi kódrendszerét szembesíti az állami, közéleti feladatok ellátásának képességével. Már Dover a görög homoszexualitásról írt klasszikus könyvének is e tárgyba vágó kiindulási alapja volt: konkrétan Timarkhosz vádbeszéde (Dover, 1989). Mivel Timarkhosz fiatal korában férfiprostituációra adta a fejét (*peporneumenosz* vagy *hetairékosz* volt), ráadásul férfihoz nem méltó szerepkörben (a nem üzleti alapú homoszexualitást nem büntették, az aktív szerepkört pedig nem tartották férfiatlannak), Aiszkhinész politikailag motivált, karaktergyilkos beszédének következtében megfosztották polgárjogától, hiszen klasszikus érvrendszer szerint mivel meggyalázta a testét, nagy eséllyel az állam testét is meggyalázná. A potens férfitest egésze a polisz politikai egészségének függvénye. A politikailag programozott effemináltságretorikák később az ellenség öksztruktúráinak kijelölésére szolgáltak: elég csak pl. az antiszemitizmus keretein belül megképzett nőies zsidó profiljára, a hadseregben elvárt

férfiasságmodellre (vö. pl. McLaren, 2002, 188–195; Mosse, 2001, 64–86), vagy az orosz propaganda „elnőiesedett nyugat” koncepcióira gondolni. A nevelődési maszkulinitás olyan szélsőséges formái is léteznek, melyek a homoszexualitásról tudomást sem véve mégis lényegileg homoszexuális aktust hajtanak végre: ilyen a Herdt által leírt zambiai törzsi maszkulinitásmodell, melynek lényege, hogy a törzs férfiai rituális felláció útján saját spermájukkal „táplálják” a serdülő fiúkat, hogy a nőiessé tevő anyatej erejét elmossa az ondóé, mely maszkulinná tesz (Herdt, 1981; Abramovitch, 1984, 51–54).

A morális effemináltság lényege az önuralom hiánya: a szenvedélyeknek átengedett vágyak eleve nőiessé degradálják a férfit, elsősorban az önkontroll hiánya tesz férfiatlanná, nem a szexuális választás. A mértékelvűség e formája már az antikvitás maszkulinitásképzeteiben is jelentős szerepet játszott, de etikai háttérmintázatát képezte a Devlin–Hart vitának is, melyet Bretter Zoltán dolgozott fel (Bretter, 2004).

A „kozmetikai” effemináltság alapvetően a valós vagy vélt travesztia különféle fokait mutatja: az adott korban nőiesnek tartott ékszer-, ruha-, tárgyhasználatot vagy hajviseletet és nőies viselkedést jelenti. Hullámzó pulzálásként jelen van pl. a dekadencia korszakában, melyet Mosse a klasszikus férfiasságképhez viszonyítva a férfiasság válságának lát (Mosse, 2001, 87–118). Erőteljes kulturális függőségben jelenik meg bizonyos kötött szereplehetőségekben, mint pl. a japán onnagata szerepkör, melyről Jukio Mishima írt azonos címmel nagyszerű novellát (Mishima, 1994, 312–332). Az *onnagata* olyan férfiszínész, aki női szerepeket játszik a klasszikus japán kabukiszínházban. Mangiku Sanokawa, a főhős e szakma mestere: az életét is ennek rendeli alá, csakis nőként autentikus a színpadon, s ezért az életben is úgy viselkedik. Masuyama, a klasszikus japán színház ismerője szinte szerelmi mámorban él mellette. Egy fiatal rendező, Kawasaki érkezik a színházba: modern darabot rendez, mely dolgozik a kabuki eszközeivel, de inkább parodizálja azt. Egy bizarr kortárs darabról van szó: a miniszter két gyereke, egy fiú és egy lány szerepet cserélnek, a lány generális, a fiú „úrhölgy” lesz. Mangiku a lányt játszotta, aki valójában fiú. A fiatal, vonzó és szemtelen Kawasaki a siker ellenére elégedetlen az

eredménnyel. Mangiku Masuyamát kéri meg, hogy közvetítse az onnagata vacsorameghívását Kawasakinak. Kawasaki rááll, Masuyama féltékenyen nézi a „párt”. A novella fantasztikus képlékenységgel kezeli a színpadi és a reális nemi szerepeket, s a köztük lévő termékeny feszültséget. Az effemináltság kategóriája ebben a szövegben nyugati értelemben teljességgel ellehetlenedik.

A testi effemináltság, a negyedik típus, magát a testet veszi célba: anatómiai vagy kinesztetikus jellege van, a „nőies” hanghordozástól egészen az interszexualitás vagy a nemváltás kategóriáig terjedhet. Ennek legutóbbi magyar irodalmi ábrázolását Lesi Zoltán *Magasugrás* című könyvének interszexuális sportolói testesítik meg (Lesi, 2019).

A posztstrukturalista destruktív antiidentitás-konceptiók és a hagyományosabb, esszencialista identitásfelfogások feszültségét a performatív, alkalmi identitás fogalma sem oldja fel, viszont kiemelten fontos lehet a közösségek jellegének szociokörnyezete, illetve az a jelenség, melyet „identity cove”-nak neveznek. Ezek az identitásbarlangok a szubkultúrán belül is a viszonylagos stabilitás terepei, ahol az önazonos identitás megnyilvánulhat: ezek tehát a Gergen által leírt képlékeny és töredezett identitások „multiphreniás”, a posztmodernre jellemző destabilizáló viharának afféle menedékházai (Gegen, 1991; Hennen, 2008, 18). Ezek a helyek, mint pl. egy meleg bár vagy egy hatványozottan szubkulturális közeg kinagyítják, felhangosítják, felerősítik az identitást. Témánk szempontjából a meleg önértelmezés és reprezentáció szocializációs praxishoz köthető alábbi hármasság lesz különösen fontos: a novellában megszólaló Samson nevű kínai-kanadai meleg fiú viszonya a hegemon maszkulinitáshoz, a szexualitás szubjektív felségterületének reprezentálódó struktúrája, illetve a meleg közösségben megnyilvánuló kollektív gyakorlatokhoz, létesztétikához való viszonya.

Az effemináltság gyakran tapad a homoszexualitáshoz, holott nyilvánvalóan nem előfeltétele vagy következménye egyik a másiknak. A modern szociológia és közösségkutatás is nyilvánvalóvá tette, hogy a kettő között nincs feltétlen összefüggés, sőt egyes meleg közösségek belső dinamikájának egyenes következménye a hipermaszkulinitás kultuszának ápolása vagy a férfiasnak tartott testkultúra erőteljes,

közösség- és tudatformáló jelenléte, melyről a San Francisco-i meleg fitnesskultúrát vizsgáló Erick Alvarez írt alapozó munkát (Alvarez, 2008). A Chicano szexualításban pl. az aktív homoszexuális aktus kifejezetten férfiasnak számít, és nem von maga után különösebb identitáskérdéseket.

A maszkulinitásfelfogás, ahogy az effemináltságkoncepciók sokfélesége számos faktor által determinált, lényege, jellege, társadalmi szerepe vagy megbélyegezhetősége olykor csak in situ, a közösségi dinamikában ítéhető meg. Modern értelmezésben célszerű felszámolni a sztereotípiákon alapuló polaritáskonceptiót: a gender és a nem kontinuumként való értelmezése legalább annyira árnyalhatja a helyzetet, mint az identity cove-ként funkcionáló terek viszonylagos magabiztossága. Az effemináltság számtalanszor jelenik meg mint születési hiba, nemi csapda, nevelési hiányosság, elkerülendő, sőt káros minőség. Ráadásul nemcsak egyéni esetekre lebontva, hanem globális szélességgel is, melybe már olyan kategóriák is belejátszanak, mint például a rassz. Hennen Connell-ra hivatkozva közli annak a felmérésnek az eredményét, mely a faji alapú maszkulin sztereotípiákat vizsgálja fehér közegben. A skála csúcán a „veszélyes”, az „állatias” és „hipermaszkulin” afro-amerikai férfi áll, az alján pedig (az elemzésre kerülő novella szempontjából is fontos) passzív és szinte aszexuálisnak bélyegzett ázsiai. A „normális”, a „mértéktartó” fehér maszkulinitás helyezkedik el az ideális középpontban (Hennen, 2008, 37).

John Mercer szintén kitér a faji maszkulinitás sztereotípiáira a meleg pornó szexualitás- és férfiasságfelfogásának és reprezentációjának vizsgálatakor: a mainstream vonulatban pl. az ázsiai maszkulinitás aktív energiái csak alig vagy egyáltalán nem mutatkoznak meg (Mercer, 2017, 145–168). Az eleven sztereotípiáról és annak leküzdhetőségéről meglepő akribiával nyilatkozik pl. Damian Dragon pornósztár: „Nem úgy nőttem fel, hogy lettek volna erős és magabiztos ázsiai meleg férfiak, akik utat mutattak volna nekem. Az én életfilozófiám abból a felismerésből fakadt, ami a mainstream ciszgender meleg identitáson alapult: az ázsiaiak szubmisszív passzívak. (...) Nem igénylem, hogy beleszuszkoljam magam a mainstream meleg társadalom sztereotípiáiba. (...) A kérdés nem az, hogy az ember aktív-e vagy passzív a lelke mélyén, hanem

az identitás ereje, bárhol rejtőzzön is, és nemcsak a meleg identitása, hanem a büszke ázsiai meleg identitása” (Dragon, 2019, 31). Az ázsiai meleg pornóban uralkodó férfisztereotípiát Dragon az interjú egy másik pontján részletesen le is írja: „lágú, szórtelen, effeminált, lányos hangú, alárendelt, szubmisszív köcsög” (Dragon, 2019, 37).

Andy Quan, a kanadai–kínai, jelenleg Ausztráliában élő író *Hair* (*Haj*) című novellája egy Samsonnak „keresztelt” kanadai–kínai fiú haján, szőrén keresztül meséli el a serdülő, identitáskereső fiú élettörténetét. A nyitókép az első hajvágás emlékét és előkészítését jeleníti meg, az öreg Dai Mo speciális növényi oldattal átítatott tojást főz, majd a gumyszerű képződménnyel dörzsöli az első hajvágás előtt a kisfiú fejét. A képet eltávolítva látjuk: már a fiú számára is magyarázatra szoruló rítusról van szó, mely jól jelzi az adaptáló felejtés kultúrákőzi energiáinak jelenlétét. 1969. augusztus 7. Samson haját ekkor nyírták először. A dátum fontosabb, mint a születés dátuma. Vagyis: ez a valódi születés dátuma, a beavatási rítusé, a közösségbe való belépésé. Egyetlen borítéknyi bizonyossága a hajdani ártatlanságnak és érintetlenségnek.

„Samson, oh Samson, where is your long hair?”, „Sámson, Sámson, hová lett a hosszú hajad?” – gúnyolják a fiút az iskolaudvaron. A bibliai allúzió, a haj motívuma mint összekötő erő, a haj és a hajnélküliség dilemmái, a küzdelem intenzitásának kifejeződése a névallúzióban – nagyjából így jelölhetnénk ki Quan novellájának architektuális koordinátáit. A kínai-kanadai Sámson története csak elvélve halad analóg módon a bibliai magányos hős történetének egyes elemeivel, a legtöbbször markáns ellentétben áll vele. Ez az enyhe rákópirozódás és annál radikálisabb elmaszatólódás különösen energikusá teszi az így megképződő dialógust. A novella a hajállapot különféle stációit vonultatja végig, ám épp a hajtól való megszabadulás vezet el a hőst az önazonosság „diadaláig”, a „filiszteus” képmutatással szemben.

A bibliai Sámsonnal szinte szexuális játékszerként bánó, kéjszóvár filiszteus nő, Delila szerepét a különféle borbélyok és fodrászok veszik át, akik a belsőben munkáló vágy katalizátoraiként egyszerre segítik elő az önazonosság megtalálását és sodorják folyamatos veszélybe saját közösségén belül. A Samson természetesen itt végeredményben

kultúraidegen név, ahogy az elbeszélő mondja, mentális kötődés nélküli („no mental associations”), hiszen Samson mégcsak nem is keresztény. A nyugati név egy kínai fiú számára semmit sem jelent, idegen és egzotikus, hangsúlyozza a személy különlegességét, de elszigeteltségét is. Egyszerre nyit meg és zár el egy-egy kontextust: barátságos üzenet a befogadó kultúra számára, és szervedegen adalék a kis közösség számára. A kanadai–kínai asszimilációs névadás stratégiái kitűnnek a szövegből is: a lányok virágneveket kapnak, a fiúk pedig historikus, „fura brit férfineveket” (Quan, 2000, 308). Samson próbálja konszolidálni a fura brit férfinevek közt is furcsának ható nevet: Samként használja, kevés sikerrel. Az egyik iskolástársa Samsonite-nak gúnyolja: a nevezetes bőrönd, táska és hátizsákgyártóra való utalás mintegy jelzi a fiú bezárkózását és „arisztokratizmusát” is, mely a privát, elzárt tér és a lelki utazás képzetét vonja maga után.

„Mindig is éreztem, hogy a sorsom össze van kötve a hajammal a nevem és a bibliai névrokonom miatt. Míg feltételeztem, hogy a Myron nevűek mindig is ügyefogyottak lesznek, hogy a Jeffek mindig barátságosak, a Louisok hajlamosak lesznek a dohányzásra, tudtam, hogy én, Samson, és az én erőm mindig is össze lesz kötve erős szárú, sima, kínai hajzatommal, mely csak úgy burjánzik a fejem tetejéről és súlyosan omlik alá” – mondja a végig E/1 típusú elbeszélésmódot használó elbeszélő.¹ Világos, hogy a név csak részint, csak látszatra üres hely, a kulturális mentális kötődés hangsúlyozása ellenére mágikus erővel kezd rendelkezni, s a főhős végzetserű sorsa a nyugati-keresztény narratíva forgatókönyvéhez viszonyítva értelmeződik.

Samson kezdetben egy görög borbélyhoz jár, itt különösen Steve munkáját élvezzi, akinek ollója úgy jár a fürtjei körül, mint egy csattogó kolibri. A hajvágás eseményszámba megy: a durva környezetben az

¹ A magyar szövegrészletek saját fordításaim, az eredeti angol szöveget lábjegyzetekben közlöm. „I always felt that my destiny was linked to my hair due to my name and my biblical namesake. While I surmised that Myrons would always be awkward, that Jeffs would always be friendly, that Louises would tend toward cigarette smoking, I knew that I, Samson, and my strength would always be linked to the long stands of straight Chinese hair springing out of my scalp and downward with gravity” (Quan, 2000, 309).

érintés, az intimitás, a gyöngédség egyik formája lesz. Samson egyre több intimitásra vágyik: Luis nevű különc barátja hatására, aki olasz divatcuccokban jár, átpártol a Hiro hajszalonba: az egyes fodrászok szakmai fogásai szinte csábítási trükkökként vagy „miniorgiákként” hatnak. Samson figyelme a teste felé fordul, erőteljes hangsúllyal esik latba a rassz kérdése, s ezzel kapcsolatban a test átalakításának, létre szabásának problematikája is. A mandulavágású szemeket egyes kínaiak nyugatiasabbra operáltatják. Samson a haján hajt végre szokatlan változtatást: miután tartóshullámot tettet bele, kitör a családi botrány. Kínai hajban tartóshullám? („Have you seen Chinese people with perms?”, Quan, 2000, 311). Az anya döbbenete kettős természetű: a hagyománytörés agressziója és fia férfiatlansága egyszerre munkál benne. A maszkulinitás és a nőiesség dimenziói kerülnek előtérbe: Samson valójában semleges vagy átmeneti térbe vágyik, de a karakteres nemiség erőterének mozgásai ezt nem teszik lehetővé. Az egyik borbély, Alexander (a neve ellenére kínai-kanadai) a barátnőkről kérdezi. A kínos beszélgetésnél, mely Samson számára a maszkulin diskurzus elvetését jelenti, csak az kínosabb, hogy osztálytársai is lányosnak tartják, ez a lányosság azonban inkább féktelen naivitást és ártatlanságot sugárzott, mintsem megvetést provokált volna. Az ázsiai fiúkat, mint maga Samson is megállapítja, a fehérek sem igazán veszik politikai és morális értelemben férfiszámba, tehát a rasszban magában is kódolt nőiesség lappang.

Ebbe a furcsa gyermekkori „mesevilágba” emeli be Quan Rapunzel motívumát, s közvetve a szerelemét. A toronyból való szabadulás mozzanata a mesék szimbolikus rendjének szexuálmetaforikájához igazodva sejteti a bekövetkező radikális változást. „Egyetemista lettem. Közöltem a szüleimmel, hogy meleg vagyok, az apám összezavarodott, az anyám sírt, de legalább nem sopánkodott tovább a hosszú hajam miatt, és egy év leforgása alatt a dolgok viszonylag normalizálódtak” – folytatja Samson az önvallomást.² A coming out után

² „I entered university. I told my parents I was gay, my father was confused and my mother cried, but she stopped complaining about my long hair, and within the year, things were relatively back to normal (Quan, 2000, 313).

minden frizura mellékprobléma, mondhatnánk ironikusan. Samson leereszti a haját, és felsétál rajta a szerelem, vagy legalábbis annak a képzete.

Samsont fekete hajsörénye miatt néha nőnek nézik, missnek vagy madamnak szólítják, ezen mélységesen felháborodik: „Hol éltek idáig ezek az emberek? – gondoltam. Sose láttak még kínai arcot? Nem képesek megkülönböztetni az én ferde szememet Suzie Wongétól? Az ádámcsutkám valóban olyan töpörödött, mint amilyenek a farkunkat képzelik? Tényleg olyan lapos az ázsiai nők melle, hogy egy girhes férfi mellének tűnhet? Olyan lapos, hogy nem is kell nekik melltartó?”³ Az effemináltság és a homoszexualitás e speciális ötvözete a rassz komponense nélkül nem értelmezhető: Samson ugyan, a Hennen-féle tipológia nyomán az ún. kozmetikai és testi effemináltság jegyeit is hordozza magán, nőiessége azonban eredendően „politikai” karakterű, melyhez morális diminúciók is tapadnak. A rassz kiugrató ereje a sztereotípiák kényelmében van: „wrong call of gender”, nevezi végül is néven Samson a problémát. És tesz egy érdekes összehasonlítást: a hosszú hajú fehéreket legfeljebb csak hátulról nézhetik nőnek, az ázsiaiakat szemtől szemben is, ami vélhetőleg a faji sztereotípiák maszkulinitás-skálájának következménye.

A hosszú haj Samson számára fokozatosan a rejtőzködés terepe lesz: a kamuflázs eszköze, egy valóságos „identity cove”. Samson ráébred, hogy nem egy történetben van, hanem történetek és narratívák ütközőterében, s így önmaga is befolyásolhatja az ázsiaiakról kialakított képet, méghozzá a sztereotípiák felől. A haj révén misztikus ködbe burkolhatta az etnicitását (Quan, 2000, 316), az ázsiaiság sokfélesége, így a szereplehetőségek valóságos tárháza tárult elé: volt, aki japánnak, filippinónak, thaiföldinek, volt, aki indiainak, sőt őshonos indiánnak nézte, de felölthette a kontyot viselő kínai férfi ősképét is. Ez a szemantikai jelentésszóródás, ez a speciális gesztusnyelv a haj nyelve, a

³„Where have these people been? I thought. Have they never seen a Chinese face? Can they not tell the difference between my slanted eyes and Suzie Wong's? Is my Adam's apple shrunken like our cocks are supposed to be? Are the breast of Asian women so flat they look like a thin man's chest? So flat they do not need a bra?” (Quan, 2000, 315).

hajnarratíva lett. A hosszú haj nyelvezete visszavezet az ősforráshoz: „Megnövesztetem a hajam, kontyba tekertem, hogy visszatérjek a gyökereimhez, hogy úgy viseljem a hajam, ahogy az első kínai migránsok, amikor Kanadába jöttek, már ha sikerült elkerülniük a fehérek ollóit”.⁴ Világos, hogy még ebben az ironikus mondatban is kontrasztálódik a rasszba kódolt maszkulinitás és effemináltság konfliktusa. A hosszú haj történetileg férfias, legalábbis a kínai kultúrában: a kanadai–kínaiban viszont már nem az.

A novella ellentérfele a sámsoni haj elvesztése révén domborodik ki. Samson különféle mikronarrációkba kerül bele, ezek közül különösen érdekes az identitáskonstruálás és a performativitás viszonya. A posztmodern multifréniás tudat stabilitásgyilkos attitűdje, illetve a queer tendenciák lebegtető játéka és a nemet mind testi, mind társadalmi értelemben nyitott játéktérként értelmező mechanizmusa mégis előhívja a központi narratívát, mely történetesen egy aktuális sztereotípiával válik azonossá. Ez a sztereotípa a melegségtudaton belüli szubkulturális normához való igazodás: tökéletes én-alávetés egy kollektív normának, mely ugyan az identity cove biztonságát ígéri, s a mi–ők oppozíciós struktúrában is kijelöli a persona helyét, de felszámolja a bizonytalansági faktor idegesítően vibráló játékát. A szereplehetőségek tömkelege után a „világosság” pillanatát Randolph hozza el. Randolph szociális antropológiából doktorál az egyetemen. Randolph fejti ki Samson számára a meleg tribális érzés lélektanát, magyarázza meg a változó maszkulinitáskonceptiók érvényét.

Samson aláveti magát a meleg klón ideáljából fakadó normativitásnak. Rendszeres testedzésbe kezd, úszni jár, és végül, hogy igazodjon az aktuális trendhez, leborotválja a haját. Randolph kifejti, hogy noha a szőrt korábban férfiasnak tartották, az AIDS-kρίζis után már nem az: most a felfokozott higiénia, a szőrtelenítés a divat: „Hol voltál, fiacskám a krízis idején? A meleg férfiak behaltak a szőrtengerbe és hamuba. Most mind kölykösnek akar kinézni, higiénikusnak és

⁴ „I was growing my hair, braiding it into a queue, to return to my roots, to wear my hair as the first Chinese immigrants to Canada did, if they managed to escape the white man’s scissors” (Quan, 2000, 316).

szőrtelennek. Szőke fiú a szomszédból. Ez az út sokkal egészségesebbnek látszik. Hetyegtél már fitnesscikkkel az utóbbi időben?”⁵ Az észak-amerikai meleg ideáltól Samson messze esik: „Lehetek talán egy kínai szomszéd, de szomszéd fiú sosem”.⁶ A radikális individualizmust Ronnie képviseli, aki a meleg szubkultúrát felületes giccskultúrának tartja, melyhez nem sok lelki tartalom társul. Samson azonban egy torontói meleg könyvesbolt poszterén egy olyan programot lát, mely kizárólag hosszúhajú melegeket és azok kedvelőit invitálja. Itt érzi meg, hogy identitása ismét kisebbségi, a kisebbségin belül is kisebbségi, hogy haja idejét múlt narratívába helyezi, hogy a szemantikai identitásviharban egy félreeső szigetre sodródott.

A rövid haj ugyan Tintint, a jellegzetes képregényfigurát idézi fel benne, végül mégis levágatja a haját. A dús haj maradványait egy kínai-kanadai képzőművészre hagyja, maga pedig belép a meleg közösség főáramába: féktelen büszkeség tölti el, az azonosíthatóság kockázatos biztonsága megnyugtatja: „Eddig nem láthatták a vágyam a hajerdőtől, nem nevezhettek közülük valónak. Mivelhogy a bőröm színe eltért, szükségük volt más jelzésre is, hogy a sajátjuknak tartsanak. Leborotválva a fejem megtanultam azt a játékot játszani, amit mindig is szerettem volna”.⁷ Samson úgy vélte, felszámolta magában az önazonossága ellenében ható erőket, hogy a haj hiánya nem vette el, mint bibliai névrokona esetében, hanem megsokszorozta az erejét. A hajvágás után nem vakság és rabság, hanem épphogy az éles látás és a szabadság periódusa következett, a borbély (Delila-szerepek) helyett önmaga irányítja önmagát. Most már felismerhetően tabloid meleg, a kinézete, a teste, a szőrtelensége, hajtalansága beszél helyette.

⁵ „Where have you been, my boy, during the crisis? Gay men are dying into a sea of hair and ashes. Now, they all want to appear boyish and hygienic and hairless. The Blond boy next door. It seems more healthy that way. Have you been frolicking with the gym Nazis lately?” (Quan, 2000, 314–315).

⁶ „I may be a Chinese neighbor, but I would never be a boy next door” (Quan, 2000, 315).

⁷ „They could not see my desire through the forest of hair, could not name me as one of them. For with my skin already a different color, they needed another signal to call me their own. Shaving my head, I had learned to play the game I wanted to play.” (Quan, 2000, 318).

Quan iróniája azonban itt nem helyezkedik nyugvópontra: a novella utolsó, nyolcadik képe egy európai jelenetet mutat be. Samson egy emberjogi szervezet brüsszeli munkatársaként dolgozik. Európában a kanadai szabványokhoz igazodó csatlakozóval ellátott hajvágó gép elromlik: csak Samson fél feje maradt lenyírva, ráadásul a gép kiverte a biztosítékot is. Egy amerikai barátjával kendővel bekötött fejjel kénytelen találkozni. A bárban ő az egyedüli ázsiai: az európaiak nehezen megközelíthetők, úgy érzi magát, mint ősei, az egykori kanadai migránsok, vagy egy kopasz csecsemő, aki most huppan bele a világ idegenségébe.

A hajállapot, a frizuraformák jelnyelve és kódolt beszéde Quan novellájában a provokáció, az önvédelem, az önazonosságtudat és az örökös kívüllét, a peremélet diszkurzív tereit hozza létre, s megmutatja, hogy a társadalmi elvárásrendszer, a képlékeny férfiasságfogalom, az azonosulás miként íródik bele a testbe, s azt is, hogy miként érvényesül a faji kulturális idegenség mint a testreflexív performativitás megkerülhetetlen komponense. Az identitás, ha képlékeny és performanciákban megvalósulva destabilizálódik vagy esik is szét, bizonyos kihangsúlyozott vagy kinagyított helyzetekben élesen kiütözközik.

Míg az anya és a környezet számára a hosszú, hullámos haj jelenti a homoszexualitás és az effemináltság fenyegető felszínre jutását, a rövid pedig a sztereotípiákhoz igazodás harmóniáját, a novella végén a szülői elvárásoknak megfelelő ideál válik a meleg azonosságtudat jelnyelvének alapjává. A maskulinitásképzetek és -koncepciók radikális dinamikája nem teszi lehetővé a koordináták pontos azonosíthatóságát. Quan remekül él egy ironikusan megkonstruált kultúrtörténeti ikonosztáz ötletével, mely szélsőséges narratívákat kapcsol össze. Ennek az ikonosztáznak a központi alakja a bibliai Sámson, akinek a történetével Samson hajvesztő története ellentétesen halad, mellékalakjai pedig Rapunzel, Suzie Wong és Tintin. Rapunzel a coming out megjelenítésének bizarr képe lesz. Suzie Wong a sztereotip ázsiai nőiségmodell megtestesítője, a nyugati férfi fejét elcsavaró rejtélyes prostituálté, az egyik legnézettebb romantikus film (*Suzie Wong világa*, 1960) főhősnője: amikor Samsont nőnek nézik, Wong példáját hozza fel mint a nőiség evidenciáját. Tintin egy a huszadik század egyik

legnépszerűbb képregénysorozatának a hőse: Samson a meleg szubkultúra divatelképzeléseinek komikumát és a redukált önértelmezést figurázza ki. Tintin meglehetősen lecsupaszított jellemű karakter, ráadásul nem egy Tintin-kiadvány vádolható azzal, hogy a nem európai fajt kontroverz módon mutatja be, hogy etnocentrikus látásmódja ijesztően leegyszerűsítő. A négy karakter viszonyrendszerében Samson identitáspróbáinak négy dimenziója rajzolódik ki: a bibliai névrokon heroikus-szagrális szembeszegülése az ellenséggel Samson szembeszegülését vonja párhuzamba a hagyománnyal és a hegemon maszkulinitás épp aktuális diszkurzusával. A másik dimenzió Rapunzel karakterének női(es) vonásait emeli ki, a mese naiv csodavárása és a pszichoanalitikus értelmezhetőség kettőssége rajzolja ki Samson mitikus-mágikus újjászületését. Suzie Wong az elszabadult szexualitás (prostituálódás) és a kultúraköziség, a beilleszkedés, az európai normákkal való harmonizálási problémák terepét nyitja meg, Tintin pedig a sztereotipizálódás komikumát, azt a tudatot, hogy ahogy minden azonosulás, minden előítélet, minden sztereotípa is csak helyi értékű vagy érvényességű. Hogy minden narratíva önmaga képregényszerűen leegyszerűsített paródiájává degradálható.

Felhasznált irodalom

ABRAMOVITCH, Henry: „*Guardians of the Flutes. Idioms of Masculinity. A study of ritualized homosexual behavior by Gilbert H. Herdt*”. The San Francisco Jung Institute Library Journal 1984/4, 4, 51–54.

ALVAREZ, Erick: *Muscle Boys. Gay Gym Culture*. Routledge, New York, 2008.

BRETTNER Zoltán: *Politika a határon. A Devlin–Hart vita*. Kalligram, Pozsony, 2004.

CONNELL, R. W. : *Masculinities*. University of California Press, Berkeley, 1995.

DOVER, Kenneth James: *Greek Homosexuality. Updated and with a new Postscript*. Harvard University Press, Cambridge, 1989.

DOVER, Kenneth James: *Görög homoszexualitás*. Ford. DUPCSIK Csaba. Osiris, Budapest, 2001.

- DRAGON, Damian: Interview. *World Boner*, 2019, Issue 7, 30–37.
- GERGEN, Kenneth: *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. Basic Books, New York, 1991.
- HENNEN, Peter: *Faeris, Bears and Leathermen. Men in Community Queering the Masculine*. The University of Chicago Press, Chicago, London, 2008.
- HERDT, Gilbert H.: *Guardians of the Flutes. Idioms of Masculinity. A study of ritualized homosexual behavior*. McGraw Hill, New York, 1981.
- QUAN, Andy: *Hair*. In DRAKE, Robert – WOLVERTON, Terry (szerk.): *Cicra 2000. Gay fictionatthe Millenium*. Alyson Books, Los Angeles–New York, 2000.
- LESI Zoltán: *Magasugrás*. FISZ, Budapest, 2019.
- MCLAREN, Angus: *Szexualitás a 20. században*. Ford. NAGY Mónika Zsuzsanna. Osiris, Budapest, 2002.
- MERCER, John: *Gay pornography. Representation of Sexuality and Masculinity*. I. B. Tauris, London, New York, 2017.
- MISHIMA, Yukio: *Onnagata*. In MANGUEL, Alberto – STEPHENSON, Craig (szerk.). In *Another Part of the Forest*. Flamingo, London, 1994, 312–332.
- MOSSE, George L.: *Férfiasságnak tüköre. A modern férfieszmény kialakulása*. Balassi, Budapest, 2001.

Absztraktok – Anotáció – Abstracts

Magdalena Roguska-Németh

Transculturalism. Methodology and History of the Concept

The theoretical space, in which the concept of transculturalism came into existence, was formed by interculturalism, multiculturalism and postcolonialism. The present study addresses both the need for conceptual clarification as well as the question of why transculturalism was needed as a new framework for interpretation. Furthermore, it seeks to answer the question of why this conceptual shift represents a new perspective in understanding intercultural relations. The study argues that transculturalism can create an opportunity that previous trends did not have.

Németh Zoltán

Levels of Transculturalism and Bilingualism in Slovakian Hungarian Literature

The phenomenon of transculturalism is capable of activating and generating meanings on various spaces, levels and layers of literature. The study discusses different levels of transculturalism through some authors and texts in Slovakian Hungarian literature, along with transcultural authorial identity, transcultural meaning-making machinery of texts, transcultural practices of the social context, and transcultural directions and gaps in reception. The purpose of the paper is to classify some of transcultural phenomena and to unravel the conceptual and interpretative levels.

Strickland-Pajtók Ágnes

Hibriditás és a város. Magyar bevándorlók ábrázolása a kortárs brit irodalomban

Tanulmányomban magyar bevándorlókat felvonultató kortárs brit műveket vizsgálva elsősorban azt kívánom feltárni, hogy ezekben a fiktív

világokban milyen sztereotípiák mentén épül fel a magyar emigráns tipikus képe, s hogy e szereplők jellemzően milyen konnotációkat keltenek a többségi társadalomban. Elemzem továbbá, hogy a befogadó ország mindent átszövő kultúrája milyen válaszreakciókra készíti a bevándorlókat, s hogy ezek egyéni reakciók-e vagy kirajzolódó tendenciák az identitás újrakonstruálása során. Végül azt is vizsgálom, hogy a többkultúráság mikor jelenik meg frusztráló és debilizáló sebhelyként, s mikor Homi Bhabha-i pozitív konnotációjú hibriditásként. Az elemzésbe bevont művek a következők: Anita Brookner: *Family and Friends* (1985), Linda Grant: *The Clothes On Their Backs* (2008), Penelope Lively: *Moon Tiger* (1987), Charlotte Mendelson: *Almost English* (2013).

N. Tóth Anikó

Banská Štiavnica – Selmecebánya as a Transcultural Space

Banská Štiavnica–Selmecebánya – like the mining towns of Lower Hungary – had been a multicultural (predominantly German, Slovak and Hungarian) locality and an economic and commercial center for centuries. Different cultures did not live separately from each other, but intersected, creating ever-changing connections which can be explained by the constant exchange of city dwellers. The study examines the ways in which Slovak and Hungarian literary texts reflect the intermingling and interplay of cultures.

Marcin Grad

Three Hungarians by the Baltic Sea. The Baltic Sea and Gdańsk in the Eyes of György Somlyó, Tibor Pethő and Péter Ruffy

A good proof that Poland was an object of interest to Hungarian writers and journalists in the post-World War II period are a few travelogs and reports: *A Visztula sellője* (The Siren of Vistula, 1954) by György Somlyó, *A Kárpátoktól a Balti-tengerig* (From the Carpathians to the Baltic Sea, 1956) by Tibor Pethő and *Varsói hajnal* (A Dawn in Warsaw 1961) by Péter Ruffy.

The goal of the study is to show, how the three aforementioned Hungarian authors perceive the Baltic Sea and its role in the life of the new, socialist Poland, and how they have been influenced by the most important Polish coastal city, Gdańsk.

Polgár Anikó

Myth, Travelling, and Memory in Gábor Devecseri's Travel Log *Cicadas of Epidaurus, sing for us!*

Gábor Devecseri's travel log *Cicadas of Epidaurus, sing for us!* includes four travelogues: there are memories of three journeys made in Greece (1960, 1963 and 1967–68) and one in Italy (1965). The analysis is based on the correlation and nexus between myth and cultural memory. The main questions are as follows: the portrayal problems of the journey, the antagonism of the tension between the myth and the artistic perpetuance, the mythical imputations, the facetious and ironical references of the present time and the mythical past. The study is dealing with the contact points of the cultural and communicative memory.

Petres Csizmadia Gabriella

Interferencia cestovania

Vo svojej štúdií analyzujem cyklus *Cestovné poznámky (Úti jegyzetek)* zo zbierky Anikó N. Tóth *Je toto miesto voľné? (Szabad ez a hely?)* z hľadiska zachytenia zážitku z cestovania, bytia na ceste, mobility. Zbierka poviedok venuje veľkú pozornosť trópu pohybu a poviedky radí k literatúre pohybu interpretovanej v transkultúrnom literárnom priestore. Cyklus označený názvom žánru zahŕňa v sebe rétoriku mobility, skúsenosť marginálnosti, hraničného zážitku, dislokácie, postrčenia, zmeny miesta, ktorá je typická pre transkultúrny cestopis, a cestovanie interpretuje ako základnú životnú situáciu, stav a integrálnu súčasť identity.

Mizser Attila

The “Ny” as “nyelv” in the Book *The Last Window-Giraffe* by Péter Zilahy

The volume of Péter Zilahy is enclosed by the boundaries of polyphonic linguistic space. Hence, it refers to connections and reactions beyond the sphere of established language. In such cases, ideally, the narrator should be able to access reality via an idealised-version of language. Based on this assumption, the volume provides a fertile ground for the dichotomies of thematic texts and pluralistic reading strategies. This should be highlighted in the paper by re-reading the entry of the letter „Ny”. This is what this endeavour is concerned with.

Ariana Fabiszewska

Transculturalism and Trauma in the Novel *The Dispossessed* by Szilárd Borbély

The aim of the study is to present transculturalism and childhood as a traumatic experience. In the first part of the work I am going to discuss the trauma theory and traumatic language, in the next one the role of trauma in Szilárd Borbély's *The Dispossessed* novel, and then the narration from the child's perspective in the context of postmodern literature. This concept refers to literary works in which those who were marginalized and subordinate, whose voice was not important and heard, can finally speak out. One of the aims of the work is to show that this marginalization can be a source of trauma. At the end I am going to depict transculturalism as a traumatic factor.

Rudaš Jutka

The Unique Features of Works Shaping in the Context of Two Cultures

The life experience, according to which our previous concept of the world can (could) be enriched by new aspects, if we acquire another language/culture and through this all cultural spheres can (could) become a

crossroad, a meeting point because of the impact of bi-, or multi-lingual communication processes, enhances the deep layers of our intercultural world. Interculturalism in the case of minority literature results from the historic situation of the region and it is the bearer of inter-literarism, as the existence of nationality-minority literature per se excludes the “one-way” thinking about literature. The works of Ottó Tolnai, László Végel, or Attila Balázs show the link to more cultures at the same time and the authors turn these many-sided cultural inspirations into their own contexts. By these means they are able to present the confinable otherness and to excellently utilise the differences and similarities of cultural samples from an almost distanced position.

Ladányi István

Jezična i kulturna ukorenjenost pesničke zbirke Ota Tolnaja *Krik ruže* (1988) napisane na srpskom jeziku

Pesme zbirke *Krik ruže* Ota Tolnai napisane su na srpskom jeziku, njihov jezički identitet je vezan za srpski jezik, izrasle su iz zvučnih karakteristika i gramatike srpskog jezika. Oto Tolnai kao istaknuti pesnik mađarske manjine u Srbiji, pored matične mađarske kulture u potpunosti je ukorenjen u kulturnu kompleksnost jugoslovenskih kultura, savršeno vlada srpskim jezikom. Pesme zbirke *Krik ruže* napisao je za koreodramu pod naslovom „Anita Berber“ u režiji Nade Kokotović. Ta predstava izrasla je iz tradicije jugoslovenske pozorišne scene, i bila je okrenuta prema toj sceni, pa je za Tolnaja bio logičan izazov da relativno kratak književni materijal za koreodramu napiše na srpskom, da književni oblik tih tekstova stvori iz mogućnosti i datosti koje pruža srpski jezik (jednosložne reči sa suglasnikom „r“ u funkciji samoglasnika: krv, trn, smrt; igre rečima: divno-divlje-divno itd. Različitost srpskog jezika pomaže i pri stvaranju one jezičke stranosti kojoj Tolnai teži i u svojim pesmama napisanim na maternjem jeziku. To je težnja za nomadizacijom u jeziku u delezovsko-gatarijevskom smislu, što je u saglasju i sa temom koreodrame.

Visy Beatrix

Cross-Border Infringement – Border Situations, Borders of Identity in Ottó Tolnai’s Novel

We can accuse Tolnai’s novel entitled *Szeméremékszerek* [Genital piercings] of serious and repeated cross-border infringements. The narrator/main character commits a lot of cross-border infringement intentionally, unintentionally and figuratively, too. The story is set in the borderland and describes the current migrant situation on the Serbian-Hungarian border, the increased guarding of the border. The narrator, who wanders all over the borderland with two sterile glasses, also becomes accused and arrested, so he goes places, such as prison and psychiatry. We can interpret these places as deviant heterotopias by Foucault. In these fictitious situations the endless tale-telling, the diversified stories and chatter are becoming weapons for the protagonist against interrogating officers or doctors. Tolnai, in the familiar manner, queries about the person of the narrator and the relation of the narrator and the protagonist through alter egos.

Bányai Éva

Transzkulturális utazás (Papp Sándor Zsigmond *Gyűlölet* című regényében)

Írásomban Papp Sándor Zsigmond *Gyűlölet* (2018) című regényében vizsgálom a transzkulturalitás, a hibriditás jegyeit, a másság/idegenség szövegbeli megnyilvánulását, különböző regiszterek váltását és azok egymásra hatását. A kétnyelvűség, a *másik* nyelv szövegformáló és -alakító komponense a regénynek, amelynek kiemelt tétje a jelzett térség eltérő, köztességében vizsgált kulturális, vallási és mentalitásbeli viszonyterének megformálása, a transzkulturalitás meghatározottságának dominanciája.

Nagy Csilla

Transkulturalizmus a identita v prózach Ivany Dobrakovovej

Autobiograficky ladená tvorba Ivany Dobrakovovej nastoľuje otázky ženskej identity a štruktúry cudzoty, ktoré nekorenia iba v ženskosti. Pri čítaní jej diel sa v čitateľovi vyjavujú obrazy miest námestí, prostredí a rôznych konvencií a zvykov, v ktorých sa prejavuje nielen protiklad východnej a západnej Európy, ale aj dvojakosť východnej a strednej Európy. V tomto kontexte jazyk nie je iba súčasťou (národnej, regionálnej, ženskej, generačnej atď.) identity a základným prvkom prejavu osobnosti, ale aj lakmusovým papierom, ukazovateľom možností a obmedzení integrity.

Brutovszky Gabriella

Transkulturalná rozmanitosť v poézii Zehry Çirakovvej

Štúdia sa zaoberá kontextovými charakteristikami tzv. nemecko-tureckej migrantskej literatúry, s dôrazom na chápanie nadnárodného písania druhej generácie spisovateľov-migrantov. V tejto súvislosti skúma aspekty transkultúrnej hybridity v poézii nemeckej spisovateľky a poetky tureckého pôvodu Zehry Çirakovvej. Jej básne sa zameriavajú na dekonštrukciu kultúrnych hraníc. Vzťah kultúr nie je v nich interpretovaný ako jednota či syntéza, ale skôr sa tu vytvára akýsi tretí, hybridný medzikultúrny priestor, ktorý je aj jazykovo veľmi heterogénny. Çirak patrí ku generácii, ktorá sa vo svojich dielach vyslovene nezaobera otázkou migrácie, ale formou irónie a hravosti reflektuje na skúsenosti z miešania kultúr, ktoré sú však už výsledkom migrácie.

Hrbáček Magdaléna

The Characteristics of A. Coddington's Novel The Jewish Woman from the Perspective of Binary Opposition

The study focuses on how the presence and post-war emigration of the 20th-century diaspora Jewry influenced the cultural and religious traditions of Central and Eastern European Jews. I do this through the

prism of a novel by A. Coddington: *A Jewish Woman* published in Slovak, Hungarian and English language. Seeking answers to questions such as identity categories, a common theme in social discourse. In addition, I examine how binary opposition, the central concept of theories dealing with symbolic classifications of cultural anthropology comes to life in the novel; the representation of our and their group traditions, as well as how the degrees of stereotyping appear in the text. Last but not least, I also study the cohesion forces along which the diaspora Jewish ethnic and religious community has survived in Europe and overseas.

Patrik Šenkár

A komplex emberi létezés megkérdőjelezhetetlen kérdései Hattinger-Klebaško Gábor háromnyelvű költészetében

A tanulmány Hattinger-Klebaško Gábor magyarországi háromnyelvű (ruszin, szlovák, magyar) költő versesköteteinek elemzésével foglalkozik. Rámutat a multikulturális és -lingvista szerző arc poeticájára, jellemző alkotói stílusára, kifejezésmódjaira. Hangsúlyozza az ebből – már-már természetesen – eredő sokszínűséget és egyediséget. Ennek kardinális tükre azon individuális életsors-filozófia, mely időben és térben mindig meghatározta, meghatározza és meg fogja határozni a nemzetiségi lét adott és megélt körvonalait a költői habitus, illetve a vállalt társadalmi és egyéni „harcok” alapján. Ezen a mezgyén haladva egyre jobban válik sajátunkká a komplex szöveg – egységesebbé, univerzálisabbá alakul.

Alexej Mikulášek

Identity and Its Dimensions in the Semantic Action of the Prose by Susan Faludi *In the Darkroom: Reflection of Cultural Otherness and Existence in “Interstices”*

The text focuses on the analysis of the polythematic text of a "biographical" book by an American writer of a Jewish-Hungarian origin, a journalist and an essayist Susan Faludi which is called *In the Darkroom* (2016, Czech translation "*Temná komora*" and Slovak translation

"V tmavej komore" published in 2018). The semantic action of a text close to non-fiction literature is determined by both its topic and symbolic validity of the details in question, of which the motif of the "dark room" is valid not only as the title, but also as a semantically saturated, polysemantic, but not semantically ambiguous or undefined leitmotif. The text asks a number of questions on national, religious and gender identity, identity of Jewish, Hungarian and American literature, on transitive layers of cultural existence of an individual as well as a wider group. At the same time, it is also a reflection of antisemitism not only in the Second World War era, but also of the escape from it; it represents a reflection of the mental reality of participants in historical processes, including the escape from "themselves", or rather, from accepted or imposed roles, language and rituals.

Dmitrij A. Jefremov

On Lexical and Semantic Transformations in Translations from Hungarian to Udmurt Language

When translating from one language to another, the text undergoes a variety of (lexical, grammatical and other kinds of) changes. These transformations contribute to making the target language text nearly identical to the source text. When translating Hungarian fiction texts to the Udmurt language, lexical (transcription, transliteration, loan translation) and lexical-semantic (generalization, concretization, modulation, antonymic translation, periphrasis and cultural relocation) transformations take place.

Olga Makszimova

On the History of Udmurt Children's Literature in Translation

In Udmurt children's literature, along with original texts, translations also play a major role. The purpose of the study is the factual presentation of foreign language literature published in Udmurt translation between 1917 and 1980 which played an important role in the formation and development of Udmurt children's literature. Considering the work of

literary scholars, we can get a picture of the development of the Udmurt child prose from critical aspect. It can be stated that Russian children's literature was translated more actively into Udmurt language than other foreign texts. The study also examines the reasons for the actualization of translation practices.

Keserű József

„Trans“ Ľudskej a zvieracej kultúry. Alebo ako môžeme vstúpiť do Umweltu iných rás

Štúdia skúma vzájomný vzťah ľudskej a zvieracej kultúry na základe teórie Jakoba von Uexkülla. Uexküll mal veľký vplyv na filozofické myslenie, jeho pojem Umwelt sa objavuje u takých mysliteľov, ako Martin Heidegger, Thomas Sebeok, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, či Giorgio Agamben, ale aj u takých prírodovedcov, ako Frans de Waal. Štúdia sa snaží prekročiť hranice tradičného humanistického diskurzu a hľadá odpoveď na otázku, že akým spôsobom sa dá vstúpiť do Umweltu (iných) živočíchov. V druhej časti autor rozoberá fantasy román maďarskej spisovateľky Anity Moskátovej *Ircha a koža*.

Csehy Zoltán

Effeminacy, Transcultural Space, Changing Stereotypes

This study using the four-point typology of Peter Hennen is dealing with the political, moral, cosmetic and somatic aspects of effeminacy in the short story intituled *Hair* written by Canadian–Chinese writer, Andy Quan. The main focus is on the transcultural engagement with the hegemonic masculinity (regarding to te effeminacy's intersections with race and class), and on the tension between the internal dynamics of communities of sexual difference and a mainstream sexual politics.

Transzkulturalizmus és bilingvizmus
Transzkulturalizmus a bilingvizmus v literatúre

Edícia Europica varietas č. 133/ Europica varietas-sorozat, 133.

Vydavateľ: Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre

Kiadó: Közép-európai Tanulmányok Kara, Nyitrai Konstantin Filozófus Egyetem

Editori/Szerkesztők:

Mgr. Hegedűs Orsolya, PhD. – dr hab. Németh Zoltán, prof. UW –
Mgr. N. Tóth Anikó, PhD. – Mgr. Petres Csizmadia Gabriella, PhD.

Jazykový redaktor/nyelvi lektor:

Mgr. Hegedűs Orsolya, PhD. – dr hab. Németh Zoltán, prof. UW –
Mgr. N. Tóth Anikó, PhD. – Mgr. Petres Csizmadia Gabriella, PhD.

Technický redaktor/technikai szerkesztő:

Mgr. Decsi Zoltán

Návrh obálky/borítóterv:

Mgr. Kelemen András, PhD., Mgr. Decsi Zoltán

Náklad/példányszám: 100

Rozsah/terjedelem: 354

Formát/formátum: A5

Vydanie/kiadás: prvé/első

Rok vydania/kiadás éve: 2019

Tlač/nyomta: DMC, s.r.o., J. Murgaša 100, 940 64 Nové Zámky

ISBN 978-80-558-1478-0

EAN 9788055814780