

TÜKÖR

konTEXTUS könyvek 8.

Irodalom- és nyelvtudományi, pszicholingvisztikai,
művészetelméleti és interdiszciplináris kutatások

A kiadásért felel:

Dr. Ivana Živančević-Sekeruš

Dr. Csányi Erzsébet

Projektvezető és szerkesztő:

Dr. Csányi Erzsébet

A kötet a **Vajdasági magyar irodalom – kontextusok – identitáskódok**
(2011–2014) című, a Tartományi Tudományügyi
és Technológiafejlesztési Titkárság által támogatott projektum
kutatási eredményeit tartalmazza

60 éves az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Kara

55 éves a Magyar Tanszék

TÜKÖR



Bölcsészettudományi Kar
Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium
Újvidék, 2014

TARTALOM

ELŐSZÓ.....	7
-------------	---

TANULMÁNYOK

Ispánovics Csapó Julianna

TÜKRÖZŐDÉSEK TOLNAI OTTÓ FESTETTVÍZ-PRÓZÁJÁBAN.....	9
--	---

Cserjés Katalin

KÁTRÁNYKÉP ARANYRÁMÁBAN Szélgyzetek egy Tolnai-kiallításmegnyitó rétegeihez.	21
--	----

Szerda Zsófia

TÜKRÖK TÜKRE – A FALU BOLONDJA ÉS EGY RÓZSACSOKOR Tolnai-szövegek színházi adaptációi.....	39
--	----

5

Beke Ottó

A FELIRAT(OZÁS) MINT A FILMBELI BESZÉD (LÁTSZÓLAGOS) TÜKRÖZ(ŐD)ÉSE További megjegyzések Mirnics Gyula <i>Barbie</i> című elbeszélése kapcsán.....	53
--	----

Samu-Koncsos Kinga

A LÁTHATATLAN METAMORFÓZIS ÉS AZ AGRESSZIVITÁS EROTIKÁJA Tekintet, tükör, érintés a <i>DNS πllangó</i> -számában.....	69
---	----

Bence Erika

VIRTUÁLIS IRODALOMTÖRTÉNET – VERSEK TÜKRE Fenyvesi Ottó: <i>Halott vajdaságiakat olvasva</i>	87
---	----

Utasi Csilla

AZ ISMERETLEN TÜKRE Danilo Kiš prózájának magyar intertextusai.....	99
--	----

TARTALOM

Hózsá Éva

APRÓ TÜKRÖK FÉNYVERZIÓI109

Rajslí Ilona

AZ ELLENTÉT MINT „TÜKÖRALAKZAT”

AZ *ÚJVIDÉKI DEKAMERON* SZÖVEGEIBEN

Gobby Fehér Gyula: *Újvidéki Dekameron*129

Samu János

SÜSÜ A SÁRKÁNY

A borzalmas fantázia pacifizálhatóságának

veszélyes ábrándja.145

Németh Ferenc

IRODALOM (A) *TÜKÖRBEN*165

Grabovac Beáta

ÉRZELMEK, EMLÉKEZET, NYELV

Az érzelmi élmény pszichológiai státusa.183

6

Horváth Futó Hargita

KULTURÁLIS TRANSZFER,

INTERKULTURÁLIS „TÜKÖR”195

REZÜMÉK.209

ABSTRACTS219

REZIMEI228

A KÖTET SZERZŐI237

ELŐSZÓ

Jelen kötetünk a Kontextus-műhely tükör-reflexiók kutatási eredményeit közli.

A tükör az ismétlés alapvető segédeszköze, s mint ilyen, a ritmussal áthatott művészeti alkotás létrehozásában nélkülözhetetlen.

Az önmagunkkal való szembesülés, a kockázatos tisztánlátás és a tudatosítás/értelmezés taszító-vonzó szükségéből születő műalkotás mindenkor az autotextuális tükörpoétikák, a metalepszis és a mise en abyme explicit és implicit technikáit ötvöztve jön világra. Idősíkok, arányok, határok sérülnek, s mindez annak érdekében, hogy a jelentésképzés reflexivitása létrejöjjön és örvényébe vonzza a befogadót.

A kötetben szereplő tanulmányok többféleképp értelmezték a felvetett témát, sokféle szerzői gondolatmenetet követhetünk: a felszínen megjelenő tükörmotívumok vizsgálatától a mélyszerkezeti ritmusképző eljárások feltárásáig, a fordítói leképezések, a nyelvi-pszichikai folyamatok, a mediális váltások eseményeinek követéséig.

Csányi Erzsébet

Ispánovics Csapó Julianna

TÜKRÖZŐDÉSEK TOLNAI OTTÓ FESTETTVÍZ-PRÓZÁJÁBAN

Tolnai Ottó Robert Musiltól kölcsönzött mottója bevilágítja a szöveget, akár: „...egy *világítótorony*, amelynek fénye minden éjjel suhanva villan át a tengeren, mint egy legyező, aztán nincs semmi, aztán megint van valami. A Venna völgyében pedig a réteken *havasi gyopár* virít... Egy *arc*, valami, ami itt van, *egyetlen és egyedüli és örökkévaló*, s ezért mintha itt se lett volna.” [a kiemelések tőlem]

A szöveg alcímében olvasható műfajmeghatározás a Tolnai-opus egyik alapmotívumának, a tengernek a megjelenéseit szintetizálja. A Tolnai-szövegek narrátorait mindenkoron érzéki, „igazi erotikus vonzalom” fűzi Dalmáciához (TOLNAI 2011 (2007): 115), **az Adriához**. Azúrban játszó levendula, tamariska, babérróza, bogumil és sáfrány.

„**A tengerhez** sok út vezet.” (Költő disznózsírból 179). Kétirányú szövegutak, amelyek **Pannónia időben és térben változatosan megképződő, folyamatosan átalakuló, hullámzó szféráit és tereit** rendelik oda-vissza az Adria sokszínű, mozgalmas világához. A Tolnai szövegek panoptikumában „a nagyformák mindig már eleve kis, semmis formákkal, semmis, ám annál konkrétabb tartományokkal, régiókkal, helyekkel, *fájkösségekkel* – mint amilyen Vajdaság vagy Észak-Bácska, a dél-tiroli Lana, Frízia (...), Szatymaz, Kičevo és Aporka, illetve a Járás és a Vértó például – ellenpontosódnak...” (TOLNAI 2011(2007): 297)

A szövegmozgások koordinátái változatosak. A *pompeji szerelmekben* a narrátori tekintet a nagy tér felől a kicsi irányába

fordul: Nagy-Jugoszlávia, Kis-Jugoszlávia, Szerbia, Vajdaság, Bácska, Észak-Bácska vagy Magyarország, Pest, Lónyay utca, Pilisborosjenő... A *Grenadírmars*ban a Monarchia és Nagy-Jugoszlávia, az Adria és Bácska „szigorúan zárt egysége”, összetartozása egyetlen örökkévaló pillanatban kulminál, „Amikor is a sínek – jellegzetesen monarchiabeli – csikorgása közepette megállt a vonat” (TOLNAI 2011(2008): 290).

A festettvíz-próza térkezelése a tükröztetés technikájával él. Két egymásra épülő, egymásba forduló párhuzamos világ, melynek végtelenjei (a bennük rejlő makro- és mikroterek) a narrátor és alteregójának időutazásai, „rákszerű hátramozgása”-i során újra és újra összeérnek. **A térből kiemelkedő ikerpontok**, a tenger fénypásztás világítótornyai és az alföld gabonasilói az adriai tenger és a pannon táj hangsúlyos kapcsolódási pontjai.

A látványt kiegészítő ízasszociációk már korábban közös nevezőre hozzák a Tolnai-szövegeknek ezt a **sajátos „tengerélményét”**. Az Adria világára egy kicsit rávetül a monarchiabeli bácskai gasztronómia emléke is: „bambát tettetve hallgattam désziré új tézisé / miszerint egy költőnek sok édességet kell ennie / sok bonbont és rumos bombát / imád mondja az adria túlsózott tintalevese mellett / kis cukrászdzákban nagy habostortákban fuldokolni” (TOLNAI 2010 (1992): 81).

Cukor és só kapcsolata a festettvíz-próza szövegvilágában bontakozik ki a maga teljességében. Nagy Jugoszlávia kontinentális (vajdasági) cukorgyárai az észak-dalmáciai és isztriai sópárolók ikertornyai. Bocskay Ottó, a narrátor mítikus alteregója a zentai cukorgyár könyvelője. A mágikus realizmus eszközeivel felnagyított Ottót készülő nagy műve, „nagy cukros könyve” az Újvidéki Íróközösség, a Vajdasági Íróegyesület, mi több, akár a Jugoszláv Írószövetség tagjává is avathatja, ha egyszer elkészül. Ottó csodálatos képességei a sópárolók jelentőségét is felértékelik, a „cukros könyv” víziója mellé odakívánczik „a sós könyv”: „Aztán egy másik kép: Ottó a sópárolók között sétál (...) Egy-két év sem telt volna bele, Ottó már össze is kötötte

volna a vajdasági cukorgyárakat a dalmát sópárolókkal, sosem látott cserekereskedelmet indítva be közöttük – Elfelejtettem említeni, a zentai cukorgyárnak (vagy a tejgyárnak, már nem is tudom pontosan) nyaralója volt Krk szigetén. Minden vajdasági kisvárosnak volt ugyanis lenn az Adrián nyaralója, sőt a nagyobb vállalatoknak külön is... (TOLNAI 2010: 16). Így lesz Ottó „nagy, keserű írónk” Szirmai Károly, a verbászi cukorgyár jogászának a leszármazottja.

Nagy-Jugoszlávia szüntelenül felbomló és mássá alakuló (CSÁNYI 2006) (kultúr)történeti háttérképét II. világháborús nyomok (a batinai ütközet emlékműve) és az újkori balkáni háborúk hídfői (a horvátországi Maslenica-híd, a NATO-bombázta újvidéki hidak) mellett a különféle monarchiabeli bácskai mikroterek teszik „színesebbé”. A szülőváros, a bácskai Ókanizsa, amely „immár elsősorban képzeletben él” (TOLNAI 2010: 9) az alterego mozgásai nyomán bontja ki virtuális mikrotereit: „...Ottót láttam feltűnni a korzón, a Tiszán, a Tükröfürdőben, a Nylon vendéglőben, a Népkert sétányain, a csodafürdő csoportjában bájolgó cigánylány szobra körül...” (TOLNAI 2010: 12). A narrátor benfentes helye a Vértó partján álló Homokvár papirosokkal, festményekkel bélelt toronyszobája.

Narrátor és alterego dinamikus, kontinentális mikrotereit az adriai tenger színének a problematikája ellenpontozza. A **tenger színe** nem határozható meg pontosan. Ennek a találynak irodalomtörténeti hagyománya van, s ez a Tolnai-opusba is beépül. *A Pompeji szerelmesek*ben József Attila és Nagy Lajos „...a tenger színének mibenlétéről vitáztak. József Attila azt állította, hogy: a tenger színe zöld, Nagy Lajos pedig azt, hogy a tenger színe: kék. Végül is József Attila föladta álláspontját, mondván: valóban kék: – csak másképpen. Jóllehet nyugodtan megmaradhatott volna álláspontja mellett. Mármost, hogy a tenger: zöld. Csak másképpen persze” (TOLNAI 2011 (2007): 115). A festettvíz-próza színmeghatározása nem esetleges. Tudományos

alapokra épül. A Tolnai-szöveg hivatkozási alapja dr. Mauritz Béla „jellegzetes piros bőr gerincű kötete” *A föld és a tenger. A természet világa* sorozat harmadik kötetében a következő meghatározás olvasható: „...a tengersizint kéknek és azon át zöldbe átmenőnek mondhatjuk. Ha a szokásos 0,5 m átmérőjű fehér lapot a vízbe bocsátják, a fehér lap előbb zöld színűnek látszik, majd mennél mélyebbre süllyed, annál kékesebb színbe megy át, végül teljesen eltűnik a megfigyelő elől. (...) A víz színének szigorú fizikai alapon való magyarázatában még sok a hiány és a vitatható rész. Az elkövetkezendő kutatásoknak még tág rést kell betölteni. Helyenként a tengerben egészen rendkívüli színek is előfordulnak. Az ilyen vizet a tengerészek »festett« víznek nevezik” (TOLNAI 2010: 77–78). A (tenger)szín Tolnai számára valóban, hatványozottan metafizikai kategória (ACSAI 2004). Mibenléte, milyensége nem határozható meg pontosan, még a tudomány megfigyelései, hipotézisei felől közelítve sem. Az Adria fényeinek, festett vizének fénytörései, illúziói sokfélék, pontosan körül nem írhatóak, folyamatosan változóak, amennyiben a festettvíz-próza pillanatnyiségében felcsillanó párhuzamos világok (s nem pusztán a Balkán) tükröződéseinak (LADÁNYI 2004) tekintjük.

A narrátor szövegépítkezése eleinte az **élő beszéd, a telefonbeszélgetések** hullámvonalait követi. A beszélgetőtársak a feleségek. Elsőként Szirti Bocskay Évi, Jutka osztálytársa (Bocskay Ottó felesége), majd (beszélgetés a beszélgetésben) „bátyám felesége, Irma” (23) szólal meg. Később beszélgetés Évivel, az alteregó feleségével. A beszélgetést indukáló téma belépteti az írónőt. Holti Mária beteg, halálán van. Mária „jellegzetes értelmes-szomorú mosolya” (TOLNAI 2010: 20) Palicsfürdő–Dalmácia–Magyarország háromszögét világítja be. A narrátor vizsgálódásainak tárgya, milyen mértékben „csaptak be” Mária műveibe a sós hullámok. A telefonbeszélgetéseknek Mária halála vet véget.

A vég a narrátor 2001-es tengeri utazásának a kezdete, egy filmforgatás története, villódzó képkockái, melyek célja a Neretva deltájának és az Adria mibenlétének a feltárása, Nagy-Jugoszlávia „művészet által történő valamiféle megtisztítása” (TOLNAI 2010: 34), visszacsatolás, igazodás az opus korábbi időszakában, az újvidéki hőskorszakban, „a vakvágányi, guberáló manzárdnapóleon” (TOLNAI 2010: 36) által meghirdetett művész- és művészeteszményhez. Ennek értelmében „csak tiszta költészetet, más, új művészetet akartunk a szocrealizmust, a népi irodalmat és a kisebbségi szerepet így-úgy elegyítő társainkkal szemben” (TOLNAI 2010: 36). A tiszta művészet eszméinek, érzékenységeinek forrása az eredeti, agavérostból készített dalmát csipke („csipkéből szőtt lényem”), szemben a politika csipke-kliséivel. A hvari bencés apácánők csipkéje és ellenképe a szabadkai csipkegyár futószalag-terméke. A „*tiszta arc*” keresése, megelégedése indukálja a narrátor tengerparti bolyongásait, a filmes vállalkozást, a vágy, hogy „netán ismét meglegelhetném a tiszta, még nem agyonvert csipkét, a nipp-alátétet, amellyel tévedésből, mert azt adta kezébe az ura, még nem törölte ki lába közét, vartyuláját az öreg hölgy...” (TOLNAI 2010: 37).

A készülő portréfilm képsorainak, rövidtörténeteinek, hangulatainak Palicsi P. Howard, Olivér, Regény Misu és Jonathán kései leszármazottja, Bocskay Ottó, Nagy-Jugoszlávia mítikus könyvelő-triójának harmadik tagja a főszereplője. Ottó mozgásai eleinte a nagyformában (Trieszt, Prága, Temesvár, Szeged) és a régióban, a tartományban („...Ottó meg közben, hol Ókanizsán, hol Zentán, hol Újvidéken, hol Pacséron tűnt fel a szó szoros értelmében feltűnő ezüst hajkoronájával, színházban, kiállítás-megnyitókön gyakran láttuk egymást...” TOLNAI 2010: 10) figyelhetők meg.

A nagyforma szétesését követően Ottó őszbe vegyülő ezüstös hajkoronája immár „egy viharvert olajfa”, egy keserű ember ismertetőjegye, akinek egyetlen motivációja, gyökeret eresztetni a karsztba. Feleségével, Évivel „párhuzamos életet” élnek,

a pannon táj (Ókanizsa) és az Adria lokációi között ingáznak. „Vándormadár lét”-ük útvonalai: Montenegró–Abbázia, Ulcinj–Fiume, Abbázia–Krk...

A narrátor terei (Nagy-Jugoszlávia, Adria, Amerika (Miami-ból a Flamingo Roadra utazva), végig a Balkánon: „az osztrák határtól le az albán, görög illetve bolgár határig” (TOLNAI 2010: 9), Homokvár) nem pontos leképzései, tükröződései az alteregó „helyeinek”. Egy nagyobb lélegzetű, szabadabb tér bontakozik ki mozgásai nyomán. A New York-i iktornyok perspektívája.

„Úgy szeretném, ha nélkülem készülne el portréfilmem” (TOLNAI 2010: 41) – rejtőzködik a narrátor, hiszen „a tenger a rejtőzködés struktúrája is egyben, hiszen koloritja az árnyalatok szaporítása mellett a képződések és újraképződések halmozódásának procedúráihoz szintén hozzájárul” (VIRÁG 2010: 9). „Hartyándi és Villányi a film tulajdonképpen alkotói – én csak csetlettem-botlottam, próbáltam segíteni nekik a Tolnai Ottó nevű író helyszíneit, tárgyai, motyói lelőhelyeit, bányáit, valamint modelljeit, hőseit illetően...” (TOLNAI 2010: 38). A központi figura az alteregó, Bocskay Ottó, a dublőr, „aki a mi esetünkben az első szereposztást viszi” (TOLNAI 2010: 44). **A narrátor** háttéralak, statiszta, mert „a színészek rá vannak görcsölve a szerepükre, de a statiszta szabad...” (TOLNAI 2010: 57), beleavatkozhat a cselekmények lefolyásába, tetszés szerint alakíthatja a történeteket. A háttérfigura „lazasága”, a musili regényhős attribútumait is magán viseli: „Semminek sem örül, semmin nem háborodik fel, nincsenek tulajdonságai, csak megfigyelő- és megállapítóképessége. A tárgyilagos író önmegszemélyesítése. Amit lát, azon kétségbe is lehet esni, de mint minden elgépiesedetség, humoros is” (HEGEDŰS 1976).

A portréfilmben megjelenő művésznők, író nők szuverén egyéniségek. Bensőséges, erotikus viszony fűzi őket a tengerhez. Az egyik legszebb képet Fehér Ilonka, festőnő, Gyelmis Lukács antologikus aktképének modellje, később felesége festi

az Adriáról, Trogírról. „Barátnőnk” Thomka Beáta „(aki akkor már *A pillanat formáin dolgozott*, mintha csak valami lényegi összefüggésben a *Gogol halálával* és a *Virág utca 3-mal*)” (TOLNAI 2010: 60) 1984 nyarán Korčula partjainál úszik az éjszakai tengerben. „Ruhád az egész tenger”, „A boldogság abszolút pillanata” ez (TOLNAI 2010: 61). Harmadikként Ladik Kati lép színre, „akit nyugodtan nevezhetnénk hvari őslakosnak is, hiszen már a 60-as évektől van a szigeten, valahol a temetőnél” (TOLNAI 2010: 106).

A festettvíz-próza szövegtereibe szőtt, **fel- és eltűnő alakok** (családtagok, barátok, munkatársak, politikusok, üzletemberek, tudósok, művészek) színes személyiségcillámai egyazon dimenzió felé haladnak: „A szereposztás már végleges, új szereplők nemigen lépnek színre, a régiek pedig szép lassan a halálba távoznak” (TOLNAI 2010: 9). Kezdetben *Az árvacsáthban* „apa túlélte a tengert / nem is kékült meg olyan nagyon / a guta jobban kékít jegyeztem fel titkosírással / a guta jobban kékít, mint az adria” (TOLNAI 2010 (1992): 63).

A Tolnai-opus szöveghelyei a biográfia, a biblikus utalás, a metafora, az érzéki asszociációk és a metonímia felhasználásával rajzolják meg a narrátor metamorfózisát, térré válásának az eseteit, fokozatait. A test teresülésének, térbe, tengerbe olvadásának lehetünk tanúi.

Az életrajz intimitásaihoz („Hiszen az ún. **Nagy-Jugoszlávia** azonos volt **életemmel**. Egybeestek (...) Ezeregy kis intim helyem volt szerte az országban.” TOLNAI 2011: 180) a biográfia egyes szakaszai, s az azon túlmutató lélekállapotok társulnak. A tenger sós hullámai az édesvizek áramlataival, **ízeivel, színeivel** mosódnak egybe: „Emlékezett, ahogy először alámerült, pontosan ráismert a Duna vizére, rá a Palicsi-tó, a Tisza és az Adria közötti finom, ám mégis olyannyira lényeges minőségi különbségekre; egyikben a **gyermekkora** volt benne, a másikban a **férfikora**, harmadikban a **jelene** (annál is inkább, mivel a Kis-Palicsot Vértónak hívják), a negyedikben pedig az **álmai**, avagy talán

úgy is mondhatná, **utópiája**” (TOLNAI 2011 (2007): 257). A környező anyagból, a térből „vétetett” test mindenütt jelenvaló („...ez a háttér, amely előtt egy-egy semmis dolog felmutattatik, Észak-Bácska, Vajdaság, Nagy-Jugoszlávia, Balkán-félsziget, az Adria Triszetig, Duinóig (...) Velencéig nem más, mint az én **testem**, hiszen mindenütt ragadt rám valami porszem, sár, szar, azúr, én itt, ebből vétettem, én nem asszociálok, hanem saját sebeimre mutatok” TOLNAI 2011: 286), egyes részei pontosan lokalizálhatók („...**egy részem immár valóban lenn él az Adrián**. Ott leledzik az emlékeimben még intenzíven ragyogó Split és a négy sziget, Hvar, Brač, Korčula és Šolta közötti sávban” TOLNAI 2010: 25). A rész kiszakadása az egészből, a narrátor metonimikus megjelenítése („Én még mindig a gyönyörű kék vázát bámultam. Kéken tükröződő arcomat. A tengerként tükröződő tavat” TOLNAI 2010 (1987): 271) a festettvíz-próza az(úr)játékának az előkészítője.

16

A Tolnai-szöveg univerzum korai, alkímista azúrkísérletei az újvidéki Virág utca manzárdjában, „az azúr szifon” lelőhelyén kezdődnek. A festettvíz-próza tipográfiája (A Z Ú R – AZ ÚR), a gyermek-narrátor kérdésére („hogyan lehet az, hogy az ÚR éppen nálunk lakik...” TOLNAI 2010: 27) adott válasz (az Úr mindenütt ott van, a hittanórán, a szatócsbolt festékesládáiban, a kékítőgolyóban, a festmények azúrjában, „kéklila-indigó felületein” TOLNAI 2010: 28) rögzíti, állandósítja a Tolnai-opus azúrkereséseinek az eredményeit, és azt a felismerést, ami az árvacsáth textusában is megmutatkozik, miszeint „Az istenképzethez való viszony megtestesülését a ciklusban a kék színárnyalatai, az indigó, a kékes lila, a gutalila, az olajos lila és az azúr jelölik” (UTASI 1996: 64).

A festettvíz-próza tengerében megjelenő arc, Isten tünékeny, mindenütt jelenvaló arca. Az Adria élő festmény, melyben égi szférák tükröződnek, festik meg a tenger vizét. A gránátalmát enni gyermeki pillanatai az örökkévalóság beteljesülése: „Feltörni a rubinnal teli kis koponyákat. Követni, ahogyan meztelen

testükön alácsorog az üde, édes-savanykás lé, alá, mintha pisilnének, alá a potyogó rubinnal, olykor egy-egy felbontott koponyával, a kék festék, az élő kék állag utolsó árnyalatát fölérősítendő (...) villózó lé...villózó rubinszemek, villózó rubinszemekkel teli, fölhasadt kis koponyák” (TOLNAI 2010: 29). Tolnai kék poétikáján (SZAJBÉLY 1997) elhatalmasodik az azúr, melynek nem evilági, isteni dimenzióit a háttérben megbúvó rózsanyomok¹ is megtámogatják.

A „nézni a festett vizet” állapota visszamutat a júliusi tiszavirágzás látványára: „A násznak, megtermékenyülésnek és halálnak ez az egyetlen pillanatba való koncentrálódása a lét teljes modelljét mutatja fel nekünk” (TOLNAI 2007: 71). Visszamutat az emlékek vizére, amely „a szerző gyermekkorának mitikus helyszíne, a folyékony, abszolút klorofil” (MIKOLA 2012: 414), visszautal a Tiszához fűződő erotikus viszonyra: „a piros ágú fűzbokrok között lebotorkálok a Tiszához, sokszor bokáig merülve a sárban, különösen tavasszal, és ilyenkor ősszel szeretek párolgó tömegéhez guggolni, miközben a túlsó parton ladikjában megpillantok egy-egy ismerős, mozdulatlan halászt, akárha egy kitakaródzó édes női testhez guggolnék, hajolnék, nyúlnék szemérmetlenül. Valójában a gyerekkor látószögébe való visszahelyezkedésről van szó. Belemártom a kezem. Benyúlok a Tisza lába közé. Itt vagyok, mondom. És megmosom az arcom...” (TOLNAI 2010: 151), „Hiszen egyáltalán nem mellékes, hol ömlik a Tisza az Adriába” (TOLNAI 2010: 119). Mert a Tisza a gyermekkor tintaceruzás, mágikus, rongyos kis Monarchia-térképén ömlik a tengerbe.

A Tolnai-féle festettvíz-próza szövegmozgásaiban, hullámzásaiban a musili regény működése is felismerhető: „Merev fogalmak helyett *sokoldalúan megvilágított folyamatok*, azonosságok helyett *analógiák*, az igazság helyett *a valószínűség* feltárására törekszik. A valóságot *a lehetőségek egyik variánsaként* értelmezi. Címadó hőse sem marad meg egyetlen lehetőség korlátai között – ő az összefüggések változása szerint változó ember. Musil szerint

a valóság ábrázolása eszköz az érzelmi felismerések és a gondolkodási megrázkódtatások felfedezésére, ezért lényeges mozzanatokat megragadó megfigyeléseit több párhuzamos elemzés során bontja ki. Az egyértelmű és a sokértelmű így szinte egymásba olvad, és a hatalmas korkép egyben önmaga szellemes-ironikus kritikája is lesz” (LEGEZA 2000–20011) [a kiemelések tőlem].

Az *árvacsáth* alkímiai műhelyében megálmodott „Adriapopus” (TOLNAI 2010 (1992): 49) káprázatos megvalósulása ez a sokszínű, könnyed hullámszerű próza. Tolnai festettvíz-prózájának a dinamizmusára a narrátor önmeghatározása („én, a formátlan művész”) is egyértelműen rámutat. A formátlanság forrása „kevésbé az ún. avantgarde programok”, sokkal inkább a tenger (TOLNAI 2010: 26) Pascal és a „Dél filozófusa”, Nietzsche. A narrátor „írva festeni”-féle igyekezete (TOLNAI 2010: 107) a szöveg elején megelőlegezett „diffúz, heterogén technika” (41) eredménye. Tolnai „Szövege ide-oda dobál, mint parafaúszót a hullám az Adrián. A nyelvi allúziók, illúziók, a csábítások és megfélemlítések szeszélye sodor bennünket oldalról oldalra, amely a művészetéhez – egy valós/anekdotikus/mitikus/fiktív – világot köt” (RUDAŠ 2012: 63).

A kilencvenes évek Tolnai-költészetében az *Adriadalom* lila henteskampója az izzó tengersík azúrját feketébe borítja (PISZÁR 2003), másutt a vég tónusa ekkoriban petróleumszürke (NOVÁK 2009). A XXI. század első évtizedének a végén, a festettvíz-próza azúrja módosítja, felülírja a színeváltozást, eltűnik a hajszál a sötét, balkáni tintalevesből (NOVÁK 2009), s a prózaíró végül Rimbaud és Bataille nyomán a tiszta azúrba márthatja tollát: „A költészet ugyanoda vezet bennünket, ahova az erotika különböző formái: egymástól különálló dolgok összeolvadásához. Az örökkévalósághoz vezet bennünket, s a halálhoz, a halál révén pedig a folytonossághoz: a költészet az örökkévalóság maga. A tenger – egybegyűrve a Nappal” (TOLNAI 2010: 30).

Jegyzetek

- 1 A havasi gyopár és a gránátalma a rózsafélék családjába tartozik, Tolnai kisinyóvi rózsájának a rokonai. A festettvíz-próza tengerparti kőkaptárjai, méhrajai, a palicsi méhészek emlegetése akár a gioni rózsaméz képzetkörét is megidézhetik az olvasói gondolatvilágban.

Kiadások

- Tolnai Ottó 2010 (1992). *árvacsáth*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum. (Forráskiadás: Budapest, Újvidék, Orpheusz Kiadó, Forum Könyvkiadó, 1992)
<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=396&secId=35212&limit=10&pageSet=1>
- Tolnai Ottó 2011 (2008). *Grenadírmars. – egy kis ízelet opus –*. Budapest, Petőfi irodalmi Múzeum. (Forráskiadás: Zenta, zEtna, 2008)
- Tolnai Ottó 2010 (1987). Palics. In: *Prózák könyve*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum (Forráskiadás: Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1987)
<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=1124&secId=111338&limit=10&pageSet=1>
- Tolnai Ottó 2011 (2007). *A pompeji szerelmek. Fejezetek az Infaustusból* Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum. (Forráskiadás: Pécs, Alexandra Kiadó, 2007)
<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=7811&secId=819601&limit=10&pageSet=1>
- Tolnai Ottó 2007. Nézni a Tiszát – mint radikális program. In: *Feljegyzések a vég tónusához*. Újvidék, Forum Könyvkiadó.
- Tolnai Ottó 2010. *Világítótorony eladó. Festettvíz-próza*. Zenta, zEtna, Basiliscus
- Tolnai Ottó 2011. *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum. <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000000819&secId=0000076592&mainContent=true&mode=html>, Letöltve: 2013. XII. 27.

Irodalom

- Acsai Roland 2004. „Minden beőröltetett”. In: *Tolnai-Symposion*. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, Kijárat
- Csányi Erzsébet 2006. *Vajdaság: az átalakulás tégele. (Kulturális kódok deltája Tolnai Ottó prózájában)*. <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/105/csanyi1.html>, Letöltve: 2013. XII. 13.

- Hegedüs Géza [1976]. *Világirodalmi arcképcsarnok. Robert Musil (1880–1942)*
<http://mek.oszk.hu/01300/01391/html/vilag170.htm>, Letöltve: 2013. XII. 3.
- Ladányi István 2004. *Az Adria Tolnai Ottó költészetében, különös tekintettel a Balkáni babérra*. In: Tolnai-Symposion. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, Kijárat
- Legeza Ilona 2000–2011. *Robert Musil: A tulajdonságok nélküli ember*. <http://legeza.oszk.hu/sendpage.php?rec=li1531>, Letöltve: 2013 XI. 23.
- Mikola Gyöngyi 2012. A Symposion képi fordulata. In: Médiumok, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére. Szerk. Pusztai Bertalan. Szeged, Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszéke. 411–420.
- Novák Anikó 2009. Milyen színű a vég tónusa? Tolnai Ottó: Feljegyzések a vég tónusához. = *Tiszatáj*, 8: 105–108.
- Piszár Ágnes 2003. A semminél alig több. = *Eső*, 3. <http://esolap.hu/archive/entryView/1171>. Letöltve: 2014. I. 14.
- Rudas Jutka 2012. A Disznózsírt olvasva. In: Kulturális intarziák = Kulturne intarziye. Válogatott írások = Izabrani spisi. Pilisvörösvár, Muravidék Baráti Kör Kulturális Egyesület. 62–68.
- Szajbély Mihály 1997. Tolnai Ottó kék poétikája. Duplarecensio. In: Álmodó. Irodalomtörténeti tanulmányok. Budapest, Magvető Kiadó. 215–225.
- Utasi Csilla 1996. A pokol pannon tengere. Tolnai Ottó *Árvacsáth* című versciklusáról. = *Tiszatáj*, 4: 62–67. <http://www.lib.jgytf.u-szeged.hu/folyoiratok/tiszataj/96-04/utasi.pdf>, Letöltve: 2013. XII. 2.
- Virág Zoltán 2010. Az élmények koloritja. (A folyó, a delta és a tenger kulturális alakzatai a symposionista költészetben és prózában). = *Forrás*, 6: 6–14. <http://www.forrasfolyoirat.hu/1006/virag.pdf>, Letöltve: 2014. I. 16.

Cserjés Katalin

KÁTRÁNYKÉP ARANYRÁMÁBAN

Széljegyzetek egy Tolnai-kiállításmegnyitó¹ rétegeihez

Merőben mástermészetű feladat hozott abba a helyzetbe, hogy találkozzam a most vizsgálandó, a rétegzettség, beágyazás, a szövegköziség és belső tükröződések izgalmas terepével szolgáló szövegművel: Tolnai Ottó kiállítás-megnyitójával. Az OSZK-ban elhangzott beszédet állítom figyelmem középpontjába, mely beszéd a Weöres-év eseményeként megnyíló Illés Árpád-Weöres Sándor bemutatót előlegezte. A szervezők jegyezte közös terület, metasztet a két művész közt mindenekelőtt Gulácsy Lajos *Na'Conxypan*-világa volt, így maga az OSZK-adta téma is több szintű, intermedialis kalandokkal telt felület és bemélyítés volt. A félórás megnyitó szövege annál inkább: asszociációs háló és *szupersűrűtmény*, Illés Árpád- és Weöres kismonográfia és performáció egyszerre, kalandos kivezető utakkal és afirmációval Beckett Calder-vonzalmától de Chirico tojástempera-receptjén át a magyar tengerfestészetig és Szumátráig (a *cunami* előtt). Mindez olyan tollal írva, akárha a Rothadt márvány² kis „*semmis*” esszéit olvasná a konferencia-előadás megigézett szerzője... E kétoldalas *multimediális*³ esszéhez és vonzataihoz fűzi kép-szöveg jegyzeteit az előadás.

21

A Tolnai-szöveg (kiállítás-megnyitó⁴) rétegei, szintjei, hierarchiája

(a sűrítés és telítettség mint poétikai eszköz; lánc-szerű egymásba kapcsolódás, mely MÉGSEM linearitást eredményez)

Olvassuk **lassú-olvasással**, mintegy „szorosan”, azaz türelmes és fokozott figyelemmel Tolnai Ottó megnyitó-szövegét, legyünk *résen* (Mészöly Miklós rejtett poétikai eszközét és „moti-

vumát” idézem fel a *Saulus*ból), egyetlen információt se szalasz-
szunk el! A szöveg minden pontja *arkhimédészi pont*!

Ugyanakkor belátjuk: nincs mód, nincs idő e szupertelitett
szöveget pontról pontra végignézni: három szöveglocust eme-
lünk ki belőle.

1. Tolnai Ottó azzal kezdi rendhagyó, kisonográfának,
eligazító erejű tanulmánynak beillő megnyitóját, hogy felidézi:
Weöres Sándor a 70-es évek elején írt egy „rövidke szöveget” a
„legrégibb jóbarát”, Illés Árpád kiállításáról⁵. Erről a jóbarátról
még azt és éppen azt a fontos ténytet tudjuk meg, hogy ő vezette
be Weörest a képzőművészetbe (hogyan? mi által? hogyan törté-
nik/történhet az ilyesmi, miért kell a zseniális Weöres Sándor-
nak, a nagy kép-alkotónak, aki méghozzá időről időre rajzol is,
a külső segítség, a „bevezetés”? – hosszabb kibontást igényelhet,
a történet többféleképp alakulhat; hamarosan többet is megtu-
dunk e két „*búbájos manóról*”, művészetük közös metszeteiről).

22

Tehát Tolnai mostani kiállítás-megnyitójában egy másik,
kb. 40 évvel ezelőtti kiállítás-megnyitóra utal vissza, arra épít-
kezik (szövegtömb az anya-szöveg testében, egy szöveg-alap
felidézése és be-téte, applikálása). Most ő nyitja meg a Weöres
Sándor és Illés Árpád művészbárságát dokumentáló, s az
ország legnagyobb *könyvtár*ában megvalósuló tárlatot, ahol
harmadikként Gulácsy szerepel még (róla Tolnai Ottó nem fog
szót ejteni, a hiány mindig beszédes lehet⁶, most nem értelmez-
ném, semmiképp sem Gulácsy Lajos elleni diszkrimináció). S
úgy nyitja meg a jelen kiállítást, hogy az egyik mosti kiállított
megnyitó-szövegét veszi elő, melyet a másik mostani szereplő
tárlatához fűzött hajdan. Rekapituláció. Így jellemzi Tolnai Ottó
most mindkettőjüket, egyszersmind, szövege ssé és nyilvánossá
téve mindezt: önnön véleményét, érdeklődését, gondolkodás-
módját, értelmezését is adja. (Weöres Sándor és Illés Árpád
művészbárságának egyik, az OSZK-ban nagy súllyal felidé-
zett alapja, mint fent jeleztem, *ugyancsak egy harmadik*: Gulácsy
Lajos jelenléte, hatása volt.)

Na most, ebben a fentebb leírt (a megnyitó meghallgatásakor primer még nem olvasott, nem ismert, így csak utalásból, másodlagosan, mintegy *tükröztetve* ismertté váló, az OSZK-jelenlét perceiben hallás által megvalósuló⁷⁾ Weöres-esszéből Tolnai Ottó két mondatot választ ki, ezeket a maga számára „*valamiféleképpen elkülönülőnek*” nevezi, de nem idézi, majd a továbbiakban ezek tartalmait fordítja le, fordítja át, használja fel etc., ilyenformán *tükröztetve* (ismét csak) saját szövegében ama másik, más szerzőjű, korábbi. Hármasságok és áttűnések, felidézések és rávilágítások, transzparenssé váló felületek, felnyíló paravánok, ha tesszük: egymásra virtuálisan rétegződő *cyber-terek* hozzák létre a körültekintő figyelmet, tárgyi tudást és az asszociációk felfejtését igénylő megértést a választott témán belül. *Nyomozás és felfedezés!*

És akkor ebben a Tolnai által felidézett (de nem szó szerint idézett) két Weöres-mondatban végre megpillantjuk az értekezés tárgyát, többszörös fénytörésben, de tükör által *mégsem* homályosan, hanem hiteles-élesen: a „*barnába ágyazott összhangzó tónusú, mézes hangulatú korai Illés Árpád-műveket*”, sőt azon belül is – tovább szűkítve a kameraállást – egyik darabra történik most az utalás. Egyetlen képet *idéz fel* a Tolnai-szöveg úgy, hogy *felidézi* a 40 évvel korábban írt Weöres-szövegben leírtakat (a felidézett szöveg, s az abban jelen lévő festmény, illetve a róluk fűzött gondolatok sűrű szövedéket alkotnak a megnyitó felületén és mélyrétegeiben; nem egyszer helyet- és szintet cserélve úsznak és kötnek ki átmenetileg), hogy LÁSSUK az előadó szavaiban a hajdanvolt, de örökre eltűnt, megsemmisült, immár csak egyik megnyitószövegből a másikba átkerülő, óhatatlanul módosult valóságában – a barna, falusi fabudit és ajtajának támasztva a világító, sárga seprűt, mely „napszerű élőlénné változott, mint a halálnak támaszkodó élet”. Nem is a budiajtót és seprűt mint valóságot, hanem annak *képét* („*Ez nem pipa!*”, értelmezzük Foucault nyomán Magritte-ot), ha elfogadhatjuk, hogy bármi is valóság lehet ennyi fénytörésen és idézeteken át.

Miközben mindezt látni engedi szerzőnk szavai által, mintegy a személyesség közjátékaként valós (?) *tükör* is feltűnik a

szöveg alacsonyabb/vagy távolabbi rétegében/vagy horizontján: egy zsebről hallunk, melybe Rilke-mondatok vannak belévarrva (persze jelképesen), Tolnai Ottó zsebében a mondatok tehát Rilkétől valók, aki a magát kutyaként tükröben nézegető Cézanne-t idézi fel... bizonyára érezhető máris a szöveg szinteződése, a kulturális- és emléanyag rétegzett elhelyezkedése, és itt, mivel érezzük, tűrhetetlenné (és pontatlanná, követhetetlenné) kezd válni a szöveg általi szövegekből táplálkozó szöveg-felidézés,

Thomka Beáta tanulmányából meríték segítséget*: új szakki-fejezések létrehozásának szükségességéről értekezik, Ivo Andrić regénye mélystruktúrájának vizsgálata kapcsán:

Predrag Palavestra Ivo Andrić elbeszéléseit kutatva egy szöveg alatti szemantikai réteg jelenlétére figyelt föl, mely mintha abban a köztes zónában rejtőzne, mely az epikai és lírai formák között húzódik. Andrić metarealizmusáról értekezve szükségesnek látta olyan új fogalmak bevezetését, melyek eltávolodva a klasszikus elbeszélés- vagy novella-fogalmaktól, árnyaltabban tükrözik az eleinte nehezen észlelhető, ám annál lényegesebb változásokat, melyek egy látszólag hagyományos (realista) elbeszélői gyakorlaton belül kibontakoztak.

(...)

(átmeneti-, nyitott-, zárt alternatív formák)

(...)

A fenti árnyalt észrevételek nélkül aligha észlelhetnénk, milyen jelentős elmozdulások játszódhatnak le az olyan epikai szerkezetek mélyrétegeiben, melyek felszíne semmiféle változást nem tükröz.

A hajdan látott söprűs kép „metafizikus” elemzése átvezet Weöres *Tojáséj.* című egyszavas mondatához/költeményéhez (mely az ismeretlen helyen lévő, ezáltal örökre megtekinthetetlen festmény inzertje lehet /„az életnek támaszkodó halál”/;

a tojásforma Brancusihoz visz át (Robert Graves, egy ízben Pesten járva, látja Illés tojás-képeit, és az összejtet, az ősmorula képi formáját ismeri fel bennük), a tojástempera receptje de Chiricóhoz... Mindeközben – Tolnai pompás szövege, kedvcsináló anekdotái, meséi, értelmezési hálója által – mind jobban

megkedvelem az eddig alig ismert, de immár két ajánlóval is bíró Illés Árpádot, akinek nem melleleg, életműve jelentős állomását éppen *Tójas-sorozata* alkotja). Logikusnak tűnik, hogy előbb-utóbb a Király utcai műteremben kötök ki, Nagy-Budapest város felett, toronymagasan, épp vihar közeledik, csak a tetőket, *kéményeket*⁹, kazettákat, szélfűtűt, lebegő felsőemeleti függönyöket látni (minden ablak, minden keret, minden lehátárolt négyszög – kép a képben. A világ látásom szeleteiből áll, mely kívágatoknak szemem ad *rámát*¹⁰. S ilyen *látlat* lehetett az a vizuális mező, mely nem a Király-, hanem a korábbi, Izabella utcai magasház 5. emeletén a *Műterem* című képet ihlette. E festmény a Tolnai-megnyitó egyik sarokpontja, s mostani jegyzeteimben második csomópontként magam is ide fordulok.

2. Az OSZK-kiállításon is látható ez a kép, így, utólagosan a kíváncsivá tett közönség megnézhetette a Tolnai által *ekphrasziszban* megjelenített és eredeti státuszából életmű-értelmezőként, azaz speciális *mise en abyme*-ként kiemelt festményt.

25

Mutatom a képet.

Hogy Tolnait e korai Illés-kép miért ragadja meg, s hogy miért éppen ezek a momentumok, ezek a képek és keretezettségek – nem tudom; de ez az irány, úgy tűnik, megegyezik a magam érdeklődésével, képi és elméleti vonzalmaimmal¹¹: a látszólag csekélyben, igénytelenben, alig-észrevehetőben (subtextus) megnyilatkozó, az Egészre vonatkozó vagy vonatkoztatható törvényszerűség, a művön magán messze túlmutató világlényeg. Ízleljük a szavakat:

Kazettás nagy műteremablak. És kiűn a kék háttéren valami furcsa sárga doboztor. Bann jobbra egy kis, talán nem is a legjobban megfestett fotel. De nem is biztos, mert a manók ilyen kis fotelekbenn űlnek. A két nyitott ablakszárny is külön-külön kép a képben, egy rózsaszín meg egy zöldeskék. Meg még egy, a kátrányos falat mutató kazetta. Az is kép a képben. És aztán, ami engem nagyon megfogott, két kis kép alul a bal sarokban. Akárha aranyrámában egy kátrányfelület. Az alig elviselhető, kátránnyal lekent fal előtt egy kátránykép. mellette egy szintén

sötétre mázolt vászonféleség. Ha valamit, akkor én ezt a radikális kis kátrányképet választanám, fenn ama abszurdan rikító sárga dobozzal ellenpontosza...

Tolnai tehát felidéz itt szavak által – pontosabban: idézetként felolvas – egy Weöres-passzust, melyet a költő a '70-es évek elején egy Illés Árpád-festményhez kapcsolt *ekphraszisz*ként, azon túlmenően: értelmezésként, sőt: az életmű foglalatára – *szupersűrűtmény*eként, azaz *mise en abyme*-nek, kicsinyítő tükörnek tekintve s érteve a *Műterem* című festményt az Illés-korpusz viszonylatában (mi több: a Weöres-korpuszában, netán a sajátjában, saját gondolati világa modellezésében is). Hiszen ha jobban odafigyelünk, Tolnai Ottó nem Illésről, hanem Weöres Sándorról-ról beszél, s az ő életmű-foglalatát, *autotextuális* kistükret adja: *Weöresnél minden ragyogni, világítani, izzani kezd. Valami pozitív robbanás által napszerű élőlényre varázsolódn*.

Weöresnél – mondja Tolnai Ottó. És nem Illés Árpádnál, holott az ő képe leírását idézte Weörestől. Ám Weöres kommentálja az Illés-képet értelmezi, s ezzel ki is sajátítja, *appropriation*, *expansió* örömteli áldozatává/elszenvedőjévé téve azt: *syn-pathia*, együtt-szenvedés a szó eredeti értelmében. A *Műterem* most már Weöresé, sőt! Tolnaié. Abszolút jogos ez, számomra végképpen, hisz a festményt egyedül és kizárólag e megnyitószöveg által és révén ismertem meg, annak az ereje keltette azt életre. A primer szerző elhalványult, spanyolfalak mögé rejtőzött, még ha e falak transzparens is, akár a téregységek és rétegek Gulácsy *Ópiumszívó álmán*, Szláv jósnőjén, Ámos Imre nem egy képén vagy Chagallnál. Tovább szaporítva a paralelek sorát, nézzünk meg most néhány jeles festményt; mindegyik más nézőpontot, más párhuzamot kínál, más keretezettséget:

- Diego Velázquez: *Las Meninas* (*Az udvarhölgyek*), 1656, olaj, 318×276 cm, Madrid, Prado
- Toulouse-Lautrec: *Mireille*. A fénykép közölve Hans-Michael Koetzle: *Fotóikonok. Képek és történetük*, 1. kötetben, tanulmánnyal együtt, Taschen Kiadó, 98–107.

- Paul Gauguin: *Fekete sertések*, 1891, olaj, vászon, 91×72 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest. (Itt kiváltképp a kép világával konfrontálódó aranyozott barokk keret ragadott meg.)
- Ámos Imre keretes-tükrös képei¹², pl. *Álmodó*, 1938, olaj, vászon, 153×110 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; *A festő*, 1939, olaj, vászon, 102×81 cm, MNG, Budapest; *Önarckép átsuhanó angyallal*, 1942, olaj, vászon, 90×62 cm, magántulajdon

A Tolnai-szöveg észrevétlenül állandóan bővül, akárhányszor olvasom újra. Ez nem az én mondatom, hanem Tolnai Ottóé, ő mondja fentieket a rövidke Weöres-írásról. De ugyanezt érzem s mondom most már én is: az állandó bővülés ténye meta-szöveggé teszi a megnyitó kardinális sorait: így e megállapítás minden megdolgozott, fontos szövegre áll. Például: Tolnai Ottó Illés hideg kékjeiről és izgató liláiról beszél, e felrobbantott világ¹³ zománcként történő megfagyásáról. Egy lefagyasztott forró térről. Lírai absztrakció jön itt létre, ahol a tárgyas jeleket, jelcsoportokat nem teljesen kizáró nonfigurativitás válik lehetségessé, zenei inspirációkkal. És ezek az illési felületek úgy zizegnek, mint Calder pléhből kivágott (arpos-mirós) mobil-lemezei, melyeket kedvelt volt Beckett. Én viszont nem ismerem Caldert, csak Beckettet ismerem. Megnézem hát Calder mobiljait, leggyorsabb, a neten. Látom, hogy olyanok. Milyenek is? Pléhből készültek (pléh/bádóg: könnyű lemez, ami könnyedén formázható, és a felület bevont változata nem rozsdásodik), kemények, mobilok, élesek, kétdimenziósak, súlytalanul lebegnek, forognak (mint Degas balerinái), függeszkednek, holott fémszobrok. Beckett szerette őket; de hol is írja ezt? A téma továbbgyűrűzik, előveszem Beckett fotós-könyvét és a naplót, nem boldogulok, keresek tovább¹⁴. Itt sem találom Calder nevét, de mást annál többet.

Függők a Tolnai-szöveg testén – kidolgozatlan, lezáratlan, inspiráló fonalvégek a megnyitó szövet-szélein. Zörejek, felfejtődések és beszédes hiányok (kit szólít meg a hiány?). Hiány példá-

ul: hogy sosem pillanthatom meg a sárgasöprűs meta-képet, de az *Ékes beszédet* sem Bácska Topolyán. Zörejnek hirtelenében azokat a vágásokat és kiemeléseket érzem például, amelyeket a szerző a *Keleti útinapló*ból történő válogatás során ejt. Hidak nélkül kell átkelnünk – s legyen ez a szövegterület a **3.** kiválasztottunk mostani széljegyzetelésünk közepette – a *japán impresszionista festőket*, így Hokusait is idéző tenger-leírástól, mely január 31-én kelt a Conte Rossón, Manila előtt (Fülöp-szigetek, Csendes-óceán, Filippino-tenger) a *Bab el Mandebhez* (Vörös-tenger-Arab-tenger, Adeni-öböl), január 16-ra (azaz, mintha visszafelé utaznánk, a térbeli elkülönбöződésről, sokezer km-ről nem is beszélve; meg kell értenünk: a szerző célja nem a weöresi út követése, hanem két fontos részlet radikális kiemelése által a szövegműködés lényegének rögzítése):

*du. 4 óra van, két órája a Bab el Mandeb-szorosban haladunk¹⁵. Jobbra reggel óta látszik a Szomáli-félsziget partja, hol tektonikus, hol kúpos hegységei; aztán Arábia partja is föltűnt a másik oldalon, ez is hegyvidék, és mindkét part teljesen kopár. Rengeteg süvegszerű kialudt vulkán van úgy az afrikai, mint az ázsiai parton. Áthaladtunk a kis Perim-szigetek között. Balra nagyon művészi hatást nyújt három egymás melletti szigetcske, olyanok így együtt, mint valami impozáns emlékmű a tenger közepén, mintha Gondvana-föld¹⁶ mausoleuma volnának, vagy a világ vége; **mögöttünk Arábia foka, a Sheikh Syed, rajtuk túl az üres tenger.** Szép, sivár látvány. A három kis sziget közül a legmesszebbi oszlopcsontkhoz hasonlít, vagy kibillent fatönnkhöz; másik, mint egy mór kupola, és homlokráncszerűen meszes rétegek helyezkednek el rajta; harmadik, a legnagyobb, mint egy teknősbéka domború háta, rajta világítótorony. A jobb oldalon még néhány kis sziget szanaszéjjel. Növényzet sehol; elhagyatott, élettelen táj.*

***Holnap érkezünk Manilába,** ma még nem látszik semmi föld. A tengernek errefelé olyan színei vannak, amelyeneket a japán impresszionista festményeken látni, egész más színek vannak itt a vízen, mint másfelé. Tegnap nagyon szép alkonyat volt, csupa sárga szín volt az égen a Nap körül, és odább zöld ég bukkant ki a felhők szövövénye-*

*iből; a hajóverte hullám hátán az égi sárga szín visszfénye lendült kis darabon, másfelé a tenger mindenütt **fehéren fénylő tusfekete** volt; később a visszfény eltűnt a habról, és az égen a sárga szín tea- és narancsszínbe ment át, egyre sötétebb sárgászöőrösbe. **Ma kobaltkék a tenger, a felszín alatt lila vékony csíkok látszanak a hajóverte hullámokkal párhuzamosan.***¹⁷

E leírásokban az *imaginatív szem felszabadítja a szerzőben élő mágikus aktivitást, s feltépi a dolgok felszínét.*

(A – jogosan – *nemtörődöm, mert olvasd el, nézz utána, tudd magadtól!* hely-felcserélés, útvonal-megtörés pedig megértést megzavaró, ugyanakkor inspiráló zörejként, zavarként, irritációként jelentkezik, hasonlóképp a „*kis külön geometrikus opus*”¹⁸ említése, de fel nem fedése, ezáltal örökre rejtjellé /kriptogrammá/ változtatása.) De lépünk még vissza a *Műterem*hez, a kicsiny festmény képi betéteihez, keretezett- és vonalazottságaihoz, nem utolsósorban a *kátrányképhez aranykeretben!*

Ami a *kátrányt* illeti: ennek is utánanézek a biztonság kedvéért. Egyelőre egy szó csupán: ismert és hallott, de sosem használt, lényegét tekintve soha meg nem értett, mint annyi más, mily kicsiny a megértettség százaléka... A fal is kátrányozott, azt olvasom, egy kátránnyal lekent falhoz van támasztva két üres kép, csupán lealapozott kép, az alapozás az egyiken kátrány. Kátrányfal előtt, aranyozott keretben, motívum nélküli, üres kátránykép... micsodás beláthatatlan gondolatok, keretezettség és képben, kicsinyítő tükör, mely a kátrányos semmit kicsinyíti. Az elhatárolt és a kontúr nélküli terek mezsgyéin.

Némi utánaolvasás, -kérdés révén arra jutok, hogy a házfalat (alul, szigetelés céljából) szokták kívülről kátrányozni, de belül? Most egy szobabelsőben vagyunk: egy fekete kátrányszobában, az ötödiken, felhők felett, és ez is *kép a képben*, amit írok! (Kajáry Gyula vásárhelyi műterme villan az eszembe, ugyancsak a város felett, az Andrássy utca elején, premodern toronyházban ott a szén-darabkák szándékos összetaposása nyomán lett vastagon fekete a padló, Kajáry drámai fekete-képei háttereként... Vagy Vajda Lajos szentendrei múzeumának feketéje a falakon,

délutánonként, szürkületben, zárás előtt.) Visszalapozok: az egyik visszaemlékezésben a feleség, Beszinger Erzsébet idézi fel a műteremlakás szerkezetét az alkóvos nagyszobával, saját készítésű bútorokkal, tetőkre, kéményekre látással, s arra jutok, hogy ez lehet annak az Izabella úti műteremnek az ablak-fala, ahonnan a Rákos Sándor (*Gilgames*-fordító, ifjúkori barát) által költött prózavers, ritmikus, lírai próza indít: 1946, egy nap Weöres Sándorral – asztráltest és jógi-nézés, arkangyali Weöres Sándor, kinek „borzalmas ügyessége”, sámáni versmondása, orphikus megszólalása minden olvasóját/hallgatóját lenyűgözi, zavarral vegyes csodálattal tölti el, idézem Rákost, Tolnai Ottó sem bánná:

(...)

*benn a sötét cellaszerű zugolyban
rendhagyóan beállított vaságyon
fekszik s jógi-szemmel maga elé mered*

(...)

arkangyali Weöres Sándor

*Barangolnak egész nap, csupán néha egy-egy kocsmá, erős szeszek
... mondván (...) hogy hiszen ő mi tagadás
félíg-meddig asztráltest
ételre így alig van szüksége*

(...)

*Végül késő éjjel egy kisvendéglő belső szobájában borozva, világ-
lényeket érintő kérdéseket vitatva*

*... ő álmai földjére Indiába
röpitett el távol-keleti útját
idézte majd kisleányos vékony
hangján szinte kántálta „igazából
csak ott éreztem magam otthon megbántam hogy
visszajöttem mert az lett volna
nekem való élet koldulni
névtelen páriaként ki a pusztá
földön alszik és éhezik
de belül mérhetetlenül szabad”*

*akkor két reflektor gyúlt ki két szemében
olyan erővel hogy a hitvány lámpa
amely egy polcon silbakolt fölöttünk
egyszerre elhomályosult –
s azóta hiszem ő valóban
asztráltest volt ha így nevezzük
a koronként választott kevesekben
testet öltő üstökös fénycsóvájú
lehúzó földi nyűgök ellenében
élő égő teremtmő szellemet*

Ám a **kátrány** a képet is fedi, más motívum pedig nincsen rajta. A kátrány lehet a **bitumen** helyettesítője, megfelelője, s akkor egy **Munkácsy**-módra felalapozott, de tovább nem festett képet támasztottak itt – ha nem is a halálnak, de a fekete falnak, hanyagul, az ablak alá dobva. Feketén, elsötétülésre kárhoztatva, de aranyozott keretben, és társával együtt! Nem csodálkozunk azon, amit Tolnai ehhez hozzáfűz:

A két nyitott ablakszárny is külön kép a képben, egy rózsaszín meg egy zöldeskék. Meg még egy, a kátrányos falat mutató kazetta. Az is kép a képben. És aztán, ami engem nagyon megfogott, két kis kép alul, a bal sarokban. Akárha aranyrámában egy kátrányfelület. Az alig elviselhető, kátránnyal lekent fal előtt egy kátránykép (Matisse Vörös szobájában a vörös tapéta előtt vonalasan el nem váló vörös abroszú asztal, jegyzem meg). Mellette egy szintén sötétre mázolt vászonféleség. Ha valamit, akkor én ezt a radikális kis kátrányképet választanám, fenn ama abszurdan rikító sárga dobozszorral ellenpontoszva... Kiemelném a képből ezt a kis kátrányképet, és a sárga dobozokkal együtt szépen beemelném a magyar festészetbe.

Egy (Tót Endre-i) üres kép, ami ellentmondani látszik (párbeszédben látszik lenni) a nagyra becsült Tóth Menyhért-i mondattal: „A fehérhez mindenkinek el kell jutni.” (Illés Árpád készít is egy „fehér képet” /*Fehér kép Tóth Menyhért tiszteletére*, 1965, papír, tojástemperá, 33×49 cm/, de ő maga a „mágikus erőt”

képi gesztusaiból, disszonáns (szín)harmóniáiból, kék-sárga-lila orgiáiból, ősrög jelképeiből /tojás, csigavonal, csillag, hullám-vonal, teknősbéka, ördöglakat etc./ nyeri).

De mivel a kátrány s a bitüm alapozófestékek, azt is elgondolhatjuk, hogy a képkeret-magában foglalta vászon **csak átmenetileg, csupán egyelőre üres**. Máris (jó előre) megbecsülték egy arany kerettel, s lakójára vár. A *Műterem* című készbe formált képen jelenléte ezt a várakozást képviseli.

Végül: lehet, hogy **mégis van valami azon a kis képen, csak nem kivehető**. Ha ezt a változatot fogadjuk el gondolati útként, úgy biztosak lehetünk benne, hogy *szándékosan* nem látszik az, ami ott rejlik a kátrány feketeségén. **Ott van, láthatatlanul**.

S ha lehet valami a „végül” után, úgy legyen az egy tükör, **egy tükör lehetősége és esélye, egy tükör a képkeretben, mely nem tud mást tükrözni, mint fekete, kátrányos falakat**, mert háttal van állítva a szeles külvilágnak, arccal a kátrányfalak felé... (– a tükör közönye –)

– *a közvetlenül érzékelhető világtól és a reprodukív költségektől való függetlensége mutatkozik itt meg maradéktalanul e művészetnek –. Tapasztalnunk kell, amint az értelmező szöveg, akárkihez tartozzék is e hang, radikálisan leválik az impulzust jelentő kép-csoportról.*

Ha, Lucien Dällenbachot olvasva elfogadjuk¹⁹, hogy a „kép a képben”, melyet lehet *mise en abyme*-nek tekinteni, a *műalkotás adott pontján celebrált kozmikus liturgia*, úgy itt ezt egy szurokfekete, az Időt is elnyelő kicsiny, keretébe, de arany keretébe zárt kátránykép képviseli.

És akkor rá is térhetünk a Tolnai-tanulmány utolsó, jegyzetelésre kiválasztott részletére, mely ismét a *Keleti útinaplóból* való, ismét idézem:

Délutáni bejegyzés: du. 4 óra van, két órája a Bab el Mandeb-szorosban haladunk. Jobbra reggel óta látszik a Szomáli-félsziget partja, hol tektonikus, hol kúpos hegységei; aztán Arábia partja is föltűnt a másik oldalon, ez is hegyvidék, és mindkét part teljesen kopár. Rengeteg süvegszerű kialudt vulkán van úgy az afrikai, mint az ázsiai parton.

Áthaladtunk a kis Perim-szigetek között. Balra nagyon művészi hatást nyújt három egymás melletti szigetcske, olyanok így együtt, mint valami impozáns emlékmű a tenger közepén, mintha Gondvana-föld mausoleuma volnának, vagy a világ vége; mögöttünk Arábia foka, a Sheikh Syed, rajtuk túl az üres tenger. Szép, sivár látvány.

S most a Tolnai-kommentárt hozzá:

Balra nagyon művészi hatást nyújt, írja, s mi felkapjuk a fejünket, itt az alkalom, tetten érjük, mi nyújt nagyon művészihatást Weöres Sándor számára, így folytatja: három egymás melletti szigetcske, olyanok így együtt, mint valami impozáns emlékmű a tenger közepén, mintha Gondvana-föld mausoleuma volnának, arra gondolkunk, valami monumentális látvány magasodik elé, és az nyújt számára nagyon művészi hatást, majd konkretizálja a látványt, hirtelen úgy érezzük, pontosan tudjuk, hol is vagyunk, mögöttünk Arábia foka, a Seikh Syde, mondja, majd azt mondja, vagy a világ vége, kevés borzongatóbb, megdöbbentőbb leírást, tehát akkor a világ végének látványa nyújt nagyon művészi hatást, de tovább megy, rajtuk túl, mondja, az üres tenger. Szép, sivár látvány. Így érzékelni, így mondani, felvezetni az ürességet, a szépet mint sivár látványt, a magyar irodalomban csak Weöres tudja.

33

Ennél maradunk: kétszer is: a szép és a sivár; a sivár és a szép, hogyan is?

A látvány esszenciája, kiemelt középpontja Weöresnél eszerint, legalábbis Tolnai interpretációjában: az Üresség, a Semmi; **a Semmi hatalma** (– a gondolatból előjönnek, s a gondolat nyeli el őket –).

Ahogy a *Műterem* kis kátrányképében is a Semmit, az Ürességet vagy az Elfedettet állítja középpontba, azt mutatja fel szerzőnk, enigmaként. Itt lenni, itt megmaradni – *xeniteia*²⁰ (aszketikus *otthonatlanság*, ha nem is az a másik, még rettenetesebb és pokolba taszítóbb: az *üdvöt nélkülöző otthonatlanság*/a modern nagyváros űzött hősének érzései); de hallottuk a Rákos Sándor felidézte ifjúkori emléken Weöres megdöbbentő vágyát

a pária-lét szabadságára.

Jegyzetek

- 1 2013. november 5. OSZK, Budapest, Tolnai Ottó megnyitóbeszéde (<http://weores-illes.oszk.hu/megnyito>)
- 2 Tolnai Ottó: *Rothadt márvány. Jugoplasztika*. Budapest, 1997. Kijárat Kiadó
- 3 Nem beszélve arról, hogy tkp. *minden szöveg*, természeténél fogva, már eleve *multimediális*...
- 4 A közelmúlt jellegzetes kiállítás-megnyitói közül választok: Németh Gábor megnyitja Roskó Gábor tárlatát, legyen ez **mottónk** és ajánlásunk!
...ott tartunk, hogy
gyakorlatilag bármi
bekeretezhető és felakasztható,
ez a tény önmérsékletre
kötelez, arra, hogy minden
körülmények között
megfontoltan járj el,
amennyiben cselekedeted
következményeképpen műalkotás
gyanújába keverhető tárgy
vagy esemény, más szóval
úgynevezett művészet
keletkezik,
ez az elkerülhetetlen
felismerés
tesz aztán hajlamossá
az elnémulásra.
(...)
nagytestű prémes állatot
láttam hátulról
feje kényelmetlenül
balra felfelé csavarva, amint
az esthajnalsillagot
nézte mereven.
azonban fénytelen orrhegye
nem volt valódi
sem a prémje
sem az állat
sem az esthajnalsillag
- 5 A kérdéses szöveg több helyütt, így a *Weöres Sándor*-összesben s az *Illés Árpád-
emlékkönyv*ben is olvasható, „ellenőrizhető”; látni, Tolnai pontosan követi az
eredetét, idéz, vagy csaknem idéz belőle, ráépíti, hozzáragsztja, köré vési

- mondanivalóját. A Weöres-szöveg adatai: *Illés Árpádról*. In: *Illés Árpád-émlék-könyv*, Orpheusz Kiadó, 2005, 155–156.
- 6 Vladimir Biti mondja az olvasási stratégia átalakulásáról, hogy amennyiben elfogadjuk, hogy a szövegben foglaltak utasítások az olvasó számára, az is jelértékű, ami nincsen leírva, az elhallgatás, a *hiány*. Idézi Thomka Beáta a *Prózaelméleti dilemmákban*, 160. in: *Áttetsző könyvtár*, Jelenkor, Pécs, 1993.
 - 7 Ne feledjük, míg a kép csakis látható tud lenni, addig a szó hallható-, de látható is! (Kibédi Varga Áron: *A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérveiből*, emlékezet után)
 - 8 A *Prózaelméleti dilemmákban*, 163. in: *Áttetsző könyvtár*, Jelenkor, Pécs, 1993.
 - 9 Felhívom a figyelmet egy korrekció szükségességére. A Király utcai Illés-műteremablakok panorámája megértette, hogy amit Tolnai *furcsa sárga doboz*ornak lát, azok kémények lehetnek: a háztetők szélnek kitett építészeti világa... A rendelkezésre bocsátott OSZK-szöveg kéziratában e felismerés és kézi korrekció jól látható.
 - 10 Mallarmé *Tengeri szeléből* idézek Ilyés Gyula fordításában.
 - 11 Sőt, a gondolkodásmód is: egyfajta „újmanierizmus”; a *concelli* mint apró műfaj, inkább szókép, mely távoli, váratlan dolgokat kapcsol egybe, keresztezve önmagát az enigmával (a *Rothadt márvány* esszéinek olvasója nem egyszer érzi magát inspiráltnak, de beavatatlannak); vagy a *cento*: „rongyszőnyeg”. A barokkban és a manierizmusban is a működési terep, akár a modernben és posztmodernben – a szövegközi térség. De mit értsünk ezalatt: a szövegek közeiben megmutatkozó hiátust, kitöltő-elemeket és mástermészetűséget, vagy két szöveg metszetét...? Tolnai csapong, és rokonságokat jelent ki, igen távoli dolgokat köt össze asszociatív módon. Miért is ne? A lappangó hagyományt az élő folyamatokba kapcsolja, és például El Kazovszkijnak is joga volt saját maga számára őseket és rokonokat deklarálni (kiállítás Kecskeméten, 1990: Mednyánszky László, Farkas István, Tóth Menyhért, Rozsda Endre képeivel együtt). Fontosnak tartom, hogy hosszabban idézzek: *Előző évi kecskeméti kiállításának volt köszönhető a magyar művészettörténet rejtett értékeinek felfedezése, melyek együtt találhatók a Képtár gyűjteményében: Mednyánszky, Farkas István, Román György, Tóth Menyhért képeit. Ettől kezdve ennek az általa összefüggővé konstruált csoportnak a tagjaként gondolta el magát, őket s önmagát is kiszakítva a történetiségből, a művészet fejlődéstörténetéből. (Többször is kísérletet tett egy olyan kiállítás megvalósítására, melyen az ő műveikkel együtt a sajátjai kerültek volna bemutatásra.) A csavargó Mednyánszky tájképeinek kiellenségét (mely „a semmi kitiüremkedése”, vágya a lüktetésre) a tanítványa, a Budapesten festőként elmagányosodott Farkas, a siketnéma Román (aki kánpadba festette bele a tájképet) és a falun élő, félvak Tóth festészetével az tarthatja össze, hogy mind kívül éltek a művészeti „szcéna” keretein, érdeklődési körein, hírein, mozgólódásain; festészetük egy-két műfajhoz vagy motívumhoz köthető, stílushoz-irányzathoz nem; egyéni (festői*

és élet)útjaik sorsszerűségén semmi nem változtatott. S persze az is összeharthatja őket, hogy egyformán „tragikusak”. (In: Keserü Katalin: A kép mint „stilizált párviadal”. Tiszatáj, 2013. 12.05.)

- 12 A festmények kivetítése, rövid kommentálása az előadáson megtörtént.
- 13 E „felrobbantott világ”-hoz s Illés Weöres által hiányolt démonaihoz fűzők megjegyzést a primer Weöres-tanulmány alapján. E démoniságról Tolnai nem értekezik, de mivel szövege folyamatosan ráépül a Weöres-tanulmányra, jól látható, körbe van vésve a ki nem mondott, de körül-idézett hely:
Egyszer ifjúkorunkban azt kifogásoltam Illés Árpi képein, hogy nincs démonuk. Felelte: „De hiszen folyton beszélsz róluk, szidod őket. Hogy nem hagynak békén: látod, ez bennük a démoni.”
Harmonikus világá végül is felrobbant, s a fojtottan benne lakó démonok kitörték. Képeim megjelentek az absztrakt, expresszív, szürrealis elemek. Mindig ezt sürgettem, s most visszaadom hajdani cézanne-i figurálisát...
- 14 Beckett ez időben „leginkább mégis a londoni National Gallery-nél szeretne elhelyezkedni művészettörténészként. Olyan szerzőről lévén szó, akinek a kritikai konszenzus által leginkább ars poeticának tekintett szövege a festészetet és nem az írást veszi célba (Három beszélgetés Georges Duthuit-vel, 1949), akinek ritka és szűkszavú megnyilatkozásai a művészet tárgyában Jack B. Yeats, Bram van Velde vagy Avigdor Arikha képeit próbálják körüljárni – mindhármukkal élethosszig tartó barátságot ápolt –, kulcsfontosságú megismerni Beckett látásának képzettségét és élességét, roppant művészettörténeti tudását, melyet ezekben az években mélyít el. Akár Dublinban van, akár Londonban, Párizsban vagy úton Németországban, Beckett első célpontjai a galériák és múzeumok: Braunschweigban egy hétig mindennap elzarándokol Giorgione Őnarcképéhez Dávid alakjában; Dublinban szinte rituálisan látogatja a flamand régi mestereket. **Fogékonysága szinte kivétel nélkül a „minor” és váratlan dolgokhoz közelíti.** Berlinből a Brouwerekről ad hírt, nem a Vermeerekről vagy Ter Borchokról; a Dirk Boutso, a Fáradt Szemek Mestere, egy-egy Bassano, Patinier vagy Elsheimer előtt időz, messze elkerülve a „Tizianók folyómétereit”, és barátjának, McGreevy-nek azt írja 1937 januárjában: *Berlint úgy fogom elhagyni, türelmetlenebbül, mint valaha a végtelenül hozzáértő kakaskodók és mellveregetők és betyárok és akadémikusok, a Rembrandtok és (Frans) Halsok és Tizianók és Rubensek, a művészet Tarquinusai iránt.* Ami a látása élességét illeti, Drezdában könnyedén kiszúrja, hogy Giorgione Alvó Vénuszának lábánál a vértet tartó puttót a XIX. században átfestették, mielőtt még alkalma adódna megnézni a feltételezését igazoló röntgenképeket. Vizuális memóriája elképesztő lehetett egy olyan korban, amikor a reprodukciókhoz sokkal nehezebb volt hozzájutni: sokszor évek múlva is fel tudja idézni, hogy egy-egy kép egy múzeumnak melyik termében, milyen környezetben és megvilágításban volt felakasztva. Egyik hamvába holt irodalmi tervét Dr. Johnsonról beszédes módon a

londoni National Portrait Gallery portréja ihlette: „the mad terrified face that I feel was the truth a very little below the adipose” [*Az a tébolyult rette-gő arc, mely, érzem, az igazság volt nagyon kevéssel a zsírpárnák alatt.* 352]. Beckett legtöbb, esszémeretűre duzzadó irodalmi és főleg képzőművészeti eszmefuttatásának címzettje Thomas McGreevy: a hozzá írt levelek a kötet mintegy kétharmadát teszik ki (kb. 100 levél a 150-ból). A költő, irodalom- és műkritikus McGreevy tizenhárom évvel volt idősebb Beckett-nél, akit 1928-ban ismer meg Párizsban, majd bemutat Joyce-nak és a festő Jack B. Yeats-nek (a Nobel-díjas ír költő, William Butler Yeats öccsének). (*Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940.* Mihálycsa Erika. Látó, 2010. január)

- 15 *Így vándorlunk a heves ég alatt
(balról arab föld, jobbról Afrika)
a két part fátlán, mint a sarkvidék.
Váratlanul néhány apró sziget
dereng elő a zöldes messzeség
páfrány-öleéből, néhány hosszudad
koporsó-forma pusztá sziklaroncs,
homokkő-tömbjük sárga hajlatán
sok kréta-ráncná gyűlt az üledék.
És háromszögben egy szigetcsoport,
három kő-test a tenger-sík fölött,
mint óriás síremlék, álldogál.
Egyik: oszlop-csonk, ellibbent fatönk,
gyengéd formává érett fájdalom,
másik: teknőc-héj, mind közt legnagyobb,
erőlködően domború tömeg,
ügyetlensége szörnyeteg humor,
idomtalan erő, mely szinte báj,
s a harmadik, a legszebb: kupola,
alakja csúcsba-fejlő, idegen,
oly teljes összhang, hogy szívet szorít.
Miféle rég-holt déva nyomta föl
végső kínjában ezt a szörnyü-szép
hármás jelet a tengerár fölé,
amint az rátört és fölfalta őt?
Órt áll a tönk, a teknőc, a tető,
mögöttük fokban záruló a part
és összeér a tenger és az ég,
zöld ég, kék tenger, űr és villogás,
játékos és forró ál-semmiség.
Színes kristályok árnyát álmodó
játékos, forró szemfedő alatt,
nehéz mélységben, ismeretlenül*

*alusznak az elsüllyedt városok,
csak ős nevük zúg, mint kagyló-üreg,
miből kihullt az élő és a gyöngy.
Pihen, pihen Gondvána embere:
vízből-jött, hártás-ujjú óriás,
ki saurusokkal küzdött, alkudott
és bölcsőjében lelte sírhelyét.*

- 16 A Gondwana (Gondvana, Gondvána vagy Gondvánaföld) ősi szuperkontinens, amely magába foglalta a déli félteke mai kontinenseit és szigeteit, beleértve az Antarktiszt, Dél-Amerikát, Afrikát, Madagaszkárt, Ausztráliát, Új-Guineát, Új-Zélandot és a mai északi féltekéről az Arab-félszigetet és Indiát. A kontinens elnevezését az azonos nevű közép-indiai régióról (amely a gondi nép földjét jelenti) Eduard Suess osztrák geológus (1831–1914) javasolta 1861-ben.
- 17 Hajnóczy Péternek is van egy ilyenféle irányú képe a *Perzsia* rémlátásai közt: *Következő kép az éggel egybemosódó vizet ábrázolt, a mozdulatlan vízen egy fehér csónak lebegett. Felül, mintha a nap átsütne a zöld égen, vízszintes, éles fénypásmák világoszöld, fenyegető sugarai vibráltak, aztán beleolvadtak a sötétzöld vízbe. Jobboldalt két narancssárga: egy hatványabb és egy erősebb fénypamacs törté meg a zöld horizontot. A ladikhoz hasonló motorcsónakban két kék-piros sapkát és kék inget viselő férfi ült egymással szemben a csónak két végében. A csónak fenekén rézsút elhelyezett horgászbót meredt fölfelé, egy sötétzöld, csaknem fekete árnyékba. Ezek a fekete árnyékok mintha alulról törnének fölfelé, dermedt lüktetéssel hasítottak a zöld víz felől a világoszöld, éles fénypásmák felé. A csónak és a benne ülő két férfi vízszintes csíkokban megtört árnyéké mozdulatlanul volt a mozdulatlan csónak alatt.* (Hajnóczy Péter: *A fűtő. M. A halál kilovagolt Perzsiából. Jézus menyasszonya. Hátrahagyott írások.* Szerk. Mátis Livia. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1982, 336)
- 18 (...) az életnek támaszkodó halált éri tetten. Igen, ez az a tojás, ez a Brancusi-értékű abszolút forma, ez a pogány szimbólum, melynek repedező, az élet által máris összehírkált héját majd Illés Árpád rajzolja-írja meg kis külön, geometrikus opusában, ő, aki afféle saját technikaként élt a tojástemperával.
- 19 Dällenbach, Lucien: *Intertextus és autotextus.* Ford. Bónus Tibor. In: *Intertextualitás I–II.* In: Helikon, 1996. 51–67.
- 20 Ankúrai Szent Nilus (+ 403 k.) leírása szerint az aszkéta idegen vidékre vonulásában az Istennek való teljes átadottság nyilvánul meg.

Szerda Zsófia

TÜKRÖK TÜKRE – A FALU BOLONDJA ÉS EGY RÓZSACSOKOR

Tolnai-szövegek színházi adaptációi

Nagy József: *Woyzeck* (Jel Színház, 1994)

Urbán András: *Kisinyovi rózsza* (Kosztolányi Dezső Színház, 2010)

Urbán András: *Rózsák* (Kosztolányi Dezső Színház, 2013)

Nagy József: *Wilhelm-dalok* (Jel Színház, 2013)

39

Dolgozatom két 2013-ban bemutatott színházi előadás (Urbán András: *Rózsák* – Kosztolányi Dezső Színház, 2013, Nagy József: *Wilhelm-dalok* – Jel Színház, 2013) köré épül, illetve az ezeket megelőző két korábbi előadás (Nagy József: *Woyzeck* – Jel Színház, 1994, Urbán András: *Kisinyovi Rózsza* – Kosztolányi Dezső Színház, 2010) kapcsolatára.

Bár a két 2013-as előadás elemzése képezi a dolgozat gerincét, e két művet két korábbival összevetve szükséges vizsgálni. Megpróbálom a négy előadás közötti viszonyrendszert, hasonlóságokat és ellentétpárokat minden oldalról megvizsgálni, hiszen létezik egy közös pont, Tolnai Ottó és szövegei – melyek mind a négy előadás készítésénél kiindulópontként szolgáltak. Létrejött tehát két előadás, az egyik a Jel Színház két művészeinek, Bicskei István magyarkanizsai színész és Nagy József Franciaországban élő koreográfus, rendező, táncos közös darabja, a *Wilhelm-dalok*, melyet 2013 október végén mutattak be Csík-

szeredán, a másik pedig Urbán András szabadkai rendező, és a Kosztolányi Dezső Színház 2013 decemberében bemutatott előadása, mely a *Rózsák* címet viseli.

Miért éppen ez a két előadás, illetve mi köti össze őket?

Tolnai Ottó és Nagy József érdekes művészi párhuzamát, együttthatóit maga a költő is leírja: “Függetlenül attól, hogy távol élünk egymástól, gondolkodásmódunkban van valami különös párhuzamosság, ugyanazokért a tájrészletekért, anyagokért, festőkért lelkesedünk például. Ha Párizsba érkezek, első utunk mindig Bojan Bemhez és Veličkovičhoz (...) vezet. [Nagy József] Csáth-darabja, a nagysikerű Comedia tempio például egyidőben született az én Árvacsáthommal. Vagy amikor Vojnich Oszkárral, a neves szabadkai világutazóval, vadással kezdtem foglalkozni (egyik kézzel írt naplója ugyanis családi ereklyénk), ő akkortájt csinálta Az állat anatómiáját. A Wilhelm-dalok egy nagy hányadát például már eleve az ő részére írtam, afféle partitúráként (...). Párizsban az ő lakásán dolgoztam ezeken a verseken.”¹

Nagy József korábban is foglalkozott Tolnai költészetével, Wilhelm dalai pedig a mozgás “nyelvén” „elhangzottak” az 1992-es *Orfeusz létrái* című darabban. Huszonegy év telt el, s Nagy József újra a Wilhelm-dalokat viszi színre, ezúttal konkrétan ezzel a versfolyammal foglalkozva, s a város bolondjának alakját helyezve a középpontba (ezt támasztja alá a címválasztás is). Urbán András *Rózsák* című darabja is Tolnai Ottó egy korábbi szövegére, a *Kisinyovi rózsára* utal, s pontosan ott kezdődik, ahol a 2010-ben bemutatott előadás véget ér (az idős színésznő monológja, az “elszáradt rózsáról”). A négy előadás Tolnai Ottó szövegeiből készült más-más színházi módszerrel, stilisztikai eszköztárral, azonban több hasonlóság is felfedezhető bennük.

A filmek világában ezt a remake fogalmával jelölik. A remake egy-egy régi film újraforgatását jelenti, re-make – azaz újracsi-

nálás. Az új film már az új technikáknak veti alá magát, fekete-fehérből színes lesz, az akciójelenetek még akciódúsabbakká válnak, az alkotók alkalmazkodnak az új korok moziközönségének igényeihez. A színházban a remake ilyen formában nem jellemző, az viszont igen, hogy egy alkotó saját – korábbi – előadásához nyúl, s azt továbbgondolva, ugródeszkeként használva készít egy új művet. Természetesen ez a továbbgondolás eredményezhet egy előadássorozatot, ahol egy több részes – egészként, és különálló darabokként is értelmezhető – műalkotásról beszélünk, s létrejöhet egy különálló forma is, amikor nem feltétlenül egy sorozat részei az előadások, hanem saját életet élő, önálló stilisztikai rendszerrel operáló entitások.

Nagy József: *Wilhelm-dalok* (Jel-Színház, 2013)

Nagy József elsősorban mozgásművészként aposztrofálható előadásaiban nem, vagy csak nagyon ritkán jelenik meg szöveg a színpadon, ezúttal mégis egyenrangú partnerként kezeli Tolnai verseit, Wilhelm dalait, azaz magát a szöveget. Bicskei István színművész szájából néhol groteszkül hatnak, néhol pedig dallamosak a falu bolondjának történetei. Az előadás tehát szöveg és mozgás síkjával manipulál, s ez a két forma képileg is erőteljesen elválik egymástól, nincsen keveredés. Amíg az egyik aktív, a másik meg sem mozdul, a sötétben várja a sorát. Nézhetnénk két különálló előadásként is Nagy József alkotását, hisz van a szó színháza, és a mozdulaté egy színpadon belül, melynek a két felén zajló akciót egy miniatűr képernyő vágja el pontosan középen. A szó és a mozdulat egyenletes arányban váltakozik, mintha a szöveg azonnal le lenne fordítva a mozgás nyelvére, és fordítva; a vers eltáncolva, és a tánc megénekelve. Tolnai Ottó Wilhelm-dalainak szövege már magában olyan erős képi világot tár elénk, amit a mozgás csak nehezen tud felülmúlni, viszont a versekben rengeteg tárgy jelenik meg, melyek nem csak az írók készítették asszociációra, hanem a koreográfust is.

A tükör motívuma is megjelenik, ez nem idegen Tolnai Ottótól, s szép párhuzam vonható a *Kisinyovi rózsza* tükrörszimbolikájához:

„újra tükrözzük mind a fürdők falait
mind a kávéházakat kocsmákat
újrátükrözzük a borbélyműhelyeket
nagy ünnep lesz
itt találkozunk majd a tiszta költészet
a klasszikus a szocreál és a népi irodalom
tükrözési elméletével...”²,

és a Wilhelm-dalok szarral bekent tükrének mondanivalója:
„az udvaron sütik az ökröt
bekentem szarral a tükröt...”³

között.

A bolond szarral keni be a tiszta költészet papjának vakító tükrét, mellyel a monarchiát, és a nagy Jugoszláviát szeretné újrátükrözni, ezzel homályosítva el a tükrözés folyamatát, megsemmisítve az elképzelt forradalmi akciót.

Nagy József és a Jel Színház előadásaira az élőzene alkalmazása jellemző, a zenészek aktív résztvevői az előadásnak, alkotótársak és performerek is egyben, s Nagy maga is több ízben avanszál zenésszé a színpadon. A *Wilhelm-dalok* c. produkció azonban e tekintetben is formabontó. A már említett két síkot zeneileg is a két előadóművész képviseli. Bicskei István Wilhelm hangján előadja a falu bolondjának „dalait”, a filozófia soha nem látott magasságaiba avatja be a nézőket egy pódium előtt állva, mint egy egyetemi tanár. Nagy József mindezt mozgással ellenpontozza. A zeneiséget tehát a szöveget mondó fél képviseli. A színpadkép állandó darabjai között szerepel egy zongora, amely a szó klasszikus értelmében nincs megszólaltatva, viszont egy mai átértelmezésben, zörejek és zajok formájában igen.

A zárószekvenciában felvételtől hallunk egy Beethoven-szimfóniát. Ahogy Wilhelm emléke, úgy a zene emléke is csupán

egy múltbeli dallamként manifesztálódik. Az emlékezés a magnó és a felvett hang által jut kifejezésre. A felvételezés azt őrzi meg, amit nem szeretnénk elfelejteni. A hangok, majd később a hangok képi felvételei (video) mind ezt hivatottak segíteni. Nagy József ezzel a gesztussal arra utal, hogy Wilhelm dalai nem felejtődtek el.

„Tolnai Ottó költői televíziót működtet: költészete megalkodottan valóságos” – írja Kun Árpád a Wilhelm-dalokról.⁴ Ezt a költői televíziót szinte szó szerint nézhetjük mi is, feltárul előttünk a film világa, hiszen Nagy József darabjában a már említett mozgásos-szöveges sík mellett egy harmadik is megjelenik. Ezt értelmezhetjük Tolnai Ottó miniatűr-világaként is. Egy apró dobozban – mely pontosan a színpad közepén helyezkedik el, elválasztva ezzel a beszélőt és a mozgót – TV-műsorszerű képzőművészeti alkotásokat hoznak létre a játékok. A kép manipulált, magát a folyamatot figyeljük. A miniatűr kép erős fénnel világít. Egy kamerán – a harmadik szemén – keresztül kivetítve tárul elénk a látvány egy mozivászonon.

Tolnai Ottó irodalmi estjein használta már a kamera és a vetítés lehetőségét, s egy jerikói rózsát vetített maga mögé, így a hallgatóság végigkövette a száraz, barna növény zöldülését, kinyílását az est végére. Nagy József maga is a lassú átváltozást jeleníti meg a miniatűr képekben, leképezve Wilhelm posztmodern, értelmetlen s mégis érthető történeteit. A vetítés pedig a miniatűr felnagyításával segíti a befogadást. A leleplezés motívuma is megjelenik ez által, hiszen végigkövetjük az alkotás folyamatát, s eltűnik a szinte már bűvészmutatványszerű Nagy József-i ámulatba ejtés. Nagy József túllép a képi ábrázoláson, s ahogy a filmesek a remake-ek készítésekor, ő is a modern technika eszközeivel fest immár. Nem csupán festővászonra, hanem mozivászonra is. Átugorja a festészet és a fotográfia lépcsőjét, s rögtön a filmhez fordul. André Bazen *A fénykép ontológiája* című könyvében írja a következőket: „Ebben a vonatkozásban a film a fénykép objektivitásának az idő felé való kiteljesedését

jelenti. Nem elégszik meg azzal, hogy a tárgyat csak egy adott pillanatban ragadja meg, mint a letűnt geológiai korszakoknak a borostyánkőben megőrzött bogarait, hanem a barokk művészet görcsösen megmerevedett mozgásának felszabadítására vállalkozik. Első alkalommal történik meg, hogy a dolgok ábrázolása időtartamok rögzítődésével jár együtt és így mintegy a változások bebalzsamozott múmiájává válik...”⁵ Wilhelm világát bebalzsamozza, s a művészet görcsösen megmerevedett mozgását is felszabadítja. Ezek a felszabadított képek váltakoznak a statikus szöveget mondó színész látványával.

Rózsák (Kosztolányi Dezső Színház, 2013)

A *Rózsák* c. produkció a szöveghez, beszédhez való viszonyulása és tematikája által is különbözik a színház eddigi munkáitól. A non-verbális színházi kommunikációt helyezi előtérbe, ám nem mond le a szövegről mint irodalomról. Sem mint kiindulópont, irodalmi háttérrel, sem mint a kommunikáció eszközéről. A beszéd hangok sorozata, ezek a hangok alkotják a zeneiséget. A mozgást nem táncként kell értelmeznünk, inkább gesztusokként, melyek információértéke válik hangsúlyossá, s esztétikai tartalmat közvetítenek. Ezeknek a jeleknek a megértése lehet intuitív, de racionális is. Az előadás statikus képekből indul ki, melyek végül megmozdulnak: a *Kisinyovi rózsza* című darab cselekvéssorozata az egyik kiindulási pont, minden szövegtől, azaz plusz tartalomtól lecsupaszítva. A téma nem a mai kor politikai és társadalmi akcióira reagál, hanem a színházi költészet, a költészet színházának fonalát gombolyítja tovább. Álom és szürrealitás, egy mesebeli hangulat lengi be az előadást. A klasszikus sdramaturgiában beszélhetünk szituációról és konfliktusokról, ez esetben pedig képekről, melyek szituációkként jelennek meg mint kiindulópontok, s konfliktusukat a képeken belüli elmozdulás, történés alakítja. A történés és a költészet színháza ez.

Ha Urbán András munkásságát, eszközhasználatát megfigyeljük, láthatjuk, hogy rendezéseinek nagy többségében az előadások tere mindig a minimalizmus jegyeit hordozza magán. Nincsen gigantikus díszletvilág, nincsenek túlfodrozott kosztümök, emeletes színpad, fölösleges tárgyak a színen. A *Kisinyovi rózsá*, illetve a *Rózsák* esetében ez a fajta tér-, díszlet-, eszközközelés némileg megváltozik, ám nagyon sok részletében kötődik is a korábbi darabok terének minimalizmusához. Az ismétlődés és a sokszorosítás lesz jellemző a díszletelemekre. E két fogalom nem idegen Tolnai költészetétől sem. A *Rózsákban* ez a színpadkép átalakul. Nagy József „televíziójához” hasonlóan Urbán is egy minimális térrel indítja/folytatja a *Rózsákat*, s ezt a teret bontja le a leleplezés művészetével élve. A Tolnai univerzum tárul elénk. A miniatűr színpadkép lassan felbomlik. Először az ég felé, majd, mint egy fényképezőgép szélesszögű lencséje – kétoldalt is megnyílik a tér, végül pedig az utolsó függöny is lehull hátul. Mindeközben az apró diszkógömbök mellé egyre nagyobbak társulnak, a tükrök egyre jobban vakítanak, a záróképben pedig megjelenik egy minden várakozást felülmúló óriási diszkógömb, így a tér tágulása szinte beszippantja a nézőket, mint egy fekete lyuk.

Ha a zenei vonalat vizsgáljuk, a *Rózsákban* egy éteri hangzás jelenik meg, a zeneszerző Mezei Szilárd harangokat, triangulumokat, xilofonokat, cintányérokat használ hangszerként, melyek nem csak felvételtől szólva, de a színpadon élőben megszólaltatva is megjelennek. Nagy József előadásában szintén nagy teret kapnak az ütőshangszerek. Az utolsó tájképben például egy dobos, Vladimir Tarasof az alkotótárs, s a ritmusok megkülönböztetett helyen szerepelnek a műben. A *Kisinyovi rózsá* és a *Rózsák* zenei háttérét is Mezei Szilárd zeneszerző írta. A *Rózsákban* a színészek zenészek lesznek, s a *Kisinyovi rózsá* egyik emblemikus dalát elő is adják xilofonokon, dalszöveg nélkül. Ez máris feltételez egy előtudást, illetve azt, hogy aki nézi a *Rózsákat* már látta a *Kisinyovi rózsát* is. Amennyiben ez

nem így van, akkor a darabnak egy új és izgalmas pontja ez a szöveg nélküli többszólamú xilofon-szólam. A jelzett dalszöveg-rész az illatok felidézésén keresztül éneklí meg az élet titkát:

„...mert szép a bűdöske
meg az estike illata is szép
meg a friss tehénganyé illata
meg az osztriga
sós spermaillata is szép
de a szép élet titka éppen ez
senki sem ismeri az élet titkát
mert (mint szent-györgyi mondta)
mindenki azt hiszi bonyolultabb...”⁶

A szöveg feledésbe merült, csupán a dallam marad emlékezetünkben. Ha tehát a zenét, dalt, magát a zeneiséget vesszük egy picit részletesebben szemügyre, s tudjuk, hogy Tolnai Ottó – az egyetemes művész – író, „énekes”, képzőművész egy személyben, nem meglepő, hogy Nagy József sem csak mozgásművész, hanem zenészként, s nem utolsósorban képzőművészként is aposztrofálható, illetve Urbán András is erre törekedve kényszeríti színészeit zeneképzésre, képzőművészeti alkotások létrehozására a színpadon. Ám amíg Nagy Józsefnél maga az alkotó szubjektum és a rendező/előadó személye egy és ugyanaz, Urbán esetében a színpadon kívüli művész, tehát a Rendező irányítja a látszólag zenész, látszólag képzőművész színészek mozdulatait, illetve a közös alkotás végső döntéseit is ő hozza meg. Nagy József az emlékezés tükrébe néz, s a már bevált sémát követi, hiszen azokhoz a művészekhez, s inspirációkhoz nyúl vissza, melyek művészetében kiemelt helyen állnak. Bicskei István és Tolnai Ottó, Magyarkanizsa, a helyi „udvaribolond” figurája, a colour-local mind visszatérő elemek.

Az első és legfontosabb tényező, hogy mindkét opusz egy-egy már meglévő előadás hatására, emlékének szünni nem akaró nyomására, és/vagy Tolnai Ottó szövegeinek összetettsége miatt

született, s az előadásban nem is hangzik el szöveg ezen az egy részleten kívül, melyben az önreflexió, s az időződő színésznő, az elfeledett díva panaszai is megjelennek:

„...azt hiszem először látok egy színpadot éjjel
akár akarod, akár nem, próbálnod kell a hulla szerepét
mi mást próbálnál egy elfekvőben.
én kérem az öltözőben alszom
agyonvert csipkéken, akárha egy tömegsírban
kézcsók a Teremtőnek!
én már nem sírhatok a világ felett
az emberek kezébe került
az emberek kezébe került a világ
nem sírhatok felette
műkönnyön élek.
sírj!
ejts egy igazi könnycseppet
már nem tudnak üvöltetni a színpadon
se sírni se tudnak se sírni se
egy igazi könnycsepp
a rózsabimbón
talán éppen innen kezdődik újra a világ
a megkönnyezett bimbóból
mert ilyenkor szokott kezdődni
újrakezdődni / ilyenkor a legislegvégén...”⁷

47

A színház objektuma, illetve a színházra való utalás a Wilhelm-dalok egyik történetében is felbukkan a taps – azaz egy ritmikusan ismétlődő zenei hang – formájában.

„...a patkányfogó csattant
a patkányfogó csattant
nem tapsoltak
szeretem amikor tapsolnak
amikor véresre tapsolják a tenyerüket
amikor az erős ütésektől lerepülnek az ujjak...”⁸

A tapsolás, a taps a sikert jelenti, a közönség a tetszését fejezi ki ezzel a gesztussal. A *Kisinyovi rózsza*, és a *Rózsák* színésznője elpanaszolja, mennyire megváltozott a világ, ő már nem tud felette sírni, elmondja, milyen silányak a mai színészek, nem tudnak üvölteni a színpadon, és sírni sem tudnak, ő is műkönnyön él már, és a hulla szerepére készül az elfekvőben.

A *Rózsák* című előadásban egyedül elhangzó szöveg a fent idézett részlet, az idős színésznő monológjának pár sora. Urbán esetében a szöveg nélküli Tolnai új címet kell tehát, hogy kapjon, az eltávolodás, s a többes szám is jelzi a kísérletezés tényét, illetve a folyamatosan változó dinamikusságot is előrevetíti. A lehetséges címek között szerepelt még a: Rózsza, Rózsácska, Rózsabimbó (bár ezzel automatikus utalás történt volna Orson Welles híres szánkójára is, mely a kisinyovi rózsában is megjelenik egy rövid részlet erejéig).

A *Rózsák*ban fontos szerepe van az ironiának, sok utalás történik benne a *Kisinyovi rózsára*, hiszen a felhasznált eszközök tovább élnek korábban megkezdett életüket. A vaságyakból csak egy maradt meg, a zebraék életre kelnek, s a színészek játsszák el halálukat, és a görcsbe merevedett zebra magányát, majd később a plüsszebraakat mozgatva, irányítva kényszerítik őket egymás megfigyelésére, s döntik el őket, ahonnan már nincs felállás. A különböző méretű diszkógömbök szintén lassan forognak be az előadás menetébe. Először egy pár centiméteres átmérőjű miniatűr diszkógömb ereszkedik alá az égből, majd lassan, ahogyan a tér tágul, a diszkógömbök is növekednek, hogy végül egy orbitális gigászi gömb megjelenésével tükrözzék vissza Tolnai Ottó univerzumát, kényszerítsék a nézőket arra, hogy tükrökbe nézzenek, szembenézzenek önmagukkal, és – talán éppen ezáltal – biztonságban érezzék magukat, mint a flamingó. Egy „hétköznapi tükörben” reális képünk látszik, nem torzít, nem neveltet, nem ringat. Arra szolgál, hogy megmutasson dolgokat. Elsősorban saját arcunkat, illetve azokat a dolgokat, amik mögöttünk vannak. Amit nem láthatunk, hiszen ahhoz,

hogy lássuk őket, meg kellene fordulni, akkor viszont valami más kerülne mögénk. A múltat sem láthatjuk, ám képzeletbeli tükreinken át vissza tudjuk tükrözni legemlékezetesebb képeit.

Az előadásban három domináns „tükör”-tárgy jelenik meg. A tükröződő felületek közül csak egy, maga a tükör realizálódik s működik ténylegesen tükörként. A gyöngy egy kalaptű végén ékeskedik, kopott, fénytelen tárgy, tükrözésre nem alkalmas. A vízfelszín, mely a harmadik vizsgált felület, szintén szimbolikusan mutatkozik a színen; egy pohár víz formájában, vagy indigópapírként.

A víz (tükre) az, ami élteti a jerikói rózsát is, azt a „zsugorított tujaféleséget”, mely akár több hónapos kiszáradás után is képes kinyílni egy pohár víz hatására. Az előadás egy pontján megjelenik egy pohár víz a színpadon, a tiszta víz a tiszta költészet papjának szomját hivatott oltani, s a bemocskolt csipkéket tisztára mosni. A víz szimbolikus manifesztálódása – mint kék indigópapír – pedig szintén zeneiséggel van teli, ahogy úszást mímelve mozog rajta a színész, susogó hangot ad, mint egy vitorla, vagy a hullámozó tenger.

Tudjuk azonban Tolnai szövegvilágából, hogy az Adriát még nem sikerült újratükrözni kis tartományunkban, ezért funkcionálhat a tükör, és a tükröződő felület csak láttatottként a színpadon. A realitás talajáról elgurult gyöngyformák új jelentést kapnak, és sokszor antropomorfizálódnak. Elég, ha áthaladunk a gyöngyfüggöny fátyolán. A csilingelés már mint színpadi eszköz mutatkozik meg, hisz egy nem hagyományos hangszer kerül kezeink közé. A gyöngy(függöny) zeneisége hasonló a posztmodern színházi adaptációk zenehasználatához, s ezt a fajta zeneiséget próbálja Urbán András is megjeleníteni a *Kisinyovi rózsza* című előadásban a cintányér nem mindennapi használatával. A költőhöz hasonlóan átalakítja tehát a tárgyat s kiemelve annak tulajdonságait, ellenkezve a szürke használati utasításokkal – miszerint egy ilyen függöny csak áthaladásra való – s máshogy kezdi használni. A cintányér esetében hol egy gyűszű

pattogása csal ki hangot, hol a finoman pergő só szólaltatja meg. A *Rózsákban* a színészek dobverők segítségével szólaltatják meg a hangszert, s végül só pereg az égből. A sorrend megfordul. Ez az akció a *Kisinyovi rózsá*, és a *Rózsák* esetében is a végső képek egyikében jelenik meg, s olyan hangossá válik, hogy sérti a fület. A színpadon a színészek tárgyakká, rakodómunkásokká változnak át, alárendelt helyzetükben szólaltatják meg az utolsó akkordot a sózott cintányérokkal s fokozzák a zajt az elviselhetetlenségig. Mint már kiemelttem, a hétköznapi tárgyak hangszerként való használata, illetve hangszerek nem konvencionális megszólaltatása nem idegen a posztmodern, és / vagy a mozgásszínházi előadóktól sem. Nagy József *Quintett* című előadásának zenészei hangszerüket egyfajta brecht-i elidegenítő effektusként használják: a zongorát a húrokat pengetve, a dobót a bőr felszínét kapargatva szólaltatják meg. Brecht epikus színházi törekvése, hogy a néző nézzen önmagába, illetve abba a tükörbe, amit a színész tart elé, reagáljon, s legyen határozott véleménye arról, amit a színpadon lát. Nem hagyja a nézőt abban a biztonságos pozícióban, hogy egyik-másik szereplővel szimpatizálva nézze végig az előadást, hiszen szerinte az előadások tárgya a világ és az ember, aki benne él és alkot, cselekszik. Többek között ez készíti arra, hogy elidegenítő effektusokat használjon. A néző – látva ezeket az effektusokat – megérti, hogy ez csak a láttatott világ, nem a realitás. Nagy József és Urbán András is ezeket a jeleket építik be előadásaikba.

A nyelv, s ezzel együtt az érthetőség problematikája jelenkezik a lírai, szövegközpontú darabok nemzetközi színházi körökben való szereplésekor, a föliratozás megjelenésével egy probléma megoldódik, hiszen érthetővé válik minden elhangzott szó, egy újabb probléma azonban felüti a fejét. A közönség figyelme kettétörik, nem tudja magát a színpadi történet követni, hiszen, ha nem olvassa a szöveget, nem feltétlenül érti, mi történik a színpadon. Ez a probléma Tolnai esetében hatványozottan jelen van, hiszen Shakespeare drámái-

nak megértéséhez nem szükséges felírat, csupán egy általános, globális szövegismeret. A kortárs darabok hiánytalan befogadását tehát gátolja a feliratozás. Urbán András ezt a problémát kiküszöböli azzal, hogy teljesen elfeledi a szöveget a *Rózsákban*, míg Nagy József éppen az ellenkezőjét generálja azzal, hogy életében először ennyi sok szöveget használ művében.

Jegyzetek

- 1 Tolnai Ottó: *Esetem a színházzal*. In: Alföld – 48. évf. 1997/2
- 2 In: Tolnai Ottó: *A kisinyovi rózsza*. Factory Creative Studio Kft., Szeged, 2010. 41.
- 3 Tolnai Ottó: *Wilhelm-dalok*
- 4 Kun Árpád: *Kurva kemény lény a hatyú*. In: Holmi, 1992/10
- 5 André Bazin: *A fénykép ontológiája*. Tanulmányok a filmművészetről. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 1977 Budapest 21–31.p.
- 6 In: Tolnai Ottó: *A kisinyovi rózsza*. Factory Creative Studio Kft., Szeged, 2010. 16.
- 7 In: Tolnai Ottó: *A kisinyovi rózsza*. Factory Creative Studio Kft., Szeged, 2010. 86–90.

Irodalom

- Kun Árpád: *Kurva kemény lény a hatyú*. In: Holmi, 1992/10
- André Bazin: *A fénykép ontológiája*. Tanulmányok a filmművészetről. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1977, 21–31. p.

Beke Ottó

A FELIRAT(OZÁS) MINT A FILMBELI BESZÉD (LÁTSZÓLAGOS) TÜKRÖZ(ŐD)ÉSE

További megjegyzések Mirnics Gyula *Barbie* című
elbeszélése kapcsán

A beszélő könyv kép(zet)e

Úgy tűnhet, hogy az eredeti diskurzusfolyamból, avagy kommunikációs szituativitásából kiragadott, leírt-lejegyzett, avagy a későbbiek folyamán kinyomtatott jelsorozat, vagyis ismételten csak két dimenzióban megjelenő, síkszerű nyomtatvány¹ önmagában, tehát olvasótól és olvasástól függetlenül is szöveggként működik, illetve a potencialitást hangsúlyozva: működhet. Walter J. Ong *A szöveg mint interpretáció* című tanulmányában fel is teszi a kérdést: „Mikor számít valamely szöveg megnyilatkozásnak? Mikor »mond« a lejegyzett mű valamit?”² Válasza a (lejegyzett) szöveg létmódját a befogadással, a jelentéseket folyamatosan megképző (értő) olvasással és az annak keretét alkotó diskurzív beágyazottsággal, illetve ismételten nemcsak a (verbális) diskurzusra összpontosítva: kommunikatív szituativitással kapcsolja össze. Konceptiójában a jelentések kidolgozása az olvasók és a szövegek, valamint egyéb, le nem írt megnyilatkozások közötti folyamatos, meghatározó temporális vonatkozásokkal bíró interakciók függvényévé válik. (A többes szám használatát az intertextualitásnak a szöveg meghatározó jellemvonásaként való megközelítési módja teszi indokolttá.³)

53

A lejegyzés gesztusa a (verbális) megnyilatkozást kiragadja megszületésének abból a nem csupán nyelvi elemeket integráló eredeti kommunikációs szituációjából, amely a térbeli jellemvonások, a szükségszerű percepció és nem csupán szemantikai behatároltságok által meghatározott és időben kibomló diskurzus éltető közege. „Amennyiben a szöveg statikus, rögzített, »kívülálló«, nem megnyilatkozásnak, hanem vizuális konstrukciónak számít.”⁴ Ong a nyelv (koncepciója szerinti eredendő és nélkülözhetetlen) szóbeliségével, értsd: artikulált, a szubsztancia efemer jellegét hangsúlyozandó: (fel)hangzó és hallható (auditív) szóbeliségével kapcsolatban teszi a következő releváns megállapításokat: „Ahhoz, hogy értelme legyen, az írott szövegnek *minden esetben* kapcsolódnia kell valamiképpen, közvetlen vagy közvetett módon a hangok világához, a nyelv *természetes* közegéhez. Egy szöveg »olvasása« együtt jár annak hanggá alakításával – ténylegesen vagy a képzeletünkben –, akár lassan, szótagról szótagra olvasunk, akár csak átfutunk egy szöveget, amint az gyakori a fejlett technológiájú kultúrákban. Az írás sohasem függetlenítheti magát a szóbeliségtől.”⁵ Odorics Ferencet idézve: „A mű és a szöveg már egyaránt jelentésteli, intencionált, szemantikailag – ugyan csak időlegesen – kötött. Ezért a jeltest analógiájára érdemes bevezetni a könyvtest fogalmát, amely jelentéssel nem, csak a jelentés lehetőségével rendelkezik, amely a jelölő anyagi alapja, Ingarden reális tárgyához⁶ áll közel: papír + nyomdafesték.”⁷ A jelentéssel tehát nem (feltétlenül) rendelkező, azt azonban potencialitásként magában hordozó könyvtesthez hasonlóan a szöveg is – olvasható a fentiekhez hasonló, ismételten Ongtól származó érvelés – „kizárólag élő személy elméjében létező és működő kód által tehető megnyilatkozássá. Ha a megfelelő kódot ismerő személy átfutja a vizuális struktúrát, és – hangosan vagy képzeletben, közvetve vagy közvetlenül – hangok temporális szekvenciájává konvertálja – azaz ha a szöveget valaki elolvassa –, csakis akkor válik a szöveg megnyilatkozássá, s csakis abban az esetben folytató-

dik a felfüggesztett diskurzus, vele együtt pedig a verbalizált jelentés. A szövegek csak annyiban bírnak jelentéssel, amennyiben extratextuális elemekké alakítódhatnak át.”⁸ Ellenkező esetben a leírt-lejegyzett szavak (valóban) úgy működnek, mint a krematóriumok.⁹

Hasonló koncepciójának ad hangot Douglas Coupland „A” generáció című regényének egy szereplője, Diana Beaton. Miként az irodalmi diskurzus keretei között és stílusában fogalmaz: „amikor történetet [vagy mást] írsz, huszonhat betűvel alkotod meg [az angol ábécé huszonhat betűt tartalmaz], és az organikus, beszélt nyelvet apró ingatlanokká osztod fel, ami a mondat vagy a bekezdés. És ha ez megvan, jön az olvasó, megnézi ezeket a kis ingatlanokat, és újra felpumpálja szavakká az agyában. De mert csak huszonhat steril kis betűt használtál hozzá, az igazi emberi hang összes textúrája és nyákja elveszik. A beszédet homogén, steril valamivé teted. Hangok konganak a fejedben, de ezek igazából csak a hangok szellemei.”¹⁰ Gustav Meyrink *Gólem* című regényének több szöveghelye hasonlóképpen szemlélteti az olvasás tevékenységét, mint az fentebb az ongi fonocentrikus (a hangzóanyag, a fonikus szubsztancia elsőbbségét valló) koncepcióból, továbbá a couplandi leírásból is kitetszett, s miként az alább a Roman Ingardentől származó megállapításokból is kitűnik, *kihallgatható* (lesz). A Meyrink-regény elbeszélőjéhez úgy *szólt* az olvasott könyv, hogy „Egy láthatatlan ajakról szavak áradtak [felé], eleven szavak.”¹¹ Alább pedig a következő részlet szerepel a szövegben: „Már nem könyv volt az, ami hozzám szólt. Egy hang volt ez, *egy hang*, amely valamit akart tőlem.”¹²

A felolvasó (*The Reader*) című, Bernhard Schlink azonos címet (*Der Vorleser – The Reader – A felolvasó*) viselő regénye¹³ alapján készült, Stephen Daldry rendezte 2008-as filmben¹⁴ a Kate Winslet alakította írástudatlan főszereplőnő, Hanna Schmitz számára az irodalmi művek (vagyis a leírt-lejegyzett irodalmi szövegek) – egészen addig, amíg hozzá nem fog az írás-olvasás

tanulásához – csakis a maguk, kiejtés által megvalósított formájukban léteznek. Miután pedig már írástudóvá válik, megjegyzi, hogy továbbra is jobban szereti hallgatni, meghallgatni az irodalmi műveket, mintsem (el)olvasni azokat. A cím s a leginkább a német és a magyar nyelvű cím (*Der Vorleser – A felolvasó*) a leírt szövegeknek éppen erre a felolvasás által megvalósított/megvalósítható fonikus aspektusára hívja fel a figyelmet.¹⁵

Az Odoricstól származó fentebbi szövegrészlet által hivatkozott Roman Ingarden, miután azt a kategorikus megállapítást teszi, amely szerint – a szerzőt idézve – „az irodalmi műben nyelvi *képződmények* – szavak, mondatok, mondatösszefüggések – szerepelnek”¹⁶, azt a magától értetődő, sőt, kényszerítő erővel jelentkező kérdést veti fel, hogy „Mik ezek?”¹⁷, mármint mik ezek a(z irodalmi műben szereplő) nyelvi képződmények, ezek a szavak, mondatok és mondatösszefüggések, miként lehet őket (s tegyük hozzá: ha lehet egyáltalán) meghatározni, leírni? Ingarden érvelése szerint „minden ilyen képződményben [vagyis – a szerző fentebb idézett megállapítására támaszkodva – minden ilyen verbális formációban/struktúrában] két különböző oldalt, illetve összetevőt kell megkülönböztetni: egyfelől egy meghatározott *hanganyagot*, mely sokféleképpen differenciált és különböző módokon rendezett, másfelől a vele »összekapcsolt« értelmet.”¹⁸ Alább olyképpen fogalmaz, hogy „A legegyszerűbb – ha nem is eredendő – nyelvi képződmény az egyes szó”¹⁹; az Ingarden által említett verbális egység – elemzése szerint – pedig magában hordozza a szóhangzást, vagyis a konstitutív szereppel bíró fonikus jelleget és az azzal kapcsolatban lévő, illetve az attól elválaszthatatlan jelentést.²⁰ Nem véletlenül határoztuk meg az imént az egyes – konkrét – szó fonikus jellegét nélkülözhetetlen, alapvető komponensként, hiszen maga Ingarden jegyzi meg, hogy amikor az egyes szóról tesz említést, „mindenekelőtt a »kiejtett« [vagyis artikulált, megvalósított és ennek megfelelően hallható] szóra kell gondolnunk”²¹, vagyis „a szóhangzás – álla-

pítja meg a szerző, részben W. Conrad vonatkozó gondolatait kommentálva – *elsődlegesen* tartozik a szóhoz”²².

A filmbéli beszéd kontextusa

A *Barbie* című keretes Mirnics Gyula-elbeszélés²³ explicit módon helyezi előtérbe a hangzó anyag, az élőszóbeli megnyilatkozás tárolhatóságának és közvetíthetőségének kérdéskörét. Ezáltal kendőzetlenül arra a (másodlagos szóbeliségként aposztrofált) kommunikációtechnológia-történeti korszakra utal, amelyben a verbális megnyilatkozásoknak és egyéb nem-nyelvi, szemantikailag nem vagy pedig kevésbé, illetve nem verbálisan terhelt (tagolatlan) hangoknak, zörejeknek, auditív szekvenciáknak a rögzítése, tárolása és közvetítése autentikus(abb) módon – kontextusuktól, el- és/vagy felhangzásuk konstitutív szituációjától természetesen ezúttal is nagyobbára megfosztva, azokból kiragadva –, azonban nem vizuális-grafematikus struktúrák igénybevételével válik megvalósíthatóvá.

57

A másodlagos szóbeliséget életre hívó és egyúttal az írásbeliség visszaszorulását eredményező (kommunikáció)technológiai fejlődés olyan innovációit szokás számon tartani, mint például a telefon, a rádió, a televízió, a hang- és videoszalagok. Ezek, továbbá a multimediális kommunikációt (is) lehetővé tevő egyéb berendezések, eszközök és eljárások ugyanis magának a hangzó anyagnak, vagyis nem (csupán) az írásos-vizuális formában több-kevesebb sikerrel megragadott, hangsúly(oz)ásától, hanglejtésétől, dallamától, ritmusától és kommunikációs szituációjától egyaránt függetlenített és szemantikailag általában terhelt nyelvi anyagnak, hanem az élő-eleven hangnak a rögzítésére, tárolására és továbbítására is alkalmasak. Függetlenül szemantikai tartalmuktól, telítettségüktől vagy pedig esetenként mindezek (közel sem pejoratív, hanem esetleg nagyon is pozitív értelemben vett) hiányától. Sőt, magától (a nyelvhez kapcsolódó/kapcsolható) jelentéstől mint olyantól

is. Annál is inkább, hiszen – miként Slavoj Žižek fogalmaz: „A hang az, amely, a jelölőnél, ellenáll a jelentésnek, a jelentés által nem helyreállítható átlátszatlan mozdulatlanságot képviselve.” S „Mint ilyen – folytatja néhány sorral később Žižek –, a hang se nem élő, se nem halott: alapvető fenomenológiai státusa inkább az élőhalotté, egy kísértetszerű jelenségé, amely valahogy túléli saját halálát, azaz a jelentés elhalványulását. Más szavakkal, igaz, hogy a hang élő jellege szembeállítható a beszéd halott betűivel, azonban ez egy el nem pusztult szörny rejtélyes élete, nem pedig a Jelentés »egészséges« élő jelenléte...”²⁴

A fonikus szubsztanciának, a(z élő)beszédnek és a hang(ok)nak, mindenféle hangnak a másodlagos szóbeliség kommunikációtechnológia-történeti korszakában immár adott tárolási és közvetítési lehetősége az inskripcióként és regisztrációként, jelhagyásként elgondolt írás (potenciális) transzcendálhatóságának és a szűkebb értelemben vett írás helyén/*helyében* megjelenő (a technooptimizmus szempontjából tekintve a hangrögzítés és -továbbítás jelenségekörére) kommunikáció hiteles(ebb) formáinak perspektivikusságával és ezzel összefüggésben virulenciájával kapcsolódik össze. A felbecsülhetetlen horderejű kérdés ilyenképpen az, hogy meghaladható-e a (vizuális-alfabetikus) jelben való jelenlét megtörtsége s annak tragikus magánya, melyet nemcsak az olvasás fokozatos történelmi elnémulása, egyéni gyakorlata szül(t), hanem magának az írásnak a struktúrája és sajátos működésmódja – a verbális és nonverbális elemeket egyaránt magában foglaló elsődleges szóbeliség kommunikációs gyakorlatából a nyelvi és azon belül is a szegmantális komponensek előtérbe helyezése, a szupraszegmantális és főleg az extralingvális jelek rovására, hogy azok az írásbeliség számára végül is feledésbe merüljenek?

Kihallgatható és meghall(gat)ható-e vajon a könyv és az annak alapjául szolgáló, szűkebb értelemben vett írott/(nyomtatott) szöveg fentebb, Walter J. Ong, Odorics Ferenc és Roman Ingarden teoretikus diskurzusa, valamint a Douglas Coupland

és Gustav Meyrink regényrészletei által szóba hozott – elképzelt – hangja, illetve a hangok szellemei? Ám vajon olyképpen hallgatható-e ki ez a hang – ha egyáltalán –, hogy közben nem is feltétlenül tűnik fel a könyv és az írás, az írott/nyomtatott jel kompakt, látható, érinthető teste, hanem az akár fel is oldódhat a jelentés (potenciális) elhalványulásáról tanúskodó hangban, valahogy úgy, miként az *A felolvasó* című, fentebb hivatkozott filmben Hanna Schmitz számára tűnik?

Itt jegyezzük meg, hogy Kroker meglehetősen optimista prognózisa szerint az olvasás a jövőben – az elektronikus könyvek terjedésének köszönhetően – multimédiálissá fog tágulni, és emellett többek között szórakoztató, elmélyült és aktív tevékenységgé válik. „Az olvasás jövőjében [...] a szem kivonul a nyilvánosságba – fogalmaz a szerző. – Újra összekapcsolódik a többi érzékkel, nevezetesen a füllel és a kézzel.”²⁵ Annál inkább releváns Kroker prognózisa, mert – miként Nyíri Kristóf fogalmaz – „Az írott nyelv és a nyomtatott nyelv kultúrája – ami az európai századokat végül is formálta – egyúttal a szellem kényszerzubbonya is volt. Hiszen a teljes szenzoriumban élő embert arra kényszeríti, hogy amikor gondolatait megfogalmazza és közli, akkor egy nagyon szűk sáv szélességben, egy lineáris szövegben mondja el mindazt, ami színes, képies, hangos, mozog és szaga van stb.”²⁶ A Karinthy Frigyes *A fotográfált gondolat* című tudományos-fantasztikus elbeszélése által vizionált távoli jövőben az irodalmi alkotások immár nem realizációra (néma, esetleg hangos olvasásra) váró nyelvi jelsorozatokból állnak, sőt, nem is tartalmaznak lejegyzett/leírt verbális struktúrákat. „Az írók [ugyanis] rájöttek – fogalmaz az elbeszélés által megjelenített jövőbeli szereplő –, hogy elképzeltetni valamit, közvetve, átfordítva szavakra, sokkal bonyolultabb dolog, mint egyszerűen megmutatni...”²⁷ Ennek megfelelően az elbeszélésbeli könyvek, irodalmi művek (maga a szöveg használja ezeket a kifejezéseket, módosítva jelentésüket) a történeteket nem nyelvi formában, vagyis nem „közvetve, elvont szavakat idéző betűk-

kel”²⁸, hanem audiovizuális formában rögzítik. Az elbeszélésbeli irodalmi alkotások megtekinthető és meghallgatható tartalmú dobozokban találhatók. A könyvdoboz – a Karinthy-szöveget idézve – „csodavilág[...]”, „Aladdin lámpás [pergő] káprázata”²⁹.

A fentebb idézett Meyrink-regényrészlet által vizionált „beszélő” könyv azonban közel sem a Kroker-szöveg vagy akár a más összefüggésben a Karinthy-elbeszélés által megjósolt jövőbeli – elektronikus – könyv kép(zet)e, hanem a hagyományos értelemben vett, vagyis papír alapú könyvé, miként a Coupland-regényből származó fentebbi idézet szintén nyomtatott, (fel)olvasásra váró, azt igénylő és csakis azáltal, az olvasás és a felolvasás által létező könyvről szól, *beszél*. Arról a könyv- és még inkább szövegkonceptióról tehát, amely az olvasást, a befogást és ily módon részben a felolvasást a szöveg temporális létmódjával elválaszthatatlanul összekapcsolódónak véli, mutatja.

60

De most (még) jelesül a hangról van szó, a hangról, amely szemantikailag – legalábbis a nyelv értelmében és egyben nyelvi értelemben véve – terhelt avagy sem, és amely a maga közvetlenségében, a maga közvetlen (*ki*)hall(gat)hatóságában a (jelen) lét bizonyosságul szolgál³⁰, közvetve, tárolva és közvetítve pedig annak csupán hitelesítésre váró, esetleg tragikus-könnycsillámos illúziója.

Lauri Sommer észt szerző például az általa „a diktafonnal megvalósítható misztikus önszemlélet[ként]”³¹ meghatározott diktafonsámánizmusában a hangnak, avagy a vibrációnak a létrehozására mint „a létezés egyik alapvető jegy[ér]e”³² tekint. „A hang erőssége és tónusa alapján ítélünk mások és magunk erőnlétéről, állapotáról és *létezéséről*”³³ – fogalmaz a szerző, annak megfelelően, hogy koncepciójában „a hangok sorsa az, hogy a létezésről függenek”³⁴, majd pedig poétikus hangnemben a világmindenséget rögzített és az Isten által bármikor életre kelthető, hallatható hangok végtelenjeként való meghatározásának lehetőségét veti fel. „Lemezek vagyunk, melyek minden irányban forognak az isteni turntablism körhintáján, miközben

elő anyagból készült tűk és lézersugarak énekelnek át rajtunk. És miért ne lehetne a világ is éktelenül nagy halom lemez Isten lemeztartójában, amelyet egy kis ködfolton tart a kozmosz lemezjátszója mellett.”³⁵ H. G. Wells *A láthatatlan ember* című szövegében a címszereplő, amikor áttetszővé, vagyis láthatatlanná válik, a testi interakciókat leszámítva egyedül a hangja, továbbá az általa keltett hangok, valamint zajok, zörejek által (lesz) érzékelhető. Az ő esetében ilyenkor a hang a lét(ezés) ének végső bizonyítéka, jele. A Láthatatlan Embert a Wells-szöveg emiatt is említi, *nevezi meg* gyakran „csupán” hangként, *a Hangként*.³⁶ „A hang tulajdonos[ának]”³⁷ helyébe maga a hang lép; a „légüres térből”³⁸, a semmiből³⁹ érkező Hang. „Hallom magát, valóságos kell hogy legyen”⁴⁰ – olvasható K. Dick *Az utolsó szimulákrum* című regényében a szimulált, helyettesített szubjektumok szövevényes – és mondani sem kell: tarthatatlan – hálózatában.

A *Barbie* én-elbeszélője az *Élet a halál után* című Mirnics-írásnak⁴¹ az utolsó lélegzetek összegyűjtésével és egy bármennyire is élethű, azonban lényegében élettelen tárgynak az általuk remélt életre keltésével hasztalan próbálkozó⁴² B. Bélájához viszonyítva belső (narratív) perspektívával rendelkezik – ezáltal ő valóban beszélő és *elbeszélő* személy. Az ő szavait „halljuk”, realizáljuk a szöveget olvasva, azok kelnek életre, miközben éppen ennek az életre keltésnek, ennek a (kommunikációs) feltámadásnak és feltámasztásnak, a hangzó anyagnak a könyvnyomtatás több száz, illetve az írásbeliség több ezer éves történetét követő esetleges rehabilitációja, illetve ennek az átvitt értelmű rehabilitációnak a lehetséges szintjei/korlátai problematizálódnak. Az én-elbeszélő, aki tehát – a szöveg implicit narratív logikája szerint is – beszél, nem csupán a történetet *mondja* el, vagyis nemcsak akkor beszél, amikor a narratívát adja elő, verbalizálja, illetve amikor egyes narratív szekvenciákban szereplő-aktor módjára nyilatkozik meg, hanem egy sokkalta bonyolultabb módon is. Az én-elbeszélő ugyanis a történetben egy mozi szinkronhang-

jainak a szerepét is betölti; az elbeszélés szóhasználatát idézve: ő a titvalás. Miként a szövegben olvasható: „Én fordítottam szimultán a filmek szerb feliratozását magyarrá a falum mozi-látogatóinak [...] Én voltam a szép amerikai színésznő szinkronja, a kínai karatefilmek gyilkosának a hangja, én sírtam a kisgyerekek helyett és selypítettem a rajzfilmekben.”⁴³

Akinek az a tiszte/társadalmilag meghatalmazott, mondhatni, törvényesített funkciója, hogy magukkal a hangokkal és azokon keresztül saját és mások identitásával játsszon, aki ilyképpen tágabb értelemben vett fordítói szerepet lát el (a hangok, a tagolt és a tagolatlan *élő*hangok fordítójáét egyaránt), azt különös/kísérteties légkör veszi körül. Látszólag természetfeletti az ő tisztsége; és mivel – miközben a (nyelvi) jelentések fordításán fáradozik – hangokat közvetít/ad tovább (és nem is a saját hangjait, hanem másokét, azonban a sajátjának igénybevételeivel, furcsamód megkettőzve vagy éppen felaprózva és szétszórva azt), magától értetődő tisztelettel és megbecsüléssel adóznak a személyének. Nem hiába olvasható az én-elbeszélő elődjéről, a korábbi titvalásról, Gyurka bácsiról, hogy „A falu szemében egyenrangú volt a nagy filmsztárokkal, [hiszen] ő volt a Hang, az összekötő kapocs a mi sáros főutcánk és a hollywoodi kivilágított sugárutak között, azt hihette az ember, hogy ő ismeri a titkot, tudja, hogy mi van a filmvászon mögött. Misztika sugárzott a titvalásból. Ő nem csak esténként élt együtt azzal a másik világgal, egész lényét kitöltötte az álom.”⁴⁴

A titvalás – ismételten ezzel, az elbeszélés által is többször használt idegen(szerű) kifejezéssel élve, hangsúlyozva a nyelv és mindenfajta nyelv (meg)konstruált, nem-áttetsző és közel sem magától értetődő jellegét –, a hangját másoknak adó, *kölcsön*-adó (én-el)beszélő Žižekkel osztozva meg a hangon, egyszerre véve és adva azt kölcsön(be), aprózva fel, szórva szét, mondaná/mondhatná (vele együtt és külön): „Igaz, hogy a saját beszédünk hallgatása, a s'entendre parler, megalapozza a beszélő szubjektum áttetsző jelenvalóságának illúzióját, azonban nem a

hang-e az, ami aláaknázza, még hozzá a legradikálisabb módon a szubjektum jelenlétét és transzparenciáját? Hallom magamat beszélni, de akit hallok, az soha nem teljesen azonos önmagam-mal, hanem egy parazita, egy idegen test a saját szívemben. Ez a bennem lévő idegen különböző megnyilvánulási formákban nyer alakot, kezdve a lelkiismeret hangjától az üldözőhöz szóló hipnotizőr hangjáig a paranoid beteg fantáziavilágában.”⁴⁵ Majd pedig Samu Jánosnak éppen a *Barbie* című elbeszélésre összpontosító Mirnics-értelmezését idézve: „Merthogy nincs jelen ez a szubjektum, sehogy sincs jelen [...]”⁴⁶

Jegyzetek

- 1 N. Katherine Hayles: A nyomtatvány sík, a kód mély: a médiaspecifikus kutatások jelentősége (fordította: Seress Ákos) = Filológiai Közöny 2004/3–4., 151–170. (különsképpen 157.)
- 2 Walter J. Ong: A szöveg mint interpretáció: Márk idején és azóta (fordította: Schreiner Orsolya) = Az MTA Filozófiai Kutatóintézetének Akadémiai-filozófiai Nyitott Egyeteme, http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/filtort/ktar/szny/ong_mark.htm
- 3 Ongnak a különböző megnyilatkozás-típusokat egyaránt magában foglaló, általános diskurzuselmélete szerint „minden szöveg – azon szükségletből adódóan, hogy megnyilatkozásként létezzen – része valamilyen diskurzusnak, még hozzá [...] minden szöveg olyan diskurzusnak része, mely nemcsak az orális diskurzust vonja be itt-ott, hanem egyre-másra egyéb szövegeket is. A szövegek lényegileg intertextuálisak.” (Walter J. Ong: i. m.)
- 4 Walter J. Ong: i. m.
- 5 Walter J. Ong: Szóbeliség és írásbeliség. A szó technologizálása (fordította: Kozák Dániel) = Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet–Gondolat Kiadó, Budapest, 2010, 15. (A kiemelések tőlem származnak. B. O.)
- 6 „Reális és ideális tárgyiasságokon [...] egyszerűen valami olyasmit értünk, aminek magában véve önálló léte van (létautonóm), s a rá irányuló minden-kori megismerésaktusoktól függetlenül létezik (független létű)” – fogalmaz Ingarden. (Roman Ingarden: Az irodalmi műalkotás (fordította: Bonyhai Gábor, az eredetivel egybevetette és az utószót írta: Bojtár Endre, a fordítást szakmailag ellenőrizte: Redl Károly) – Gondolat, Budapest, 1977, 23.) Alább pedig megállapítja, hogy a reális tárgyiasságok „valamilyen időpont-

ban keletkeznek, bizonyos ideig tartanak, közben esetleg változnak, s végül megszűnnek létezni, míg az ideális tárgyakról mindezt nem lehet elmondani. (Roman Ingarden: i. m. uo.)

- 7 Odorics Ferenc: A disszemináció ábrándja = C3 – Center for Culture & Communication Foundation <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/fraodorics.html>
- 8 Walter J. Ong: A szöveg mint interpretáció: Márk idején és azóta (fordította Schreiner Orsolya) = Az MTA Filozófiai Kutatóintézetének Akadémiai-filozófiai Nyitott Egyeteme, http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/filtort/ktar/szny/ong_mark.htm
- 9 Deák Ferenc: Áfonyák: dráma három felvonásban – Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1968, 84.
- 10 Douglas Coupland: „A” generáció (fordította: Pék Zoltán) – Európa Könyvkiadó, Budapest, 2012, 232.
- 11 Gustav Meyrink: Gólem (fordította: Kelen Ferenc, a fordítást átdolgozta: Bodrogi Márta) – Göncöl Kiadó, Budapest, 1989, 19.
- 12 Gustav Meyrink: i. m. 21. (A kiemelés tőlem származik. B. O.)
- 13 Bernhard Schlink: Der Vorleser – Diogenes, Zurich, 1995; angolul: Bernhard Schlink: The Reader (translated by Carol Brown Janeway) – Pantheon Books, New York, 1997; magyarul: Bernhard Schlink: A felolvasó (fordította: Rátkai Ferenc) – Ulpius-Ház Könyvkiadó, Budapest, 2007
- 14 A felolvasó/The Reader, 2008, rendezte: Stephen Daldry, a forgatókönyvet – Bernhard Schlink szövegének felhasználásával írta – David Hare.
- 15 Érdekességként jegyezzük meg, hogy a szintén Stephen Daldry rendezte *Rém hangosan és irtó közel* (*Extremely Loud and Incredibly Close*) című 2011-es film történetiszövege fontos szereppel ruház fel egy írással és csakis írással kommunikáló személyt. (Rém hangosan és irtó közel/Extremely Loud and Incredibly Close, 2011, rendezte: Stephen Daldry, a forgatókönyvet – Jonathan Safran Foer szövegének felhasználásával írta – Eric Roth.) Ő hallja és egyben érti mások beszédét, ő maga azonban nem beszél, hanem csakis ír. Az „igen” („yes”) és a „nem” („no”) kifejezés pedig a bal, illetve a jobb tenyerén látható, így azok felmutatásával válaszolja meg az eldöntendő kérdéseket, illetve ad rövid tájékoztatást.
- 16 Roman Ingarden: Az irodalmi műalkotás (fordította: Bonyhai Gábor, az eredetivel egybevetette és az utószót írta: Bojtár Endre, a fordítást szakmailag ellenőrizte: Redl Károly) – Gondolat, Budapest, 1977, 43. (A kiemelés az idézett forrásból származik.)
- 17 Roman Ingarden: i. m. uo.
- 18 Roman Ingarden: i. m. uo. (A kiemelés az idézett forrásból származik.)

- 19 Roman Ingarden: i. m. 43–44.
- 20 Roman Ingarden: i. m. 44.
- 21 Roman Ingarden: i. m. 413. (44. jegyzet)
- 22 Roman Ingarden: i. m. 413. (44. jegyzet) (A kiemelés az idézett forrásból származik.)
- 23 Mirnics Gyula: Barbi. In: Mirnics Gyula: Jan Berger hazatér. Válogatott szavaim gyűjteménye – Timp Kiadó, Budapest, 2008, 67–69.
- 24 Slavoj Žižek: Az inherens törvényszegés avagy a hatalom obszcenitása (fordította: Csabai Márta) = C3 – Center for Culture & Communication Foundation, <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm>
- 25 Arthur Kroker: A posztalfabetikus jövő (fordította: Samu János Vilmos) = DNS Médium, 2004/1–2., 11.
- 26 Homo digitalis – a 21. század embere (Nyíri Kristóf filozófiatörténésszel beszélget Kőrösné Mikis Márta) = Új Pedagógiai Szemle, 1999/7–8., <http://www.oki.hu/oldal.php?tipus=cikk&kod=1999-07-in-korosne-homo>
- 27 Karinthy Frigyes: A fotografált gondolat. In: Karinthy Frigyes: A negyedik halmazállapot. Tudományos-fantasztikus írások (válogatta és szerkesztette: ifj. Veress István) – Arión Kiadó, Budapest, 2011, 251.
- 28 Karinthy Frigyes: i. m. 251.
- 29 Karinthy Frigyes: i. m. uo.
- 30 Bővebben: Jacques Derrida: Grammatológia. Első rész (transzformálta: Molnár Miklós) – Életünk–Magyar Műhely, Budapest–Párizs, 1991, 43.
- 31 Lauri Sommer: Diktafonszámánizmus (fordította: Janurik Boglárka, lektorálta: Kerdi-Liis Kirs) = Új Forrás 2010/6., 17.
- 32 Lauri Sommer: i. m. 21.
- 33 Lauri Sommer: i. m. uo. (A kiemelés tőlem származik. B. O.)
- 34 Lauri Sommer: i. m. 24.
- 35 Lauri Sommer: i. m. 22.
- 36 H. G. Wells: A láthatatlan ember. Groteszk románc (fordította: Benedek Mihály) – Gondolat, Budapest, 1986, 53., 59–62., 73., 82–84., 92., 106–109., 188.
- 37 H. G. Wells: i. m. 57., 109.
- 38 H. G. Wells: i. m. 52.
- 39 H. G. Wells: i. m. 65.
- 40 Philip K. Dick: Az utolsó szimulákrum (fordította: Pék Zoltán) – Agave Könyvek, Budapest, 2013, 184.
- 41 Mirnics Gyula: Élet a halál után. In: Mirnics Gyula: Jan Berger hazatér. Válogatott szavaim gyűjteménye – Timp Kiadó, Budapest, 2008, 27–34.

- 42 Valóban hasztalan B. Béla abbéli igyekezete, hogy az összegyűjtött utolsó lélegzetekkel életre keltsen egy tárgyat, egy élettelen tárgyat, hiszen – miként az Farkas Péter *Gólem* című internetes, az *elnémulást* a narratíva szintjén (is) tematizáló s azzal összefüggésben az eltestetlenedést, a textuális tevékenység(ek) és produktum(ok) online immaterializációját önreflexíve problematizáló szövegében olvasható – „nincs folytatása a kifújt és többé be nem szívott lélegzetnek.” (Farkas Péter: *Gólem* – hiperperiodikus közelítések –, sponsored by ASA-Europen. Cologne & Frankfurt a. M., 1997-2005, Visszatérés (Josef). II. [J. álma és döntése], <http://www.interment.de/golem/joseph/2.htm>; Farkas Péter: Törlesztés. Kivezetés a Gólemből – Magvető, Budapest, 2004, 241–242.)
- 43 Mirnics Gyula: Barbi. In: Mirnics Gyula: Jan Berger hazatér. Válogatott szavaim gyűjteménye – Timp Kiadó, Budapest, 2008, 67.
- 44 Mirnics Gyula: i. m. 68.
- 45 Slavoj Žižek: Az inherens törvényszegés avagy a hatalom obszcenitása (fordította: Csabai Márta) = C3 – Center for Culture & Communication Foundation, Scripta, <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm>
- 46 Samu János Vilmos: Véred nyoma a tollakon = Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, <http://www.vmmi.org/index.php?ShowObject=konvy&id=51>

Irodalom

- Coupland, Douglas: „A” generáció (fordította: Pék Zoltán) – Európa Könyvkiadó, Budapest, 2012
- Daldry, Stephen (rendező): A felolvasó/The Reader, 2008, a forgatókönyvet – Bernhard Schlink szövegének felhasználásával írta – David Hare.
- Daldry, Stephen (rendező): Rém hangosan és irtó közel/Extremely Loud and Incredibly Close, 2011, a forgatókönyvet – Jonathan Safran Foer szövegének felhasználásával írta – Eric Roth.
- Deák Ferenc: Áfonyák: dráma három felvonásban – Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1968
- Derrida, Jacques: Grammatológia. Első rész (transzformálta: Molnár Miklós) – Életünk–Magyar Műhely, Budapest–Párizs, 1991
- Farkas Péter: *Gólem* – hiperperiodikus közelítések –, sponsored by ASA-Europen. Cologne & Frankfurt a. M., 1997-2005, <http://www.interment.de/golem>
- Farkas Péter: Törlesztés. Kivezetés a Gólemből – Magvető, Budapest, 2004
- Hayles, N. Katherine A nyomtatvány sík, a kód mély: a médiáspecifikus kutatások jelentősége (fordította: Seress Ákos) = Filológiai Közlemények 2004/3–4., 151–170.

- Ingarden, Roman: Az irodalmi műalkotás (fordította: Bonyhai Gábor, az eredetivel egybevetette és az utószót írta: Bojtár Endre, a fordítást szakmailag ellenőrizte: Redl Károly) – Gondolat, Budapest, 1977
- Karinthy Frigyes: A fotografált gondolat. In: Karinthy Frigyes: A negyedik halmazállapot. Tudományos-fantasztikus írások (válogatta és szerkesztette: ifj. Veress István) – Arión Kiadó, Budapest, 2011, 248–253.
- K. Dick, Philip: Az utolsó szimulákrum (fordította: Pék Zoltán) – Agave Könyvek, Budapest, 2013
- Kroker, Arthur: A posztalfabetikus jövő (fordította: Samu János Vilmos) = DNS Médium, 2004/1–2., 11.
- Meyrink, Gustav: Gólem (fordította: Kelen Ferenc, a fordítást átdolgozta: Bodrogi Márta) – Göncöl Kiadó, Budapest, 1989
- Mirnics Gyula: Barbi. In: Mirnics Gyula: Jan Berger hazatér. Válogatott szavaim gyűjteménye – Timp Kiadó, Budapest, 2008, 67–69.
- Mirnics Gyula: Élet a halál után. In: Mirnics Gyula: Jan Berger hazatér. Válogatott szavaim gyűjteménye – Timp Kiadó, Budapest, 2008, 27–34.
- Nyíri Kristóf: Homo digitalis – a 21. század embere (Nyíri Kristóf filozófiatörténnéssel beszélget Kőrösné Mikis Márta) = Új Pedagógiai Szemle, 1999/7–8., <http://www.oki.hu/oldal.php?tipus=cikk&kod=1999-07-in-korosne-homo>
- Odorics Ferenc: A disszemináció ábrándja = C3 – Center for Culture & Communication Foundation, <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/fraodorics.html>
- Ong, Walter J.: Szóbeliség és írásbeliség. A szó technologizálása (fordította: Kozák Dániel) – Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet–Gondolat Kiadó, Budapest, 2010
- Ong, Walter J.: A szöveg mint interpretáció: Márk idején és azóta (fordította: Schreiner Orsolya) = Az MTA Filozófiai Kutatóintézetének Akadémiai-filozófiai Nyitott Egyeteme, http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/filtort/ktar/szny/ong_mark.htm
- Samu János Vilmos: Véred nyoma a tollakon = Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, <http://www.vmmi.org/index.php?ShowObject=konyv&id=51>
- Schlink, Bernhard: Der Vorleser – Diogenes, Zurich, 1995
- Schlink, Bernhard: The Reader (translated by Carol Brown Janeway) – Pantheon Books, New York, 1997
- Schlink, Bernhard: A felolvasó (fordította: Rátkai Ferenc) – Ulpius-Ház Könyvkiadó, Budapest, 2007
- Sommer, Lauri: Diktafonsámánizmus (fordította: Janurik Boglárka, lektorálta: Kerdi-Liis Kirs) = Új Forrás 2010/6., 17–24.

Wells, H. G.: A láthatatlan ember. Groteszk románc (fordította: Benedek Mihály)
– Gondolat, Budapest, 1986

Žižek, Slavoj: Az inherens törvényszegés avagy a hatalom obszcenitása (fordította:
Csabai Márta) = C3 – Center for Culture & Communication Foundation,
<http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm>

Samu-Koncsos Kinga

A LÁTHATATLAN METAMORFÓZIS ÉS AZ AGRESSZIVITÁS EROTIKÁJA

Tekintet, tükör, érintés a *DNS πllangó*-számában

The beautiful changes as a forest is changed
By a chameleon's tuning his skin to it;
As a mantis, arranged
On a green leaf, grows
Into it, makes the leaf leafier, and proves
Any greenness is deeper than anyone knows.

Richard Wilbur: *The Beautiful Changes*¹

69

I. A nyelvvé való test (fallikus anya)

A *DNS πllangó*² fedőszárnyain megjelenő képlet a lacani pszichoanalízishez, az átlátszó műanyag hártyával védett szárnylapokon látható hímpor-írás pedig a feminista filozófiához utal minket. Az elméletírás hátlapját olvasva a primer nárcizmus szűrőjeként, szimbolikus és szemiotikus (Kristeva) határlényeként (retrospektív módon) leírható fallikus anyától a fallikus gyermekhez, a lacani tükör-stádiumban létrejövő (in)dividuumtól pedig az anya testének kettéválásáig jutunk. A tükör-stádium teorémájához jellemzően a Narcissus-mítoszt társítják, ennek az anya vágyának elnyomásával és a nyelvbe-lépéssel végződő feloldását most Perseus és Medusa történetével állítjuk párhuzamba. A szimbolikus Tekintet elől elzáró anyaöl

totális érintettsége a tükör-stádiumban végtelenített aspektusváltássá alakul. A pillangó szárnyának érintését/megsebzését olyan telhetetlen törölő-olvasás, törölő-írás metaforájaként alkalmazzuk, amely az identitás (megértés) kibillentésével a meglepetés szakadékéba ránt.

A pillangó tanítása szerint minden metamorfózis láthatatlan: a Tekintet elől elzártan történik, a szó szoros értelmében véve születés vagy újjászületés, s mint ilyen, a (szimbolikus renden, a re-prezentáció tartományán belül lehetetlen) új fogalmával van összefüggésben. Ami a takarásban zajlik, ami megelőzi az első pillanatot, a világrajövetelt: titok. Vagy pontosabban: csak a szentben, a szépben, át-tetszésben mutatja magát. Likvid, megragadhatatlan mozgás, artikulálatlan hang, szimbolizálatlan materialitás: tiszta heterogenitás, az elváltozások végtelen sora. Olyan tér, amely még nem ismeri a teret: egysége van, egyetlen – re-prezentálhatatlan.

A kialakulóban lévő szubjektum élő szervezetét a lacani tükör-stádium helyezi a térbe. A tükör-stádium a lényegileg paranoid³ identifikációnak mint aspektuslátásnak a funkcióját vezeti be, ahol az aspektust kijelölő szimbolikus-nyelvi Tekintet az anya vágya közvetíti. A wittgensteini aspektuslátás képessége a látvány elemeinek valamilyen konkrét képként való észlelése, például Dalí *Narcissus metamorfózisa* című festményén a parti sziklákat Narcissusként látjuk. A (metaforikus értelemben vett, lacani) tükörben megjelenő kép, amely a gyermeknek egységet, önállóságot (vagyis az anyától érkező élvezet koordinálását) ígéri, annyiban aspektuslátás eredménye, amennyiben a látvány komponensei közül a szimbolikus rend által meghatározott, az anya vágya által közvetített, jóvá hagyott elemek kerülnek bele a gyermeket körvonalazó, bezáró tükörképbe. Wittgenstein szerint az aspektusváltás (egy új aspektus hirtelen felvillanása, például meglátni a sziklában Narcissus alakját) „irreflexív geometria-változás”, vagyis akaratunktól és reflexióunktól függetlenül megy végbe: az új felbukkanása mindig véletlen és tudat-

talán. A tudattalan azonban, mint későbbi elemzéseinkből is kiderül, a szubjektumhoz képest külső: a Másik beszéde, amely a saját léthiány betöltésére, a lacani *objet petit a*-ra irányuló fantáziát meghatározza.⁴ Dalí paranoia-kritikája, mely nagy hatással volt a tükör-stádium teorémájának megalkotására, annyiban hasonlít a wittgensteini aspektus-váltásra, hogy folyamatosan változó látványt feltételez, amit a néző – tudattalan módon – megállít: „a paranoid gondolkodás átalakítja a valóságot, hogy az egybeessen a saját tudattalan rögeszméivel.”⁵ A művészet tehát Dalí szerint a valóság folyamatos metamorfózisának tudattalan kimerevítése. Ez a kimerevítés pedig per definitionem a-gresszív. Slavoj Žižek megfogalmazásában a lacani identifikáció során, „amikor egy szubjektum azonosul egy tárggyal, ez semmiképp sem a tárggyal való megnyugtató »összebékülést«, a szubjektumnak a tárggyal való passzív »alkalmazkodását« jelenti, hanem épp ellenkezőleg, egy erőszakos aktust, ami belülről hasítja szét a tárgyat, megzavarja egyensúlyát, elszakítja kontextusától, és kisajátítja a tárgy azon aspektusát, amely az azonosulás révén a hiány/szubjektum helyfoglalójaként kezd funkcionálni.”⁶ Az azonosulás vágyát felkeltő vonás az agresszív identifikáció oka és tárgya egyszerre, amely az egységhez való visszatérés reményét hordozza, ilyen értelemben véve erotikus: „Ebben az erotikus viszonyban, amelyben az egyén olyan képhez rögzül, mely elidegeníti őt saját magától, ebben keresendő azon energia és forma, amelyen az *énnek (moi)* nevezett szenvedélyes szerveződés alapul.”⁷ Az egyesülés vágya azonban mindig a halál háttére előtt jelenik meg: „Ahhoz, hogy az izgalom megkössön, majd »feloldódjon«, ugyanannak az erőnek egyben a megsemmisítésére is kell törnie. Erőszon túl ott van Thanatosz. Az alapon túl ott az alaptalanság. Az ismétléskötésen túl az ismétlésradírozás, ami eltöröl és megöl. (...) Thanatosz *van*, de mégis jelen a „nem” a tudattalanban, mert a pusztítás mindig a teremtés fordítottjaként adott, olyan ösztönkésztetés (*pulsion*) formájában, mely szükségszerűen egy erotikus késztetéshez kapcsolódik.”⁸

A *DNS pillangó* megértésének feltétele a megérintése, hiszen csak akkor férhetünk hozzá a folyó-irat lapjaihoz, ha feltépjük az őket védő műanyag fóliát. A fólia csábító áttetszése olyan agresszív beavatkozást sürget, amely szét tépi a tárgy testét⁹, a pillangó (tiltott) megérintése lehetetlenné tenné az elrepülés elmozdulását. Az egyesülés agresszív-erotikus vágya által vezérelt érintés a hímpor-írás eltörlését eredményezi, vagyis éppen az identifikáció, a megértés ellenében hat. A beavatkozás ösztönzése a kód materiális alapjának hangsúlyozásával jár, ami akadályozza a kód működését. A *DNS pillangó*ja a test kalandját, nyelvbe-fordulását mutatja meg, s ezzel a nyelv dajkájává, fallikus anyává válik: „A lepkének teste, szárnyának képe, rajzainak jelentés-pora van. Éppen ez a por repül szét, ha megfújja az olvasás, ezt szedi össze az írás merev beavatkozása. Fekete vonása, szigorú szemceruzának.”¹⁰ A megértést mint identifikációt az érintés nyelv által láthatatlanná tett egységének vágya hajítja (vissza). Az onnan kiszakadó gyermek a tükör-stádiumban az ön-látás végtelenített aspektus-váltására, az érintés illúziójára ítéltetett: önmagát látja, de önmagán kívül. A nyelv szubjektuma pedig érinthetetlen: bár a szubjektumot mint jelölőt a feltételeként láthatatlanná váló test eltűnése, a helyén feltáruló űr betöltésének vágya mozgatja, a különbségek játéktérébe lépve az érintés fenyegető. A nyelv visszaváltozása testté, a visszatérés vágyának beteljesülése, a szimbolikus szövet szét tépése mindig esemény-jellegű, traumatikus (freudi értelemben véve kísérteties: az otthon a nyelven belül otthontalan).

A nyelvvé váló test (érintés) metamorfózisának generátora a közvetítő (fallikus) anya vágya. Ennek rögzítésével, elzárásával, eltávolításával, képpé tételével fizet a nyelvbe lépésért a szubjektum. A lacani tükör egységesíti a gyermek szét darabolt testét, de ezzel örökre önmagán kívülre száműzi ezt a megképződő identitást, vagyis egyszerre összegyűjt és disszeminál. Az elsődleges identifikáció során ágensként jelen lévő képpel és a kép egységének hamis voltára épülő nyelv természetével

kapcsolatban megvilágító erejű lehet Samu János Vilmos *A kép alteritása* című előadásának¹¹ érvelését idéznünk: „A tükör nemcsak egy kép, hanem egy ágens, amely a szubjektumot kialakítja: a kép idegensége révén saját idegenségemet ismerem fel. Ezek a képek nem olyasvalamik, amikhez viszonyulunk, mert itt nincs is, ami viszonyul. Ez a kép a viszonyulót és a viszonyt is kialakítja. A kép uralhatatlan marad, a kép vágytermészetű, nem egységekkel operál, hanem egységeket hazudik. Amikor elhisszük a képnek, hogy egységeket közvetít, és így viszonyulunk hozzá, akkor történik meg a szavakká szabdalás. A kép, ha nyelvvé válik, akkor a kép egységét elhittük és állítjuk. A nyelv erre építi saját működésmódját. Az, hogy a nyelv disszeminál, tehát azért van, mert a kép sohasem volt egységes, ezért kerül krízisbe a nyelv, ezért leírhatatlan.” *A DNS pillangó* testét az átlát-szó réteg alatt a középben elhelyezkedő ceruza tagolja, melynek két oldalán pillangószárny formájú lapok egy-egy csoportját találjuk. A *DNS* multimedialitására jellemző módon az egyik csoport darabjai színes vizuális, a másikéi ezek fekete-fehér változatán verbális kódokat hordoznak. A képek színpompás, keleti hangulatú ruhába öltözött és sminkelt nőket ábrázolnak. Fontos megfigyelnünk, hogy az írás által elhalványított képek színei a betűk színében térnek vissza, jelezve eredetüket (materális alapjukat) és örökségüket: a nyelv disszemináló jellegét mutatja, hogy a feminista filozófia klasszikus szöveghelyei néhol líraian elhajlanak maguktól, kitágulnak, dekonstruálódnak. Az elsődleges (tükör-stádiumban létrejövő) és másodlagos (az ödipális krízis során az azonos nemű szülő introjekciójával és a szublimáció révén kialakuló) identifikáció egymásra épülése jól nyomon követhető Perseus és Medusa antik mítoszában, amely Medusának mint az anya¹² képpé tett, eltávolított vágyának történeteként is olvasható. Talán ezért hangsúlyozza Kerényi enigmatikus mondata a gorgók maszkyszerűségét: „Őket (...) maszkokhoz lehet hasonlítani, például azokhoz, amelyeket Hekaté tiszteletére függesztettek föl és őt ábrázol-

ták.”¹³ Tettével Perseus tükörbe zárja, képpé fagyasztja Medusát, miképpen Medúza a betolakodókat: az előbb Athéné pajzsán tükörképként megjelenő fej végül, miután a hős a harcos szűz istennőnek ajándékozza, valóban az aigiszon foglalja el helyét (a kép stabilizálódik), mutatva, hogy az anya egységéhez való visszatérést, vagyis a szűz anyaistennővel való egyesülést a kép dermedtsége, a test feldaraboltsága-szimbolizálása akadályozza meg végleg. Mivel a nyelvbe való belépés ára a közös egység megszakadása, azt mondhatjuk, hogy az identifikáció lépéseivel a feldarabolt, artikulálatlan csecsemőtesttől a feldarabolt, szimbolizált-eltávolított anya testéig jutunk el. Amikor tehát a bizonyos értelemben alvilági hérosz¹⁴ behatol a barlangba (tudjuk, hogy a gorgók az alvilág kapuját őrzik), az egyidejűleg kiszakadást is jelent. Az anyaméh nem kapu, előtte nincs semmi: egyetlen. A női szubjektum anyává válva képes újra és újra meglátogatni a lét nem-helyét, melynek egyetlen koordinátája a közelség. A vagina viszont kapu, az áthaladás jelölője, a kívülkerülés rettenetének és a lehetetlen visszatérésnek közös helye. A visszatérés a női szubjektum számára sem adott: a női szubjektum így két világ között létezik, ijesztő és kíváncsi, titokzatos médiumként. A vagina az áthaladás vonzó-taszító helye, a köldök egyszerre jelöli a valaha-volt egységet és annak elvesztését, a tükör pedig az ígért egységet és annak elvesztését. Az első áthaladás kiszakadás, sebbel jár. Az abszolút érintettség biztonságos struktúráját a köldök tanúsága szerint a halál szövi át, a születést a halál kíséri. Barbara Creed, aki Freud nyomán a vaginával azonosítja Medusa fejét, a miénkhöz hasonló állásponton van: „Perseus úgy oldotta meg a helyzetet, hogy csak a visszatükröződést, a női nemi szerv tükörképét nézte. Akár a patriarchális ideológiában, pajzsa egy »módosított« ábrázolást tükröz vissza, egy fenyegető aspektusaitól megfosztott látványt. Az anya teljes különbsége megtagadtatik; ő itt most a »másik«, aki megmutatkozik a hódító férfinak tekintete előtt, majd az elpusztítja őt. Ennek az ára a szexuális heterogenitás

lerombolása és az anyai jelölő elfojtása lesz.” Perseus átváltozása – mint minden liminális rítus – takarásban zajlik.

Azzal, hogy a megértés érdekében felnyitjuk a *DNS* *πllangóját*, áthatolunk a lapokat védő szűzhártyán, ugyanazt a gesztust tesszük meg, mint az ödipális drámát színre vivő hérosz, lehetetlenné tesszük a szűz istennőhöz való visszatérést. Perseus ahelyett, hogy fallosszá válna annak érdekében, hogy az anya vágya lehessen, a fallosz birtokosává válva az anya vágyát a jelölt örökre-elérhetetlen szintjére tolja.

A nyelvi szubjektum (*je*) mint a jelölők játékának „kitett” funkció működésére a folyamatos eltűnés jellemző, amely a test eltűnését ismétli meg. E veszteség jelölője a lacani értelemben vett fallosz, amely a tükör-stádium elméletében említett aszimptotaként is felfogható: „ez a forma az ego (*moi*) instanciáját, még mielőtt az elnyerné társadalmi meghatározottságát, egy fikciós vonalban helyezi el, amelyet soha nem lehet magára az egyénre redukálni – pontosabban, amely csak aszimptotikusan éri utol az alany fejlődését (*la devenir*), bármi legyen is azoknak a dialektikus szintéziseknek a sikere, amelyek révén énként kell megoldania a saját valóságával való viszályait.”¹⁵ Ez az aszimptota értelmezésünkben az anya-gyermek duálúniótól elválasztó, elzáró határvonal, amely meggátolja a visszatérést, s amely körül a duálúnió in-dividuummá, majd jelölővé csavarodott, a *DNS* *π*¹⁶ spirálgerince, amely a *πllangó*ban a fallikus anya falloszaként (*ceruza*) a színes képeket elhalványítja, a jelölt szintjére tolja.¹⁷

II. Át-tetszés (mimikri)

A *πllangó*-szám fallikus anyaként való működésén túl a folyó-irat címe¹⁸ és címlapja is a lacani fallosz fogalmához utal minket. Elegendő lesz ezúttal a fallikus funkció rendkívül összetett működésének két elemét kiemelni. Az egyik az, hogy a hozzá fűződő viszony határozza meg a pszichoanalitikus érte-

lebenben vett nemet; a másik pedig az, hogy mivel a jelölés folyamatát, a szignifikáció lehetetlenségét jelöli, paradox módon olyan jelölő, amely nem lehet a jelölők halamazan belül, csak kívülében, takarásban működhet.¹⁹

A *πllangó* fedőszárnyain megjelenő képlet a lacani elméletben a női szubjektumot írja le: $\exists x\Phi x$ (Nem létezik olyan nő, akire ne lenne érvényes a fallikus funció.) és $\forall x\Phi x$ (Nem a teljes nő van alávetve a fallikus funciónak.) Ez azt jelenti, hogy a pszichoanalitikus értelemben vett nő képes arra, hogy a fallikus jouissance-on kívül máshogy is élvezzen²⁰. Emiatt azonban a szimbolikus rendben belül megfoghatatlan (nem létezik): mivel a pszichológiai értelemben vett nő nem kasztrált, a szexualitása ugyan szimbolikus cenzúra alá esik, de nem elfojtott, mint a férfié (ebben az értelemben mondhatjuk, a nő maga a fallosz).

A továbbiakban ez a megközelítés határozza meg írásunk medrét, mely David Cronenberg *M. Butterfly* című klasszikus filmje²¹ felé tereli az értelmezést. Az *M. Butterfly* fabulája szerelmi történet, amelyben a férfi meghódítja, majd elveszíti a nőt mint fenséges idegent: először akkor, amikor a francia diplomata René újszülött gyermekét és törekeny színésznő szerelmét hátrahagyva a hatvanas évek Kínájából visszatér Franciaországba. Másodszor pedig akkor, amikor a férfi melankóliájának véget vetve asszonya felkeresi őt, és egészen addig boldogan élnek, mígnem kémkedésért perbe fogják őket, és a nőről kiderül, hogy a kínai titkosszolgálat ügynöke, továbbá, hogy férfi. E második veszteség súlyosabbnak bizonyul az elsőnél, és René a börtönben önmagát Pillangókisasszonynak sminkelve öngyilkos lesz.

A film több alkalommal a férfi vágyának lehetetlen tárgyaként, fantáziaalakként mutatja be a nőt, vagyis olyan hétköznapi emberként, akit nem inherens tulajdonságai tesznek a fallosz jelölte úr helyfoglalójává, hanem a Másik (a kívül lévő tudattalan) kiszámíthatatlan, véletlen jelölőjátéka: „A szerelem tipikus esete annak, amit Jon Elster »az eredendően melléktermékként megjelenő állapotok«-nak (...) hív: olyan legbelső

érzés, amely nem tervezhető meg előre vagy vállalható fel tudatos döntés által (...). A lacani terminológiában cselekedeteink ezen »mellékterméktermékeinek« elnevezése *objet petit a*, mely szerint az a rejtett kincs, ami »több bennünk önmagunknál« (...). Lacani szemszögből nézve itt van az a pont, amikor a Másik színre lép: »az eredendően melléktermékként létező állapotok« azok az állapotok, amiket alapvetően a nagy Másik hoz létre – a nagy Másik pontosan annak a cselekvőnek a pozícióját (ágenciát) jeleníti meg, aki helyettünk, a helyünkben dönt.”²² Megismerkedésükkor a *Pillangókisasszony* címszerepét játszó pekingi színésznő, Song Liling az operát az alázatos, önátadó nőről szóló nyugati férfifantáziaként értelmezi. Később kettejük kapcsolatában újrajátsszák a történetet, amelyet ennek megfelelően fikcióként, a férfi fantázia-struktúrájaként érthetünk meg. René házas, de nem a színésznő az egyetlen „másik nő” a történetben: rövid viszonyba lép idősebb kolléganőjével, akinek meztelen testét látva így szól: „Pontosan úgy néz ki, ahogyan elképzeltem a ruha alatt.” Vele szemben a színésznő sohasem fedi fel a testét René előtt, hiszen akkor kiderülne, hogy férfi; az álcázás azonban a férfi fantáziájában a tartózkodás jeleként kontextualizálódik és jól illik a tapasztalatlan, szégyenlős, tiszta nőről alkotott képbe, aki legalább annyira titokzatos, mint amennyire önátadó. „Olyan a mellem, mint egy fiúé – mondja Song Liling. – Nem, mint egy ártatlan kislányé” – javítja ki René. Jellemző, hogy a nő több alkalommal éppen az igazsággal hazudik. Az igazság azonban René fantáziájának megfelelően módosul, s ez a fantázia hozza létre a férfi valóságát, tudását, identitását.²³) Ezen a ponton érdemes bevezetnünk a mimikri fogalmát, amelyről Lacan azt mondja, „ez a fajta azonosulás maga is beletartozik a szépség mint alakító és mint erogén tényező problémakörébe”²⁴, illetve: „Mimicry reveals something in so far as it is distinct from what might be called an *itself* that is behind. The effect of mimicry is camouflage, in the strictly technical use.”²⁵ Vagyis a mimikri egy olyan vonás kiszakítása

a képből, amely túlmutat önmagán, par excellence át-tetszik, a jouissance-hoz való visszatérés, átjárás ígéretét hordozza: „A mimikri az anyag és a szexuális öröm megmar(ad)ásának esete.”²⁶ A mimikri tehát az identifikációnak az a valós aspektusa, amely az *objet petit a* vonzerejével az identifikáció vágyát hajtja. Ennek alapján elmondható, hogy a színésznő titokzatosságnak álcázott rejtőzködése tartja életben a vágyat, melynek során a kínai férfi nem nőt játszik, hanem az igazít játssza, aki áttündöklő a halandó emberi lényen: éppen a leplet kell eljátszania, az eltakartságot, amely az önmagánál többet rejt, ígéri – nem véletlen, hogy épp jelmezviselőt, színésznőt²⁷ alakít. (A csábítás egyik kulcsjelenetében René a színpad mögött látogatja meg a nőt, aki egy aláomló lepel mögött öltözködik). Éppen ez különbözteti meg a testét felfedő kolléganőtől, aki csupán egy másik nő: a színésznő A Másik Nő. A Másik Nő fogalmát úgy érthetjük meg, ha a szükséglet, az igény és a vágy hármasából indulunk ki. A Másik Nő, az eszményi nő fantázaalakja a húsvér nőhöz intézett igény vágy-maradéka.²⁸ A mimikri fogalmából az is megérthető, miért mondja Lacan, hogy a szerelemben a másik olyasvalamit ad, amivel nem rendelkezik²⁹: a rajta túlmutató fényes vonás természetesen nem a sajátja, hanem a vágyakozó fantázia-beteljesülésének ígérete, a tűnékeny *objet petit a*. A nőnek mint fantáziaalaknak szikrázóan pontos körülírását adja szövetségeseivel való párbeszédében a színésznőt játszó kém: „- Miért játszák a Pekingi Operában hagyományosan a férfiak a női szerepeket? – kérdezi. – Nem tudom. Legvalószínűbb, hogy reakciós patriarchális társadalmi csökevény – válaszolja a társa. – Nem. Azért, mert csak a férfiak tudják, hogyan kell viselkednie egy nőnek.”

A színésznő két ízben történő elvesztésének eltérő következményeit a fantázia-struktúrára gyakorolt hatással magyarázhatjuk. Žižek gyakran hangsúlyozza, hogy a freudi pszichoanalízistől eltérően Lacan szubejktumfilozófiájában „a szublimáció, a »deszexualizációtól« teljesen függetlenül, leginkább a halállal

áll kapcsolatban: a fenséges kép(zet) által keltett elragadtatás ereje mindig tartalmaz egyfajta halálos dimenziót is. (...) A szublimált tárgy pontosan a »Dolog fenségének magasságába emelt tárgy«; egy közönséges, hétköznapi rangra emelt tárgy, amely egyfajta átlényegülésen megy keresztül, és az egyén szimbolikus ökonómiájában elkezdi a lehetetlen Dolog egyfajta megtestesüléseként, a testet öltött Semmiként működni. Ez az oka, hogy a szublimált tárgy annak a tárgynak a paradoxonját jeleníti meg, amely csak árnyékként tud fennmaradni, egy köztes, félig-megszületett állapotban (...): amint megpróbáljuk félretolni az árnyékot, hogy felfedjük az anyagot, a tárgy maga szertefoszlik; és minden, ami marad, a hétköznapi tárgy salakja.”³⁰ A nő első elvesztése nem sérti a fantázia-struktúrát, ezért a nő nem veszít vonzerejéből, sőt – mivel féligmegszületettségéből adódóan mindig rávetült a halál árnyéka – a férfi feletti hatalma csak teljesebbé válik, René átadja magát a melankólia önfelszámoló erejének. Természetesen a fantáziakép nem fakul, a nő visszatérése beteljesíteni látszik René boldogságát. Amikor kémkedésért perbe fogják őket, és kiderül, hogy szerelme valójában férfi, René másodszor is elveszíti őt. E második veszteség során a nő alakját összetartó egész fantázia-struktúra lebomlik („Te nem vagy semmi” – mondja René), a fenséges test szó szerint is lelepleződik, undorítóvá válik. René és a meztelen kínai férfi párbeszéde³¹ során kiderül, hogy René legbelsőbb érzelmeit, vágyát a kívül lévő Másik szervezte meg, szerelmének lelepleződésében – az identifikáció tükör-struktúrájának megfelelően – saját magát ismeri fel semmiként, a jelölők játékszereként.³² A hiány helyfoglalója a hiány feltárójává válik: láthatóvá teszi a falloszt (esetünkben éppen a kínai férfi nemzőszervét), amely csak rejtetten működhet. A vágy beteljesülése (a levetkőzés) azért lesz traumatikus, mert a szublimáció lehetőségi feltételének (a fallosz elleplezettségének) megvonása árán következik be. Ez akkor is így van, sőt annál is inkább, ha René *titokban* tudott róla, hogy kedvese férfi, ha ez az elem szerves részét

képezte a fantázia-struktúrának (nehéz ugyanis elhinni, hogy együttlétük ideje alatt sohasem ébredt benne gyanú): „Van egy szakadék, ami örökre elválasztja egymástól a szubjektum létezésének fantáziabeli lényegét szimbolikus és/vagy imaginárius identifikációinak „felszínesebb” módjaitól. Az ugyanis soha nem lehetséges számomra, hogy (a szimbolikus integráció értelmében) teljesen felvállaljam létezésem fantáziabeli lényegét. Ha túlságosan megközelítem, a szubjektum aphanisis-e következik be: elveszti szimbolikus konzisztenciáját, dezintegrálódik.”³³ Ez a különbség a mi tárgyunk szempontjából a másik nő (az idősebb kolléganő) és a Másik Nő lelepleződésének a különbségével világítható meg. Nem arról van szó ugyanis, hogy míg a másik nő megfelelt az elképzelésnek, addig a színésznő férfiként való lelepleződése váratlan fordulat. Éppen azért lesz a második lelepleződés traumatikus, mert az elsőhöz hasonlóan a színésznő testét is éppen így képzelte el a ruha alatt. Ennek azonban fantáziának kellett volna maradnia, megvalósulása a jelölő-szubjektumot halálra ítéli.

80

A börtönbéli darabban René jelmezt ölt magára, de nem azért, hogy mögöttes titkot ígérjen (hiszen már tudja, hogy nem létezik ilyen titok), a nőt játszó férfi leleplezett fantáziaalakjával azonosulva voltaképpen semmivé válik: az addig a közvetett élvezést biztosító tükör túl közel kerül, érintéssé válik: halálra sebzi magát vele, miközben a kínai férfi (pillangó) repülőre száll.

A nő falloszként való megvilágításához szintén segítségünkre lehet Medusa és Perseus története. Ha Medusa tekintetét az agresszív identifikáció aktusával azonosítjuk, akkor a férfiak megmerevítése, erektilis szervvé változtatása mimikri: Medusa mimikrije, melynek során kiszakítja kontextusából a támadó férfiak erektilis szervét, mely túlmutat önmagán, a Fallosszal azonosul, azt üzeni: én vagyok a Fallosz! Az alapvetően paranoid identifikációt/megértést létrehozó, önmagán túlmutató, agresszíven kisajátítandó elem áttetsző voltát, erotikáját jelöli a fallosz: „A fallosz e megjelöltség kiváltságos jelentője, amelyben

a logosz része egyesül a vágy eljövételével.”³⁴ Ennek megfelelően elemezhető a mottónkul választott Richard Wilbur-versrészlet is, főleg, ha szem előtt tartjuk, hogy az angol cím (*The Beautiful Changes*) nemcsak a szépre mint átváltoztató erőre vonatkozik, hanem a változások szépségére, illetve a szépségnek a változására is. A mimikri fogalmából adódik, hogy a kép, amellyel identifikálódunk, vágytermészetű, s az azonosulás, a jelentéstulajdonítás paranoiája az áthaladást célozza, melynek az iránya mindig vissza-(térés/változás). A fallosznak azonban láthatatlannak kell maradnia. Csak a tükör képzeletvilágának közvetítésével nézhetünk rá. A mítosz szerint Perseus a Graiák szemének ellopása után lefejezi az alvó Medusát. A gorgó meggyilkolásához tehát nem elég, hogy mind a Graiák, mind Medusa „vak”, s nem elég ezen felül az sem, hogy a hős láthatatlan, hiszen Hádész láthatatlanná tevő sisakját viseli. Perseusnak azt is meg kell akadályoznia, hogy *ő maga* belenézzen Medusa szemébe, s Medusa visszanézzen rá. A tükörrre tehát azért van szükség, hogy képként eltávolítva Medusa ne nézhessen vissza közvetlenül, hogy Perseus ezzel megszerezhesse a fallikus funkciót, amely az anya vágyának tiltásával az élvezethez vezető utat a jelölők közvetettségének világán vezeti keresztül, el.

81

A DNS *π*llangó dekonstruált könyv-testét korántsem gerince, a falloszként értelmezett ceruza tartja össze. Hanem a lepel. Ha a leplet letépjük, ha az át-tetszés mögé hatolunk, a test széthullik. A DNS-hártya át-tetszése felszólít minket a beavatkozásra, mert amit az átlátszó fólia megmutat: fedőlap. A takarást mutatja meg: csábít. Arra szólít fel, hogy transzgresszív módon hatoljunk belé, érintsük meg az érinthetlent. A pillangó testét szó szerint széttépjük – két értelemben is elejtjük: szákmányunkat megragadva veszítjük el. Széthullása elsősorban ránk veszélyes, a transzgresszív érintés elszenvedője nemcsak a tárgy, az érintő is: míg a tükör-szerkezet csak helycserével, az érintés kölcsönösséggel fenyeget, az új feltörésének közvetlenségével – „A sírás az a tér, amely feltörésre vár.”³⁵ – amely kivédhetetlenül

elmosza a tekintet szemceruza-vonalát. És mi többet ígérhetne az olvasás, mint a nyelv izgalmát, mámorát, kockázatát?

Jegyzetek

- 1 A versrészlet Tellér Gyula fordításában: „Átváltoztat a szép: mint ligetet / A hozzá-színesült kaméleon; / S a levelet / Levelebbé teszi / A zöld sáska, jelezve, hogy a zöld / mélyebb dolog, mint bárki is hiszi.”
- 2 *DNS pillangó* 2008/3. Felelős szerkesztő: Dr. Csányi Erzsébet, főszerkesztő: Samu János Vilmos. Kiadja a Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék.
- 3 „Amit paranoiás tudásnak neveztem, többé-kevésbé archaikus formáiban megfelelni látszik az ember mentális genezisének történetét skandáló bizonyos kritikus pillanatoknak, amelyek mindegyike a tárgyiasító identifikáció egyes fázisait reprezentálja” – mondja Lacan. Lacan, Jacques: „Agresszivitás a pszichoanalízisben”, *Thalassa* 2007/1, 3-26., 13-14. A tudás (identitás) paranoioid megképződését olyankor érhetjük tetten, amikor a szimbolikus rendben zavar támad, amikor a jelölő-szubjektumot fenntartó társadalmi-nyelvi hálót megbontja a szimbolizáció által elnyomott, de annak materiális feltételeként a szimbolikus rendet mindig fenyegető valós tartománya. Bővebben írtam erről a 7. Kontextus-kötetben megjelent tanulmányom *A tudás paranoiája* c. fejezetében: „a szubjektum olyan paradox működésre ítéltetett, amelyben a tudást a nemtudás vágya hozza létre. Az ismeretlennel való találkozás a szimbolikus traumatikus zavarának, torzulásának utólag megkonstruálható, képzetes-valós (pozitivitásként sohasem létező) oka, amelynek (re)konstruálása hozza létre a tudást.” Samu-Koncsos Kinga: „Átutazóban. Nézés és olvasás határterületei a *DNS Terra Incognita* térképén”, in: Csányi Erzsébet (szerk.): *Utazás-megértés-identitás*, Újvidék, Újvidéki Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2013. 113–127.
- 4 Minden beszéd, a tudatos és a művészi kifejezés is a Másik beszéde, tehát a tudattalanból ered, azzal a különbséggel, hogy a művészetben felismerhető marad ez a vonás. A verbális művészet a beszéd tudattalan eredetét, a vizuális művészet az identifikáció valós aspektusát, az *objet petit a* megragadására törekszik, mint a mimikrit teszi láthatóvá. Úgy tűnik, a költői nyelv mint a valós szimbolizálása identifikációszerűen jön létre. A kristevai chora (a metamorfózis terepe) ritmustalan ösztönmozgásának nyelv általi ritmizálása, amit a költői nyelv színrevisz, nem ugyanaz a művelet-e, mint az agresszív-paranoioid identifikáció? Nem arról van-e szó, hogy egy fikatív mozgássort kiszakít, elzár, és ezt az átalakítottat, megszálltat ismétli, kontextualizálja: értelmezi?

- 5 Idézi Bényei Tamás. Uő: „Metamorfózis és önreflexió. „Belehullani a mitológiába”: metamorfózis, képiség és önreflexió”, *Apertúra* 2013. ősz. <http://uj.apertura.hu/2013/osz/benyei-metamorfosis-es-onreflexio/> Bényei az anyagiság művészetből való kiiktatásának önreflexív stratégiáit elemzi. A művészi megjelenítés, jelentéstulajdonítás figurativitásának hangsúlyozása az identifikáció és bármely tudás képpé szilárdító, paranoid aktusának színrevitele.
- 6 Žižek, Slavoj: *Az inherens törvényszerűség, avagy a hatalom obszcenitása*. <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm> Lacan *Agresszivitás a pszichoanalízisben* című előadásának lejegyzett változatában pedig a következőt találjuk: „Az ént (*moi*) és a tárgyat úgy éljük át, mint eseményeket az illúziók perspektívájában, mint affektusokat, amelyekben van valami dialektikát megszakító sztereotípiá.” Lacan, Jacques: „Agresszivitás a pszichoanalízisben”, *Thalassa* 2007/1, 3–26., 13.
- 7 Uo.: 15.
- 8 Deleuze, Gilles: „Mi a halálösztön?” *Thalassa* 1997/1, 32–38., 34–35.
- 9 A teret nem ismerő metamorfózis fluktuáló állapotából a *sparagmos* agresszív aktusa rántja ki azt a vágyott aspektust, ami a megismerés tárgyává válik.
- 10 Részlet a *DNS πllangóból*.
- 11 Samu János Vilmos *A kép alteritása* című képelméleti előadása a Szegedi Tudományegyetem és az Újvidéki Egyetem szabadkai Magyar Tannyelvű Tanítóképző Karának szervezésében működő Média-Kommunikátor szak keretében 2010. március 26-án hangzott el Szabadkán.
- 12 Perseus anyjéért cserébe ajánlja fel a gorgó fejét az uralkodónak, Polydektésnek, így válik Medusa az anya helyettesítőjévé, megfelelőjévé.
- 13 Kerényi Károly: *Görög mitológia*, ford. Kerényi Grácia, Budapest, Gondolat, 1977, 25.
- 14 Perseust a nagyapja meggyilkolásáról szóló jóslat kényszeríti rejtőzködéssre: titokban, elzárva születik, majd anyjával együtt ládába zárva a tengerbe vetik, ezután pedig Polydektés földjén rabszolgává válik.
- 15 Lacan, Jacques: „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, ford. Erdélyi Ildikó és Füzessey Éva, in: Bókay Antal et al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 65–69. 66.
- 16 *DNS π* 2007/1–2. Felelős szerkesztő: Dr. Csányi Erzsébet, főszerkesztő: Samu János Vilmos. Kiadja a Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék.
- 17 *A Fétis-szám* (*DNS Fétis* 2006/1–2.) e lényegi szempontból a *πllangó*-szám párja, reciproka, hiszen a *πllangó* a fallikus anyáról és a test nyelvéé válásáról szól, a fetisizmus pedig Freud meghatározása szerint olyan „abnormalitás, amelyet perverzióknak is számíthatunk, mint tudjuk jól, azon alapul, hogy a páciens

(aki majdnem mindig férfi) nem ismeri fel, hogy a nőknek nincsen péniszük... „Idézi Barbara Creed. Uő.: „A horror és az iszonytató nőiség. Képzletbeli tisztátalanság”, *Metropolis* 2006/1. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=52>

- 18 A lacani szubjektumfilozófiában a fallosz jele π .
- 19 A fallikus jelölő annak a szükségletnek a jelölője, amiről lemond a szubjektum azért, hogy jelentése lehessen. Ez a szükséglet a jouissance (incesztuózus élvezet). A fallikus funkció birtokosaként, jelölővé válva a szubjektum elveszíti az anya vágyához való közvetlen hozzáférést, az összes jelölőt tartalmazó halmazból (a Másikból) hiányzó jelölő éppen a jelölés ebből adódó lehetetlenségét jelöli: „a fallosz csak elfedve játszhatja szerepét, vagyis mint maga e lappangó rejtőzés jele, mely minden jelentéshordozót érint, mihelyt jelentő funkcióba emelkedik (aufgehoben). A fallosz ezen felemelkedés (Aufhebung) jelentője, amelyet eltűnésével nyit meg.” Lacan, Jacques: „A fallosz jelentése”, *Thalassa* 1998/2–3, 23–33., 30.
- 20 „Jouissance a kasztráció dogmáiba horgonyozottan. Jouissance az új ezüstcsillámos szájfényem.” Részlet a *DNS πllangóból*.
- 21 A filmmel való közvetlen összehasonlításra a *πllangó*-szárnyakon feltűnő, keletiesre sminkelt-maszkolt modellek képe, továbbá a *DNS* szerkesztőinek kapcsolódó előadásai csábítanak minket.
- 22 Žižek, Slavoj: „A meg nem tévesztett tévedése”, *Thalassa* 2004/3, 17–40., 27. Žižek később hozzátézi, hogy „Ezzel az elméleti háttérrel szemben áll az a lacani kijelentés, mely szerint „a nagy Másik nem létezik”. A nagy Másik nem létezik a történelem tárgyaként; nem eleve adott és cselekedeteinket sem célvezérelt módon szabályozza. A teleológia mindig egy visszafelé ható illúzió, és „az eredendően melléktermékként létező állapotok” valójában véletlenek.” Uo.: 28.
- 23 Lásd még például: „Megvallom, nem tudom, hogyan változtassam meg a testemet.” A vallomás aktuosa előrevetíti a pert. A perbe fogott, próbára tett, folyamatban lévő szubjektum (*sujet en process*) Julia Kristeva kifejezése a jelölőmozgások által meghatározott szubjektum leírására.
- 24 Lacan, Jacques: „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, ford. Erdélyi Ildikó és Füzessey Éva, in: Bókay Antal et al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 65–69., 67.
- 25 Lacan, Jacques: „The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis”, ford. Alan Sheridan, in uő: *The Seminar of Jacques Lacan*, 9. kötet, szerk. Jacques-Alain Miller, New York–London, W. W. Norton & Company, 1998, 99.
- 26 Részlet a *DNS πllangóból*.
- 27 Bizonyára az át-tetsző vonás hangsúlyos jelenléte az oka annak, hogy a színművészek oly gyakran válnak műzává.

- 28 Akkor válik valami a vágy tárgyává, amikor annak a helyére lép, ami a nyelvbe való belépés során elveszett (jouissance); ebből következik, hogy a vágy éppen azért lesz lehetetlen, mert az ösztönökből származó szükségletnek át kell mennie a Másik helyén (igény): „Először is, eme hatások az emberi szükségleteknek ama tényből fakadó eltérülései, hogy az ember beszél, abban az értelemben, hogy ameddig szükségletei alá vannak vetve az igénynek, addig azok elidegenedve térnek vissza hozzá. Ez (...) következménye a jelentő formába öntésének mint olyannak, valamint annak, hogy e jelentő a Másik helyéről küldi üzenetét. (...) A vágy tehát nem a kielégülés étvágya, nem is szeretet-igény, hanem az a különbség, amely az elsőnek a másodiktól való kivonásakor keletkezik, hasadásuk (*Spaltung*) jelensége a maga valójában.” Lacan, Jacques: „A fallosz jelentése”, *Thalassa* 1998/2–3, 23–33., 28–29. A fallosz jelölte hiányt az *objet petit a* mint képzetes-lehetetlen (nem létező) tárgy tölténé be; így érthető, miért mondja Lacan, hogy ez a vágy oka és tárgya egyszerre.
- 29 „Az igény önmagában másra vonatkozik, nem a kielégülésre, amit követel. Nem más, mint a jelenlét vagy a távollét igénye. Megjelenik már az anyával való őseredeti kapcsolatban, amely terhes a Másiktól, aki *imman* van bármilyen szükségleten, amit kielégíthet. Az igény megalkotja ezt a Másikat mint olyat, akinek »kiváltsága« a szükségletek kielégítése, vagyis megvan a hatalma arra, hogy éppen attól fossa meg a szükségleteket, amiktől kielégülnek. A másik kiváltságában rajzolódik ki az adomány radikális formája, az odaajándékozása annak, ami a Másiknak nincs, s ez az, amit szeretetének nevezünk.” Uo.: 29.
- 30 Žižek, Slavoj: „A meg nem tévesztett tévedése”, *Thalassa* 2004/3, 17–40., 35–36.
- 31 „– Én vagyok a te pillangód. A ruhák alatt, a női külső alatt mindig is én voltam. Mondd, hogy imádsz! – kéri Renét a kínai férfi. – Hogyan hibázhattál ekkorát? Megmutattad az igazi valódat. De amit szerettem, az a hazugság volt. Egy tökéletes hazugság, ami összeomlott. Én egy férfi vagyok, aki egy férfi által kreált nőt szeretett” – válaszolja René a tükör-szerkezet csúcspontjaként, ahol már eldönthetetlen, hogy melyikük az a férfi, aki a pillangót megálmodta, s amely szerkezet hamarosan az érintés tragikumába torkoll: a nyelv visszaváltozik testté.
- 32 A meztelen férfitestet meglátva René nevetni kezd. Tragikus börtönbéli előadása kezdetén is a lelepleződés, átvetsésg komikus hatására céloz: „Ismernek ugye? Miért? Mert egy híresség vagyok. Megnevettem az embe-
reket. Egész Franciaországot megnevettem.” A szubjektum jelölőktől való függőségének megmutatkozásában mindig van valami komikus.
- 33 Žižek, Slavoj: *Az inherens törvényszerűség, avagy a hatalom obszcenitása*. <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm>
- 34 Lacan, Jacques: „A fallosz jelentése”, *Thalassa* 1998/2–3, 23–33., 30.
- 35 Részlet a *DNS πllangóból*.

Irodalom

- Bényei Tamás: „Metamorfózis és önreflexió. „Belehullani a mitológiába”: metamorfózis, képiség és önreflexió”, *Apertúra* 2013. ősz. <http://uj.apertura.hu/2013/osz/benyei-metamorfosis-es-onreflexio/>
- Creed, Barbara: „A horror és az iszonytató nőiség. Képzeltbeli tisztátalanság”, *Metropolis* 2006/1. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=52>
- Deleuze, Gilles: „Mi a halálösztön?” *Thalassa* 1997/1, 32–38.
- Kerényi Károly: *Görög mitológia*, ford. Kerényi Grácia, Budapest, Gondolat, 1977.
- Lacan, Jacques: „A fallosz jelentése”, *Thalassa* 1998/2–3, 23–33.
- Lacan, Jacques: „Agresszivitás a pszichoanalízisben”, *Thalassa* 2007/1, 3–26.
- Lacan, Jacques: „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva, in: Bókay Antal et al. (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 65–69.
- Lacan, Jacques: „The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis”, ford. Alan Sheridan, in uő: *The Seminar of Jacques Lacan*, 9. kötet, szerk. Jacques-Alain Miller, New York–London, W. W. Norton&Company, 1998.
- Žižek, Slavoj: „A meg nem tévesztett tévedése”, *Thalassa* 2004/3, 17–40.
- Žižek, Slavoj: *Az inherens törvényszegés, avagy a hatalom obszcenitása*. <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm>

Bence Erika¹

VIRTUÁLIS IRODALOMTÖRTÉNET – VERSEK TÜKRE

Fenyvesi Ottó: *Halott vajdaságokat olvasva*

IRODALOMTÖRTÉNETEK ÉS „IRODALOMTÖRTÉNETEK”

A magyar irodalom létformájáról alkotott gondolkodás változatos szintetizáló elképzeléseket hozott létre a régebbi századok írói jegyzékeitől és életrajzi breviáriumaitól kezdődően a 20. század fejlődéstörténeti és olvasásszociológiai, illetve ideológiai alapozottságú/terheltségű koncepcióin át a „folyamatosan történő eseményként” (Szegedy-Maszák 1995) vagy „töréspontok” (Márton 1999) mentén létrejövő alakulástörténeti vízióig terjedően. Ezek könnyen dokumentálható összefoglaló szándékú irodalomtörténeti koncepciók valamely irodalom életében. Az irodalmak belső alakulása azonban folyamatosan létrehoz és működtet alternatív eljárásokat és virtuális szintéziseket is önnön történeti-poétikájának megalkotásában. Ezek kevésbé egyértelmű, de jól kivehető és tettenérhető jelenségek irodalmunkban.

A történeti-poétikai/virtuális irodalomtörténeti szemléletek reciprocitására jó példa a *Nyugat* irodalomtörténete – gondoljunk akár Szerb Antal, akár Schöpflin Aladár magyar irodalomtörténetére –, amely köztudottan Babits Mihály esszéírására (*Petőfi és Arany*, *Az ifjú Vörösmarty*, *A férfi Vörösmarty* etc.) íródott

rá. A 21. század elejéről pedig a Márton László regénytörténeti koncepciója („a magyar regény hiányzó első félideje” [MÁRTON 1998. 238]) és a regényírása közötti összefüggéseket hozhatjuk fel; Mártonnak azt a felfogását, miszerint a 18. század végén hiányzó regényfejlődés, a késő barokk heroikus-gáláns magyar regény utólagosan pótolható, utánírható. A *Testvériség-trilógia* (2001, 2002, 2003) ilyen értelemben egyszerre „regényfolyam” és a 18. századi magyar barokk regény történetére reflektáló alkotás. Ugyanilyen módon érthető tetten Márton László *Minerva búvóhelye* (2006) című regényében a klasszicizmus és a romantika irodalmi diskurzusa.

Fenyvesi Ottó *Halott vajdaságiakat olvasva* (2009) című verseskötete egyértelműen Bori Imre *A vajdasági magyar irodalom [rövid] története* című, 1975-től 2007-ig hat kiadást megért szintézisére íródik rá – követve annak kronológiai rendjét a „jugoszláviai” irodalom előtörténetétől a legújabb kori vajdasági magyar irodalomig. *Az irodalom élete* című – Bori Imre halála kapcsán íródott – 2004-es versében Fenyvesi már reflektál ezekre az összefüggésekre: „Csordultig telt / könyvek, történetek, irodalmak. / A kéklő cigarettafüstben kopasz apostolok / vitatkoznak a polcokon.” (FENYVESI 2004. 1232), illetve a (vajdasági) magyar irodalom történetéhez fűződő kapcsolatának „olvasás alapú” meghatározottságára. E szempontból verseskötetének mind a fő-, mind az alcíme jelentés- és műfajalkotó argumentumokat tartalmaz. A lezárult („*Halott...*”), térbelileg („...*vajdaságiakat...*”) behatárolt életműveket újraolvasó („...*olvasva*”) poétika lényegét az alcím kulcsszavai – „*versek, átköltések, másolatok*” – mutatják meg: a versalkotás palimpszeszt eljárásait nyomatékosítják.

A vajdasági magyar irodalom történetének (újra)olvasása létrehozta versciklus huszonkét „darabból” áll, amelyet a címalakító (bevezető) vers és a szerzőről, Fenyvesi Ottóról szóló (lezáró) jegyzet fog közre. „Első könyv” – utal az alcím kiegészítése a vállalkozás volumenére. Egyértelműsíti számunkra, hogy egy irodalmi reprezentáció (a vajdasági magyar irodalom) olvasás

alapú (olvasónapló; mint pl. Szerb Antal irodalomtörténete a hagyományból) történetének alternatív (szépirodalmi) változatát olvassuk, amelynek további „könyvei” várhatók. A történetalkotás virtuális/alternatív jellege és lezáratlansága is a magyar irodalomtörténet-írás újabb tendenciáira (pl. „a magyar irodalom története”) reflektál: „Különböző hagyományok létét tételezi föl, és tartózkodik különböző korszakok egyértelmű kijelölésétől” (SZEGEDY-MASZÁK 2007). Épp ezért érezhetjük manipulátnak a *Halott vajdaságokat olvasva* kortárs recepciójának azokat a kitételeit, amelyek a Fenyvesi-vers terjedelme és az újraolvasott opus jelentősége között tételez fel összefüggéseket. Fenyvesi líriko-epikai beszélője választásával nem minősíti az „újramondott” és „újraírt” szövegeket; nincs tehát jelentősége a palimpszeszt (a beemelés és kitörlés) terjedelmének, s annak sem, hogy – miként azt egyes kritikai allúziók láttatni igyekeznek – Fenyvesi lírai alanya melyik újraolvasott opust érzi magához legközelebb (HARKAI VASS 2009; BÁNYAI 2010). Nem jelentés mozzanat tehát az sem, hogy Herceg János opusa „nem kap túl nagy teret” (HARKAI 2009. 113). A Fenyvesi-szöveg ugyanis nem terjedelmével, hanem intenzitásával, sűrítettségével hat; a címadó vers mellett épp a Herceg-opusra íródott költemény a kötet képileg és szemantikailag is legbonyolultabb, a térségi kisebbségi irodalmi reprezentáció egyik legjelentősebb metaforáját, „a hiány” (HÓZSA 2004. 89) jelentéseit változatos eljárások révén működtető szövege. A modern irodalomtörténet-írás sem hierarchikus/kanonikus rendszereket, hanem belső alakulásfolyamatokra, fontos jelenségekre, mozzanatokra figyelő, „változatokban élő” nagytörténeteket alkot, amelyekben – a sztereotip gondolkodás meghatározásaival ellentétben – egy-egy (esztétikailag) kevésbé jelentős opusnak is lehet történeti-poétikai szempontból fontos történetalkotó jelentése – feltéve, ha az irodalom alakulástörténetét „szövedék”-ként és nem életművek sorozataként fogjuk fel.

A VAJDASÁGI MAGYAR IRODALOM ÖNREFLEXÍV METAFORÁI

Az „átköltés” és a „másolat”, illetve lehetséges változatai, az „újraírás” és az „utánmondás” poétikai eljárása bonyolult szövegvilágokat eredményez, amelyekben az eredeti szölamok, verstörédek és -sorok elválaszthatatlanul egybecsúsznak a befogadó/olvasó lírai én versbeszédével. A *Halott vajdaságiakat olvasva* önreflexív szölama szerint a versalkotás folyamata „*halott költők versei*”-nek „*maszatolása*”, „*szellemidézés*”, „*versben kotorászás*” és „*vidám improvizálás*”. A lírai beszélő saját lét- és versbeli helyzete vonatkozó vallomása szerint önnön létezése szekunder jelenség, (irodalom)története mások művei által nyer formát:

(...)

Verseitekkel kelek és fekszem.

Összemosódó képek,

bizonytalan gazdátlan hangok,

egy-egy borostás arcél.

Lerombolom önmagam,

hogy állatok létezzem.

(...)

(Halott vajdaságiakat olvasva)

Ugyane folyamat történet(újra)alkotó/-mondó jellegét emeli ki, amikor a versírás mozzanatokra lebontott eljárását tárja elének költeményében: „[...] Szavakat vezérelni. / Szavakat tölteni értelemmel. / Majszolni valaki zsiroskenyerét [...]” (*Halott vajdaságiakat olvasva*). De az újraértelmezés igénye sejlik fel az „*irodalmat torpedózni*” szándékában, illetve az irodalomban történő „*értelemkeresés*” („*Értelmetlen volna az egész hercehurca?*”) gondolatában is.

A vajdasági magyar irodalom története újramondását meghatározó alaphangot a kötet mottója, a szabadkai *Renaissance* folyóirat 1920-ban napvilágot látott vezércikkének részlete adja meg, míg a címadó vers záró soraiban az újramondás (a lírai én)

„posztmodern” léthelyzetére történik utalás: „Posztmodernül őszülünk. / Nyaljátok ki a szívem.” (*Halott vajdaságiakat olvasva*)

Mind a mottó, mind a címadó vers a vajdasági magyar irodalom legismertebb önreflexív metaforáját, a *sár* képzetét hozza működésbe: „Ennek a sok környékbeli mocsárnak gőze megfeküdte a lelkeket. Más törekvés számára nem termett itt egyéb, csak megölő közöny vagy egy elegáns sajnálkozó gesztus!” (*Részlet a szabadkai Renaissance folyóirat vezércikkéből, 1920-ból*) A *Halott vajdaságiakat olvasva* is ezeket a motívumokat idézi meg a vajdasági magyar irodalom történetéből és görgeti végig a ciklusegészen, miközben „*halott költőket hajszol*” a Szenteleky-líra képeit megnevező lírai beszélő:

*Bácskai éjjel az Olümposz alatt.
Szenteleky szíváci biciklijé.
Fényük hunyt házak.
Néptelen falvak. Hálóban alvó pókok.
Jöttment eső agyunk latin negyedében.
Huszonkét sor világlíra.
Oda-vissza írás. Vers-klip.
Nagydoboz, kisdoboz, zenedoboz.
Öt évig rádió. Felrobbant éden.
Fekete majális.*

(*Halott vajdaságiakat olvasva*)

A költemény tükrözte, s a térségi magyar irodalmat átható „bácskaiság/sár és por”-képzet analóg példái a Szenteleky-opus mellett/előtt/után is tettenérhetők irodalmunkban – akár elfogadjuk kanonizált kezdetként 1918-at, akár – miként Fenyvesi Ottó alternatív irodalomtörténete – a politikai határokat mellőző történeti-poétikai szemlélet értelmében határozzuk meg a vajdasági magyar irodalom kezdeteit. Ily módon a Fenyvesi-versciklus diskurzusban áll nemcsak az újramondott opusokkal, hanem a sár-metafora „ősformájá”-val, amely köztudottan Papp Dániel novelláskötetének (*Tündérlak Magyarhonban, 1899*)

első bekezdéseiben nyer önreflexív irodalomjelölő formát, de a kelet-európai irodalmi létmetaforák irányában is utat nyit. „A kisorosz mezőkön, ama vizes, mocsaras lapályon, ahol a világon a legszomorúbb az ősz, és a legkorhadtabbak a füzek, egy híres nyugati egyszer megrúgta a földet: »Micsoda sár, micsoda sár! – mondta. – S ezek a bolond lengyelek ezt a sarat hazának hívják!« [...] De ugyanez [ti. »a mi otthoni mezőink« – B. E. megj.] a szép, szelíd tájék ősszel szintén átváltozik olyan fekete tengerré, mint a volhyniai haza. S ha én a művelt nyugatit olyankor levinném hozzánk, hát akkor bizonyosan nekem is így szólna ő: »Micsoda sár, micsoda rengeteg sár! S ön ezt a sáros országot Tündérlaknak hívja!«” (PAPP 1980. 5) A *Renaissance*-mottóban: „Aki velünk jön, annak nem adhatunk csak szomorúságot. Annak sokára lesz még tündéri az alkonyat és illatos a világ.” (*Halott vajdaságiakat olvasva*, 5) Szentelekynél: alatt „[...] a felhős ég alatt csoszognak a fanyar arcú emberek. Örömtelen lelkek őgyelegnek a csúnya, sáros utcákon a nyirkos falak mentén, valaki tán hurkot készít magának a padlásgerendán.” (SZENTELEKY 1993. 187) Kosztolányi Dezső *Aranysárhány* című regényében: „Körös-körül Sárszeg laposan, lepényszerűen terpeszkedett el a homokon” (KOSZTOLÁNYI 1983. 9), illetve a *Halott vajdaságiakat olvasva* című költemény újramondta *Ez a beteg, boros, bús, lomha Bácska* című Kosztolányi-verseben:

*Itt félve jár az úri kisgyerek.
virágok, nyiszlett emberek.
Egy távol torony ferde lángolásba.
Méreggel mart, fehér, virágos orcák.
Lánggal ríktó selymek, rác mennyország.
Nehéz aranypénz a lányok nyakán,
mindegyik oly finom és halavány.
A trombiták estente mint a szörnyek
egy vörös korcsma-ablabból rőfögnek.
Trágár tivornya, részeg és tunya.*

*Sír a beteg és méla, szláv duda.
Most reszketek. Azt mondják, hogy mulatnak.
Sípít a síp, csörömpöl minden ablak,
boros az asztal, véresek a kések,
az ördög is föl pántlikázva lumpol,
festett leányok lesnek a zsalukból,
s én meghalok, ha egyszer odanézek.*

(Kosztolányi Dezső: *Ez a beteg, boros, bús, lomha Bácska*)

„A „mocsaras lapály”/„mocsaras gőz” lelket megülő világa mellett a „józanság egyenesei” is létértelmező metaforaként működnek e világban, miként a megidézett *Bácskai éjjel* című Szenteleky-versben is: „Szabályos sorokban zsendül a vetés / a józanság egyeneseket húz...” , illetve „[...] most ültetem el a téboly / mákonyos, magtalan, tündérszép / virágait / a hasznos, trágyás, egyenes, / bácskai barázdáit” – mondja lírai beszélője. A Bácskát átszelő út/vasút egyenesvonala Fenyvesi Kosztolányi-költeményében éppúgy feltűnik, miként a Jaszi-bara környékén összefutó „rossz szagú utak” (*Halott vajdaságiakat olvasva. Laták István*), illetve az európai történelem Bácskából induló halálvonatai:

*Achtung! Achtung!
Isten áldja magukat!
Hol itt a logika, hol az igazság?
Vége a világnak. Vége a gondolatjelnek.
Vége a nappalok által kergetett éjeknek.
Zsúfolásig telt az emlékek háza.
Indul a leólmozott pokolvonat.
Indulnak a deportáltak.
Topolyáról a halálgyárba.*

*Achtung! Achtungk!
Isten áldja magukat!*

(*Halott vajdaságiakat olvasva. Radó Imre*)

Idevonzott irodalom című tanulmánykötetében Hózsá Éva a „hiány szociográfiája”-nak műfajváltozatairól és formáiról, illetve a vajdasági magyar irodalmat átható „tündérlak-effektus” működéséről beszél: „...a hiány-kategória [...] felfogható annak, ami adott helyzetben nincs, annak, ami az író-én feszültséget teremtő hiány-nézőpontjából fakad, sőt a minimalizmussal is összefonódik” (HÓZSA 2004. 89–93). Herceg János opusának megszólító ereje is „hiány szólamai”-ban rejlik, annak a folyamatnak a megragadásában, amely egy múltba vetített ideálisnak gondolt, szellemi/metaforikus értelmű létállapot („tündérhon”, „tündérlak”, „tündérvölgy”) eltűnéséről szól: Fenyvesi Hercegpalimpszesztjét is az „eltűnés poétikája”² hozza létre.

*Csak a kőangyalok maradtak.
Az elvadult celtiszek, a bogyófák
és a honfoglaló Belgrád Áruház.
Eltűnt a hajnalban karikázó péklegény.
Eltűnt a fenyves, a vizesember, a mázoló,
eltűntek a nagy keblű kofák és a tréfamesterek.
A teljesség igényével élni akarók.
(...)*

(Halott vajdaságiakat olvasva. Herceg János)

OUTSIDEREK ÉS HALOTTAK

Sajátos jelensége Fenyvesi Ottó alternatív (verses) irodalomtörténetének, hogy a térségi (jugoszláviai/vajdasági) magyar irodalom „atyjaként” emlegetett Szenteleky Kornélról nem írt verset. Pontosabban nem a ciklus többi darabjához hasonló komplex versalakzatok formájában. Ugyanakkor a Kosztolányi-életmű mellett épp a Szenteleky-opus hat legerőteljesebben létrejöttére. Olyan érzésünk lehet, hogy esetében a palimpszeszt, azaz a kitörlés és újraírás teljességéről/totális változatáról van szó: a Szenteleky költői és irodalomszervezői habitusa elválaszt-

hatatlanul egybecsúszik a vajdasági magyar irodalom egy-egy fejezetét újraolvasó és -alkotó lírai beszélő szólamával; írói létének és befogadástörténetének egészével képez háttérzólamot a szövegvilágokban. A *Halott vajdaságiakat olvasva* több kritikusa is fontos eljárásként kezeli Fenyvesi Ottó vizsgált versciklusának belső diskurzusát, azt a mozzanatot, miszerint az egyes költemények is újraolvassák és továbbmondják egymást. Az idézés számtalan példa-lehetőségét (pl. a *Milkó Izidor* című vers Kosztolányi-allúziói, a Dettre-vers Szentelekyre és a couleur locale-vitára történő utalásai, a György Mátyásról szóló költemény Dettre János halálát idéző sorai etc.) az intermediális kapcsolódási pontok kijelölésével bővíthetjük, tágíthatjuk a multimedialis párbeszédnek irányában, többek között a térségi magyar/ és nem magyar filmkultúra („*Duna menti Hollywood*”, „*Egbe mennek az irodalmi szekértáborok.*”) alkotásaira, illetve a szerző-én életművének a rock and roll-kultúrával való együttthadására történő reflexiókkal.

A *Halott vajdaságiakat olvasva* szintézisalkotó elve és kulcsfogalmi is a *halál* jelentésvonzatai köré épülnek. A vajdasági magyar irodalom történetének szépirodalmi alternatívája olyan (térségi) életrajzi almanach, sorstörténeti breviárium, amelynek darabjai között az outsider-lét témái és a halál változatai képeznek összefüggést. Boldog Zoltán a „közös sírhelyre olvasás” (BOLDOG é. n., internetes forrás) eljárását azonosítja a könyv létrejöttében, Bányai János szerint a kötet szerzője „sírkertben áll” (BÁNYAI 2010. 88). Egyértelmű, hiszen a címadó vers lírai alanya is nyomatékosítja: a jugoszlávai/vajdasági magyar irodalom sírkertjében.

Itt jártatok.

Nem vagytok már. Eljött értetek

Vajdaságba a halál.

Mikes Flóris, Szenteleky,

György Mátyás, Tanács István [sic!]

Thurzó Lajos, Dóró Sándor,

Tóth Feri, Podolszki,

Herceg és Sziveri.

Hinni akarok nektek.

Hogy megérte.

(Halott vajdaságiakat olvasva)

A kötet valamennyi versét életrajzi jegyzet, a tematizált opus alkotójáról szóló „sorstörténeti” vázlat vezeti be. Azt az illúziót kelti ezzel a könyv szerzője, hogy létezik egyfajta térségi (vajdasági) magyar sorstörténet. Mindenesetre közös vonásuk az outsider-létforma, az a végigvitt gondolat, hogy a jugoszláviai/vajdasági magyar irodalmi kultúra teremtmői és alkotói Szenteleky Kornéltól Juhász Erzsébetig bizonyos értelemben kívülállók: forradalmárok, moszkovita/kommunista internationalisták, a szocialista társadalmi rend ideológiai csapdájába jutottak, félrevezetettek, meg nem értettek, a társadalom peremére kerültek, számkivetettek/száműzöttek, emigránsok, deportáltak, eltűntek/elveszettek, elítéltek, szenvedélybetegek – valamennyien halottak.

AZ ELTŰNÉS MITIKUS IDEJE

A kötet utolsó életrajzi jegyzete Fenyvesi Ottóról szól, amelyet műveinek (2009-es) jegyzéke egészít ki. Vagyis „beleírja” magát az általa alkotott virtuális vajdasági magyar irodalomtörténetbe úgy, hogy az életrajza mögötti vers hiánya a kötet egészre mutat. A vajdasági magyar irodalom „sírkertjé”-ben áll. „Emigráns underground outsider”: vajdaságiként már „nem létező”. Vagy pedig a vajdasági magyar irodalom „halott”; legalábbis válságban van.

A válság mint állapot „hiányként” – hiányállapotként is értelmezhető. „*Már nem tudom miben és kiben bízzak. / Szarnak a versre, válságban a líra*” – határozzák meg a kötet első verssorai ezt a létállapotot. Majd később – mintegy konklúzióként – a vajdasági magyar irodalom(történet) újraírásának mint a válságból való

kivezetés lehetséges változatának igényét és gondolatát fogalmazza meg a lírai beszélő: „Bevezettetek az irodalomba / én meg kivezettek benneteket. / A válságból, a lírából.” Mert: „A szponzorokat úgysem érdekli / az új érzékenység és a rock and roll. / A világgraszoló nagy maszatolósdi közepette / szarnak a versre.” (*Halott vajdaságiakat olvasva*) Természetszerűleg vetődik fel a kérdés: *hova* [vezet ki] a lírából? Hózsza Éva idézett tanulmányának egy megállapítása lehet válaszuk alapja: az eltűnés mitikus idejébe.

„A szülőföldjén veszélyhelyzetet, veszteséget, bizonytalanságot, ingatagságot megtapasztaló szerző-én a múlthoz, az emlékekhez fűződő szülőföld- és család-mítoszba, a fohász, az ima gesztusába, a mitológiai motívumokba mélyed bele, ily módon keresi nemzeti és lokális identitását, kialakul mindez egy tágabb nemzetállam keretében, illetve annak felbomlása következtében, amely megteremtette a maga kizárólagos monymítoszáét.” (HÓZSA 2004. 89)

Jegyzetek

- 1 Dr. Bence Erika egyetemi rendkívüli tanár. Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék. erikazambo@eunet.rs
- 2 Átvett szókapcsolat – több forráshelye és előfordulási módja (pl. „eltűnés esztétikája”, az „eltűnés könyvei” etc.) lehetséges, leginkább a ’70-es, ’80-as évek underground irodalmával kapcsolatban használatos meghatározás.

Kiadások

Fenyvesi Ottó 2004. Az irodalom élete. In: Híd, 9. 1232.

Fenyvesi Ottó 2009. *Halott vajdaságiakat olvasva. Versek, átköltések, másolatok*. Első könyv. Zenta: zEtna – Basiciscus

Irodalom

Bányai János: Versbe szedett arcképek (Fenyvesi Ottó: *Halott vajdaságiakat olvasva*). = *Költők(k), könyv(ek), vers(ek)*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 85–88. 2010.

- Boldog Zoltán é. n. A közös nyughelyre olvasás. In: *Irodalmi Jelen*. <http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1000/boldog-zoltan-kozos-nyughelyre-olvasas-fenyvesi-otto-halott-vajdasagiakat-olvasva#sthash.5OIkNuN5.dpuf> (Letöltve: 2013. december 7.)
- Bori Imre [1975]: *A jugoszláviai magyar irodalom története*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2007.
- Harkai Vass Éva: Holt költők, emlékezet (élő) hagyomány (Halott vajdaságiakat olvasva) = *Uő. Sárszegről délre – négy portré*. Topolya: Lavik 92 – Timp, 110–115., 2009.
- Hózsá Éva: *Idevonzott irodalom*. Tanulmányok, esszék, kritikák. Szabadka: Grafo-produkt, 2004.
- Kosztolányi Dezső [1925]: *Aranyvárakönyv*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.
- Márton László: *Az áhítatos embergépe*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.
- Papp Dániel [1899]: *Tündérlak Magyarhonban*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980.
- Szegedy-Maszák Mihály: Az irodalom történeti és elméleti vizsgálata = *Uő. „Minta a szényegen.” A műértélmérés esélyei*. Budapest: Balassi Kiadó, 11–24., 1995.
- Szegedy-Maszák Mihály főszerk.: *A magyar irodalom története I–III*. Budapest: Gondolat, 2007.
- Szenteleky Kornél [1929]: Isola Bella = *Uő. Nyári délelőtt. Egybegyűjtött novellák, regény 1923–1933*. Utószó és jegyzetek: Bori Imre. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1993.

Utasi Csilla

AZ ISMERETLEN TÜKRE

Danilo Kiš prózájának magyar intertextusai

Amint ismeretes, Danilo Kiš, az után, hogy édesapját az 1944-es deportálást követően eltűntnek nyilvánították, édesanyjával és nővérével évekig Magyarországon élve kétnyelvűvé vált: ez a később mindig ambivalens színben ábrázolt gyerekkori identitásváltás azonban a magyar irodalomhoz való viszonyát nem árnyékolta be. Nemcsak kitűnő fordítója volt a magyar költészetnek, hanem a prózáját átszövő dokumentumok, vendégszövegek egy része is magyar vonatkozású. Azok, akik Kiš prózájához a magyar és szerb nyelv együttes ismeretével közeltek, felismerték, hogy a magyar irodalmi utalások értelmezése elengedhetetlen Kiš prózapoétikájának megközelítésekor.

Marko Čudić monográfiájában a magyar intertextusokat egyrészt Kiš műfordításainak kontextusába állította, másrészt közép-európai jellegüket hangsúlyozta. Bányai Jánosra hivatkozott, aki szerint Kiš prózája a benne sűrűn elhelyezett – nem motivikus jellegű – magyar kulturális utalások révén kerül kapcsolatba azzal a Közép-Európával, melyet esszéiben virtuálisként határozott meg. Bányai szerint Kiš prózájának voltaképpen szerb irodalmi újdonságát, az ebből a szövegtörnyezetből mindaddig hiányzó közép-európai jegyek képviselik¹.

Elsőként arra szeretnék rámutatni, a térség virtuális volta Danilo Kiš számára elsősorban a régióra jellemző, egységes közép-európai tudat meglétének hiányából következett. Szerintem a térség irodalmi a bennük felcsendülő európai emlékek,

reminiszcenciák következtében ugyan egymáshoz nagyon hasonlóak, e hasonlóságról azonban ezeknek az az irodalmaknak a képviselői alig vesznek tudomást. A térség valamennyi nemzeti hagyománya egyedülállónak tudja Európához való viszonyát, semmihez sem hasonlíthatónak saját lényeges, eredendő jegyeit. Az egymástól elzárkózó tudatokból következik Kiš számára az, hogy: „»Közép-Európa« kulturális értelemben talán már csak annyit jelent, mint sajátunkként hivatkozni Európa családfájára, melynek keleti ágai ugyanahhoz a gyökérhez tartoznak, a közép-európaiságnak, a vallásnak (vallásoknak), a reneszánsznak, a barokknak ugyanazokkal a nedveivel táplálkoznak; »Közép-Európa« ezen kívül azt a jogos kívánságot is jelenti, hogy elismertessék a közös örökség, a különbségek ellenére, vagy *éppen azok okából*.”²

Kiš pontosan érzékelte azt is, hogy a Közép-Európáról megfogalmazott gondolatokkal végső soron csupán saját poétikájának ad hangot: „Ha azt mondom, a közép-európai eredetű szerzőket jellemző jegyeknek egyike a *forma tudata*, a formáé, mely az életet és a metafizikai ambiguitásokat értelemmel látja el, a formáé, mely a *választás lehetősége*, a formáé, mely valamely arkhimédészi biztos pont keresése a bennünket körülvevő kaoszban, a formáé, mely a barbárság tombolásának és az ösztönök irracionális önkényének ellentéte, félek, ezzel csupán saját intellektuális és irodalmi megszállottságaimat általánosítottam.”³

Poétikáját, formatörekvéseit nyilatkozataiban és értekezéseiben többször személyes azonosságának nagy töréseivel hozta összefüggésbe. Identitástepasztalata a magyarországi kortárs irodalmi törekvések magyarázatául is szolgálhat, rávilágíthat arra, hogy a posztmodern irodalom jellemző eszközeit, mint amilyen az allúziós idézettechnika vagy az ironia, Danilo Kiš és a magyarországi szövegirodalom képviselői miért használják eltérő módon.

Kišnek a személyes identitását megrázkódtató korai traumái ugyanúgy a huszadik század nagy kataklizmáihoz kapcsolód-

tak, mint ahogyan a harmincas vagy az ötvenes években született magyarországi prózaírók korai sérülései. A magyarországi szerzők esetében azonban a gyerekkori és fiatakkori traumák nem okoztak olyan többszörös, teljes nyelvváltással járó identitástörést, mint amilyent a szerb író életeseeményei váltottak ki. Kiš 1935-ben Szabadkán született. Zsidó származású édesapja szerbül, németül egyformán jól tudott, ortodox vallású, montenegrói, származású feleségével és a gyermekeivel azonban kizárólag szerbül beszélt. Kiš szerb tannyelvű iskolába kezdett járni, immár Újvidéken. Apja megmenekült az 1942-es hideg napokban (*megtelt holttestekkel a lék*), két év múlva Auschwitzbe deportálták, eltűntnek nyilvánították. A korai évekre az apa lelki betegsége és időszakonkénti alkoholizmusa nyomta rá bélyegét, később pedig a magyarországi évek nélkülözése. 1947-ben anyai nagybátyja a Vöröskereszt segítségével találta meg hűgát és annak gyerekeit és hozatta őket Cetinjébe.

Amikor 1976-ban, a *Borisz Davidovics síremléke* című kötetének megjelenése után a szerb nemzeti irányultságú irodalomkritika megtámadta, poétikáját összefoglaló, könyvnyi terjedelmű válaszában, az *Anatómiai leckében*, újra kitért arra, hogy a vele történtek fényében hogyan értékeli a nemzeti eszmékkel való azonosulás lehetőségét. Elmondta, hogyan azonosult a magyarországi száműzetés évei alatt a magyar nemzeti tudattal, melyet a magyarországi környezet, az iskola közvetített, s az újabb váltáskor hogyan tekintett gyanakodva a montenegrói tudatra, amely saját nemzeti múltját és hőseit, karakterét a magyarhoz hasonló módon egyedülállónak tekintette, s amellyel már képtelen volt azonosulni⁴.

Kora fiatalságának montenegrói környezetére a következőképp emlékezik: „Az ateista és ideológiailag igen megbélyegzett világban, melyben éltem, feleleteket sem a vallásban, sem az ideológiában nem kereshettem. A vallást kitörölték, az ideológia értelmetlen volt. A gimnáziumban, melyben azt tanították, hogy a történelem, ugyanúgy, mint a vegytan, a leegyszerősített

marxizmus terméke, az irodalom jelentette az egyetlen fényt az ideológiai ködben.⁵ Nagybátyja könyvtárában két világháború háború közötti szerb költőket, orosz és francia szerzőket olvasott. Anyanyelvének újratanulása mellett ezek a költők jelentették az egyetlen menedéket. Az irodalom, mint az egyetlen hiteles tapasztalat, és egyszerre több nyelven. Interjúiban többször elmondta, tizennyolc éves korában fedezte fel magának Ady költészetét. Minden könyvében talált egy-egy akkori érzését kifejező verset, Ady lírája minden addig olvasmányánál elemibb élményt jelentett a számára A visszaemlékező hálát ad, hogy az Adyval való találkozás a próza felé fordította őt, megmentette attól, hogy rossz költő legyen.

A fentiek fényében jól látható, hogy Kiš az alábbi idézetben csupán látszatra fejt ki a magyarországi szövegirodalom álláspontjához egészen közeli véleményt: „A közép-európai író már régen két – az ideológiai és a nacionalista – redukcionizmus között találta magát; hosszú kísértés után rá fog jönni, hogy a »nyitott társadalom« eszményét abban a két szférában, mely önmagát kizárólagos választásként kínálja fel, nem találhatja meg. S így végül a nyelvben fogja megtalálni egyetlen igazi hitelét, az irodalomban azt a »különös, csodálatos vigaszt«, melyről Kafka beszél. Veszélyes és felszabadító ragaszkodás: „a gyilkosok sorából való kiugrás”. Ám, ez az elköteleződés sem mentes a kételytől: senki sem zárhatja ki önmagát megbánás nélkül a közösségből. Az örökkévalóságra fogadni éppen akkora hiúság, mint a pillanatra. Ebből ered az „inautentikusság” állandó érzése.”⁶

A magyarországi, 1978 után kibontakozó prózafordulat jelszavává váló mondat, hogy az irodalom nem népben-nemzetben, hanem alanyban-állítmányban gondolkodik, azt az álláspontot fejezi ki, hogy a diktatórikus hatalom az irodalmi hagyomány egészét nem képes uralma alá vonni. A jelenbeli prózaművek – allúziós idézettechnikájukkal és iróniájukkal – a hagyomány olvasatait, ami azt jelenti, a kortárs próza volta-

képpen az értelmezés és aktualizálás gesztusával tovább élteti a hiteles hagyományt, miközben maga is e hagyomány részévé válik. Kiš a hagyományra, a nyelvre nem tekinthetett olyan kétely nélküli derűvel, mint a magyarországi szövegirodalom képviselői.

Kiš a műveire jellemző – élményeiből és olvasmányaiból egyaránt következő – tapasztalatot, nem minden irónia nélkül, a *jógi* és a *komisszár* egymást kizáró helyzetével szemléltette: „A »jógi« pozíciója metafizikus és ontológiai státusz, a végső kérdésekkel (az élet és a halál kérdésével) való megszállottság, a másik a társadalmi lény helyzete, azé az emberé, aki a metafizikát a szociológiára vezeti vissza, a társadalmi helyzetben látva az emberi lény teljességét.”⁷ Állítása szerint a két, látszatra ellentétes, ám lényegében egymást kiegészítő világlátás fonódik össze valamennyi könyvében. A kettős pozíció érzékeltetése azonban csonka volna, ha nem tennénk hozzá, hogy mindkét pozíció hatáslehetőségére Kiš egyforma kétellyel tekintett, amint az alábbi idézet bizonyítja: „Az irodalom azonban ez is: a »komisszár« szenvedélyes elkötelezettsége és harca a szociális igazságért, azért, hogy a történelmet és folyamait értelemmel töltsse. Természetesen, az író tudja, tudnia kell, hogy minden, amit ezen a téren tesz, alig hatékonyabb, mint a »halállal való küzdelme«, hogy így fejezeem ki magam, ám az író mégis belemegy az eleve elvesztett harcba, mert egyformán fogad az örökévalóságra és a jelenre, habár tudja, hogy minden fogadás előre vesztett ügy.”⁸

*

Tanulmányomban egyetlen intertextus, a *Holtak enciklopédiájának* egyik novellájába illesztett Petőfi-utalás szövegbeli funkcióját szeretném a prózapoétikai törekvések összefüggésében értelmezni. 1983-ban megjelent kötetében, a *Holtak enciklopédiájában*, Kiš mellőzni kívánta az erős történelmi konnotációkat, a hangsúly áthelyeződött a metafizikumra, Erősz és Thanatosz egységét akarta kifejezni. A metafizikum túlsúlya azt jelenti,

hogy az új történetek a *Borisz Davidovics síremlékének* történeteinél nagyobb időszakaszt fognak át, a politikum nem a huszadik század totalitarizmusa, a metafizikum pedig nem a torzulásokról szól. Cselekményük Krisztus korától a közelmúlt időszakáig terjedő periódusban játszódik. A kötet belső rendje szerint minden új történettel ritmusváltás következik be, és minden új történet visszhangzik az előző és az utána következő szövegben is. A mindentudó elbeszélő elutasítatik. A jelentést a forma sugallja, az ironikusan egymás mellé helyezett dokumentumokból, az összecsendülő, egymást kioltó értelmekből bontakozik ki a szövegek jelentése.

A *Holtak enciklopédiájának* szövegeibe valós és fiktív igazoló dokumentumok tagozódnak, a *Post scriptum* címet viselő, a történeteket hitelesítő függelék pedig egészében valódi és kitalált forrásokból épül fel. A szövegbe épülő dokumentumok egy része valóban fordítás, másik részük pedig fordításszövegeként hat. A *Borisz Davidovics síremléke* első története így kezdődik: „Az alább következő, kétségek és habozások közt születő történetnek csupán az a *baja* (vannak, akik ezt szerencsének mondanák), hogy igaz: tisztességes emberek és szavahihető tanúk keze jegyezte fel. De ahhoz, hogy a szerzője megálmodta módon legyen igaz, románul, magyarul, ukránul vagy jiddisül kellene elbeszélni, vagy alkalmasint, mindezeknek a nyelveknek a keverékén.”⁹ A Nagyezsda Mandelstam önéletrajzának hangvételét idéző *Vörös Lenin-bélyegek* című történet levélformában íródott. Az elbeszélő Mendel Oszipovics, a sztálini csisztkákban eltűnt jiddis költő házasságon kívüli, titkos szerelme. Levelét az évtizedek óta halott Mendel Oszipovics költészetének kutatójához intézi, aki – szerelmükről és a levelek elégetéséről mit sem tudva – elbizakodottan vakmerő reményeket fűz a költő levelezésének felbukkanásához. A szerb nyelvű levél stílusbravúrja maradéktalanul közvetíteni képes a francia nyelvű levél tényét.

A *varázstükör* c. novellában Kiš egy kegyetlen gyilkosságot beszél el okkult keretben: 1858-ban az Arad és Szeged közöt-

ti térségben két útonálló lemészárolt egy zsidó kereskedőt és annak két lányát.

A történet az otthon maradt harmadik kislány álmának leírásával kezdődik. Az olvasó először nem észleli, hogy a kislány onirikus erdőben jár. Az elbeszélő nem törekszik az eset mimetikus ábrázolására: „A történet ezúttal nem »in medias res«, mindjárt a sűreijénél kezdődik, hanem fokozatosan bontogatja szárnyait.”¹⁰ Kezdetről jelzi az erőszak tényét. A kislány: „Azután, mint valami álomban, hosszú nyakú gombákba, egész gombatelepekbe botlik, amelyekről pontosan tudja, noha senki sem mondta neki, hogy mérgesek: riasztó kinézésük árulkodik róla. (A kislány nem téved, a kislánynak igaza van: az *Ithyphalus Impudicus* nevű mérges gombáról van szó, amit ő nem tud, nem volna szabad tudnia).”¹¹ Az elbeszélő ezen a ponton egy pillanatra felfüggeszti az álom leírását. Az álomleírás szünetébe belesűríti mindazt, ami az édesapával, a kereskedővel és két lányával, Hannával és Miriammal aznap történt. Az apa beiratkozni vitte lányait az aradi gimnáziumba. A narrátor kimondja, ez volt életük utolsó napja.

Amikor a leírt időszakasz a támadás pillanatához érkezik, megszakad. Az álmodó kislány ekkor tükrébe pillant, abban először saját arcát látja, majd a tükör felülete elhomályosodik: „Közvetlenül a háta mögött, azaz a tükörkép mögött – mert ömögötte igazán nincs semmiféle országút kátyús dűlőutat lát, amelyen szekér halad. A bakon az édesapja ül. Éppen szivart vesz elő a zsebéből, majd az ostort egy pillanatra letéve rágyújt. gyufát most nagy ívben pöccenti a sárba. Ekkor hirtelen megfeszíti a gyp-lőszárát. a szemében rémület... Két ember ugrik fel a kocsira.”¹².

A történet ekkor a gyilkosság idejével szinkronba kerülő álomidőből „valóságba” vált át. A felsikoltó, állatian nyöszörgő, már nem alvó kislány izzadt markában szorongatja a tükröt. A tükör eltörik. A bíró fölényesen kioktatja a lányával hozzá bekopogó anyát, az okkult egybeesést elutasítja, éjszaka nem hajlandó kimenni az állítólagos tett színhelyére.

Az *Aradi Napló* a bíró tudósítását idézi. A gyilkosok, a lemészárolt zsidó kereskedő egykori segédei elfogatásukat követően papot kérnek, hogy meggyónjanak. Ironikussá válik mind a pozitivizmus, mind pedig a spiritizista lapok álláspontja.

A narrátornak csupán a dokumentumokról van tudása. Amikor referenciát ír, hangsúlyossá válik, hogy a tényekről szóló elbeszélést önkényesen alakítja. Bizonyos részleteket el kell képzelnie. Így van ez a következő részlet esetében is:

„Odakint még világos van, bár a nap éppen lemenőben. Ezt, a bakon, mint valami trónon ülve, egyedül Brenner úr látja, s lehet, hogy erről – mivel Brenner úr kedveli a poézist, a kereskedőszakma nem fosztotta meg egészen a szépérezkétől – eszébe jut az a verssor a lenyugvó napról, mely úgy bukik a látóhatár alá, mint az elűzött király véres feje a bakó kosarába.”¹³

A kereskedő a kocsi bakján mintegy trónon ül, maga válik királlyá. Alakja egybeesik a versbeli királlyal, miközben életbeli helyzetük merőben más. Petőfi 1848 telén írta versét. A romantikusok természetképét átértelmező, a pusztát dicsőítő költemény a végén politikai konnotációkat kap. A látóhatáron lebukó nap, amelynek fejéről leesik véres koronája, nem egyértelműen a forradalom igenlése. Az ember mulandóságának távlatából ugyanis minden nap egyszeri, az alkonyat az aznapi érzékelés halála. Kiş számára Petőfi metaforájában, s feltehetően egész költészetében *a politikumot az irodalommal, a formával, a metafizikummal ellensúlyozó, az irodalom mibenlétéről való letisztult, gesztussá váló tudás kifejeződése lehetett a legfontosabb.*

Jegyzetek

- 1 Marko Čudić, Danilo Kiš i mađarska poezija, 280–294.
- 2 Danilo Kiš, Varijacije na srednjoevropske teme, 132. Az esszéek idézeteit saját fordításomban adom. U.Cs.
- 3 Danilo Kiš, Varijacije na srednjievropejske teme, 141.

- 4 Danilo Kiš, *Čas anatomije*, 30–35.
- 5 Danilo Danilo Kiš, Između poetike i beznada = Uő. *Gorki talog iskustva*, 203.
- 6 Danilo Kiš, Varijacije na srednjoevropske teme, 140.
- 7 Danilo Kiš, Između nade i beznada, 119.
- 8 Danilo Kiš, Između nade i beznada, 120.
- 9 Danilo Kiš, Borisz Davidovics síremléke, 5.
- 10 Danilo Kiš, *A holtak enciklopédiája*, 73.
- 11 Danilo Kiš, *A holtak enciklopédiája*, 73.
- 12 Danilo Kiš, *A holtak enciklopédiája*, 79.
- 13 Danilo Kiš, *A holtak enciklopédiája*, 78.

Kiadások

Danilo Kiš, *Borisz Davidovics síremléke*, Hét fejezet egy közös történetből, ford. Borbély János, 1978.

Danilo Kiš, *A holtak enciklopédiája*, ford. Borbély János, Forum, Újvidék, 1986.

Danilo Kiš, Apatrid = Uő. *Lauta i ožiljci*, szerk. Mirjana Miočinović, Arhipelag, Beograd, 2011, 5–19. (12)

107

Irodalom

Marko Čudić, *Danilo Kiš i madarska poezija*, Arhipelag, Beograd, 2007.

Danilo Danilo Kiš, Između poetike i beznada = Uő. *Gorki talog iskustva*, szerk. Mirjana Miočinović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Srpska književna zadruha, Narodna knjiga, Beograd, 1990, 202–211.

Danilo Kiš, Varijacije na srednjoevropske teme = Uő. *Poslednje pribežište zdravog razuma*. Eseji, vál. és az utószót írta, Gojko Božović, Arhipelag, Beograd, 2012, 125–141.

Danilo Kiš, *Čas anatomije*, Arhipelag, Beograd, 2012.

Danilo Kiš, Između nade i beznada, Uő., *Poslednje pribežište zdravog razuma*. Eseji, vál., az utószót írta, Gojko Božović, Arhipelag, Beograd. 119–121.

Hózsa Éva

APRÓ TÜKRÖK FÉNYVERZIÓI

„Gyönyörű holmit vitt magával, többek között újfajta
tükrös szíveket...”

(Csáth Géza: *Schmith mézeskalácsos*)

Tükörfelhozatal – tükrös tájékozódás

A vajdasági magyar irodalom tükörtára igen gazdag, a tükörfunkciók rendkívül változatosak, ebben a bevezetőben azonban csak néhány példa emelhető ki. Juhász Erzsébet a Monarchia és Közép-Európa identitásválságát vizsgálja a *Tükörképek labirintusa* című kötetében. A címadó tanulmány Krúdyhoz kötődik, viszont a kötetben kimagasló helyet kap Danilo Kiš *A varázstükrő* (*Ogledalo nepoznatog*) című elbeszélése. *A holtak enciklopédiájában* szereplő szöveg csodatükre a szegedi vásárból származik, a legkisebb Brenner-lány apjától kapta ajándékba, a tükör segítségével otthonról látja apja és nővére erdei kocsikázását, a halállal végződő utat. Juhász Erzsébet a tükröt „mint a kettős láttatás eszközét”, mint „tisza fikciót” értelmezi, és a tükör homályosságára összpontosít. Az ismeretlenbe látó tükörről írja: „A legenda, a képzelet és a történelem tehát fedi egymást. A halál viszont a Gonoszt testesíti meg minden borzalmával és irracionálisával, kegyetlenségével és elkerülhetetlenségével. Ezeket az egybejátszásokat és átfedéseket erősíti fel az az inkongruenciát teremtő ellentét, amely az élet természetes zajlását, az abszolút gyanútlanyságot, az élet mindennapiságát újra meg újra szembesíti az ismeretlenbe látó tükörrel, s e tükör

által homályosan, a maga lidércnyomásszerű megfejthetlenségével e lét lényegébe benne foglalt Rosszat, Gonoszt tárja elének.” (Juhász 1996: 130–131).

Herceg János életművében fontos helyet kap az „úri városhoz” méltó zombori tükrös kávéházak emlékezete, az előkelő kávéházak nem mérték kocsisbort, valamint látványos bálokat szerveztek. (Silling 2009: 40). Nagy Abonyi Árpád első prózakötetének címében is *felcsillan a tükör (Tükrörcselek)*¹, *Kolumbusz és én* című könyvében pedig a *From Venice with love* című novellában egy álombeli tükör dominál, mégpedig a velencei helyszín ellenére nem a híres velencei tükör, hanem egy női tükrónapszemüveg, amely az egyik szereplő álmában tükröként működik. Az álmot és a másik arcának tükröképét egy Karel nevű belga festő interpretálja velencei kiállítás-megnyitója után, a megnyitó beszédet éppen az elbeszélő mondta el. A fogadáson lezajlott személyes emlék akkor lép elő az elbeszélő tudatában, mikor a tenger víztükrére hasztalanul lecsapó sirályt figyeli. Az elbeszélő nyitotta meg a velencei kiállítást, visszautazása során a folyton ugyanazon a ponton lecsapó sirály látványa baljós jelként csapódik le benne. Karel felidézett, az elbeszélőnek elmondott, újabb és újabb távlatokat nyitó álma egy szállószerű lakótömb liftjéhez kapcsolódik, amelynek nyomógombjai nem sorrendben helyezkednek el. Karel meséli: „Végre megtalálom a négyest, megnyomom, és szemben a nővel nekidőlök a lift falának. Ekkor látom, hogy tükrónapszemüveget visel, de meglepetésemre nem az én arcom tükröződik benne, hanem a tiéd.” (i. m. 73–74). Az álomlogika egy olyan tükröt hoz működésbe, amely a másik testét, az idegen arcot jeleníti meg, mint később kiderül, azért, mert a kiállítást megnyitó elbeszélő lelki képe kerekedik felül, a festő ugyanis kételkedik a megnyitóbeszéd őszinteségében, ezáltal azonban saját munkáinak értékét, önnön alkotóművészetét, festő-identitását is megkérdőjelezi. A festő álomnarratívája padlón heverő képeinek meggyalázásával folytatódik, az álomanalízis pedig végül így hangzik: „Lehu-

gyozod a képeimet, itt meg agyba-főbe dicséred őket.” (i. m. 74.). A napszemüveg mint tükör a szereplők reflektálását teszi lehetővé, a „tükörrel” való dialógust segíti elő, de a tükörben nem páros kép jelenik meg, mint például Bergman *Nyári közjáték* című filmjében, a tükörccsel révén itt a tükörbe nem néző arc képe válik láthatóvá. (Kovács 2009: 71).

Nagy Abonyi Árpád szövegeiben tehát a tükör cselei dominálnak, az a szituáció, amikor az egyén tágabb kontextusban, tágabb perspektívában lát(hat)ja önmagát a tükörben, mint ahogyan ez Jan van Eyck *Arnolfini házaspár* című képén érvényesül. Foucault utal a holland festői hagyományra, a sajátos tükörfunkcióra: „A holland festészetben a hagyomány szerint a tükrök megkettőző szerepet játszottak: megismételték azt, ami már jelen volt a képen, ám egy irreális, módosított, zsugorított, görbült tér belsejében. A kép fő témáját tükrözték, kettőzték meg, ám egy másfajta törvény szerint szedve szét, majd rakva össze. Itt a tükör nem mond olyasmit, ami már elhangzott volna.” (Foucault 2000: 25).

A vajdasági magyar irodalom tükörarchívuma az önéletrajzi mozzanatokhoz, az egyéni olvasmányélményekhez, az önvizsgálathoz kötődő perspektívák játéka-hoz kapcsolódik. A szemlélő *lelkének* vagy *mások lelkének* képét látja a tükörben, ám az utóbbi is a tükörbe nézővel áll összefüggésben. Séllei Nóra a tükör és az önéletrajz összetartozása kapcsán több ponton megkérdőjelezi Gusdorf szemléletét, főként a megörökítésre méltó, kiváltságos férfi problémáját. Séllei így interpretálja Gusdorf elméletét: „A tükör és az önéletrajz elválaszthatatlanul összefügg – és nemcsak metaforikusan, hanem műfaj történeti szempontból is, hiszen az önéletrajz egyik első teoretikusa, Georges Gusdorf szerint a tükörben megjelenő kép fizikai, anyagi hatása nagyban elősegítette a keresztény és aszketikus önelemzés Szent Ágoston által elindított hagyományának megerősödését, egy újfajta *lelki* orientáció létrejöttét (...) Ez viszont az önéletrajz mint műfaj »létrejöttéhez« járult hozzá – a

hagyományos műfajelmélet szerint a 18. század táján. Kérdés azonban, hogy mennyire tekinthető ez az önéletrajzra vonatkoztatott metafora (a tükör) és a hozzá kapcsolódó funkció (a lelki önvizsgálat) egyetemesnek, hiszen Gusdorf egyértelműen a »nagy embereket« (értsd *férfiakat*) tekinti az önéletrajzi írások méltó tárgyainak – és egyúttal alanyainak, akiket a modern nyugati történelem nagyjaként értelmez (...), s szerinte részben ennek a történelmi és kulturális folyamatnak köszönhetően jött létre az önéletrajzi megörökítésre méltó egyéniség és egyediség tudata és az önelemzés igénye.” (Séllei 2001: 13).

A tükör az említett vajdasági irodalmi példákban a határátlépések lehetőségét nyitja meg. Ladik Katalin Budapesten megjelent *Élhetek az arcodon?* című „regényes élettörténetének” fotóanyaga például a határképzetek és határsértések számos problémáját veti fel. Baksa Gáspár kollázsa (az Újvidéki Televízió L. K.-ról készített portréfilmjéből, 1988) a csipkeruhás nő identitásdilemmáját helyezi előtérbe. A csipkeruhás, középkorú nő felénk, nézők felé fordul, a kezében tartott keretes tükörben viszont egy másik identitás bontakozik ki, egy cilinderes, fekete öltönyös, kicsit elforduló, férfi alakja (Ladik 2007: 74). A merev, repedező fehér maszk ellenére felismerhető az álcázott nőalak, tehát a kettős identitás, valamint a tükör kerete által megnyilvánuló határképzet aspektusa. A tükör által férfi és nő különválása, a két én megléte jut kifejezésre, viszont az álcázott arc, a referenciális identitás és a dekonstruktív értelmezői folyamat problematikussága főként a befogadó számára tárul fel, hiszen az önmaga elé tükröt tartó csipkeruhás nő nem is tekint a tükörbe, ő felénk néz úgy, mintha tükörbe nézne.

A kollázsszerű Ladik-könyvben fellelhető fehér-fekete fotók (képi intertextusok), bibliográfiai utalások, dokumentumanyagok, változatos paratextusok, tipográfiai eljárások, szövegképi alakzatok és „szövegszigetek” hangsúlyossá teszik az (ön)életrajzi olvasatot. A fotók szinte elsődleges narratívaként működnek, amelyek a regényes élettörténet textusába szövődnek bele. A

médiumváltások megteremtik a befogadás nyitott mozgásterének feltételeit. A kötetből rendkívüli tükörgazdagság árad, mint Mándy Iván tükrójátékaiból, kvázi-karakterrajzaiból. A *Borbély a házban* című Mándy-szöveg például hasonlóan sokféle tükörfunkciót villant fel, mint a Ladik-élettörténet fotói: „A borbély alakja ugyanis a tükrő előtti álló és a tükrő előtti ülő helyzetből, ebből a relációból válik befogadhatóvá. A vendég a tükrőbe néz, a borbély a vendég tükörképével folytat dialógust, a vendég viszont a borbély tükörképével, amely igazi arcának átlenyegülését jelenti. A gyerek például Stannak látja a keserves képű borbélyt, a filmvilágban élő fiú nézőpontja a Mándy-féle gyermeklátáshoz fonódik. Mándy novellavilágának tükrójátékait, tükörnézőpontjait *rakosgatja* össze az olvasó. Ha nincs vendég, a borbély szerepet vált, ilyenkor ő néz a tükrőbe. Amikor fellázad idegen vendége ellen, belenyír a hajába, a kopasz sáv a tükrőbe tekintő vendég számára idegenné teszi saját fejét. A borbélydialógus és a tükrójáték a lázadást követően végérvényesen lezárul, a borbély borotvaszappannal keresztülhúzza a tükröt, kivonja a forgalomból, megsemmisíti. Ő maga sem néz többé tükrőbe, és ez az elhallgatás, az eltűnés gesztusával függ össze.” (Hózsá 2003: 185–186).

„Tükröződés-könyvnek” tekinthető Kontra Ferenc *Gyilkosság a joghurt miatt* című kötete (1998), amelyben domináns szerephez jut a *Fénykazuisztika* szövegének (*tükröződés*) alcímmel ellátott részlete.

Kontra Ferenc 1986-ban adta ki verseskötetét *Fehér tükrök* címmel, a tükrő-képzettársítások sokféleképpen bontakoznak ki pályáján. A *Fénykazuisztika* olyan beláthatatlan labirintust villant fel, amely az identitás és az emberi életbe változást hozó életidő bonyolultságára utal, az egyetlen körmondat alkalmazása még inkább hangsúlyozza az út végi homályosodás és a végső tükörtörés lehetőségét. A tükröződés, azaz a visszaverődés a megsokszorozódással arányosan veszít élességéből, az öregeedéshez vezető út ezek szerint kiismerhetetlenné, ködössé válik.

A tükröződés valójában lét-, illetve élettükröződés. Az elbeszélő tükrőértelmezése az emberi életút távlatára utal: „... az út is egyre bizonytalanabb lesz, ködös utcához válik hasonlatossá, ahol el lehetett indulni ugyan, és az ember abban a hitben indul újra, hogy még mindig ugyanolyan fürgén és vidáman teszi meg az utat, mintha örömet okozna neki a séta, aztán ahogy öregedik, egyre kevésbé bírja, ugyanannak a látványa már inkább nyomasztja, ami nemrég még bizsergető izgalmakat ígért, az útról pedig az emlékek verődnek vissza, és az ütések egyre erősebbek lesznek, végül széttörnek a tükrök.” (Kontra 1998: 133). A fény tükröződése a Kontra Ferenc-i felfogásban tájékozódásként szolgál az egyén számára, de csak az tájékozódhat, aki megérti az eléje táruló jeleket, hiszen ha a tükrök egymást tükrözik, végtelennek tűnő útelágazások tűnnek fel. Az említett szöveg bekezdése hang és látvány, sötétség és fény relációját vizsgálja az elbeszélő nézőpontjából: „A mozgás megeleveníti a képeket a tükrökben, az azóta történtek fényében most már biztos, hogy nem álmodtam, de akkor, azon a napon még azt hittem, hogy hallucinálok, mert tudtam ugyan, hogy a denevérek a hangok visszaverődése által tájékozódnak, de arról fogalmam sem volt, hogy a fény tükröződésének segítségével is lehet tájékozódni, feltéve, ha valaki megérti a jeleket, mert nem egyszerűen arról van szó, hogy ha a lámpafény a szokásos módon bevilágítja a teret, akkor a szem tudatosítja a látottakat, a sötétségben pedig csak a denevérek röpködhetnek kedvükre, hanem arra a szabályszerűsége kellett rájönnöm, hogy a tükrök, ha egymást tükrözik, akkor végtelennek tetsző utat nyitnak a szemlélődő előtt...” (Kontra 1998: 132). A tájékozódás kulcsszavá válik a tükrő/tükröződés tekintetében, a továbbiak során viszont számos dilemma merül fel, például a temporális probléma, miszerint hogyan válik az út később homályossá, valamint az is kérdés, hogy az ember, aki belép az adott labirintusba, vajon találkozhat-e másokkal, láthat-e magán kívül mást is a tükrökben, aki szintén ilyen útvesztőben bolyong.

Brasnyó István tükörrarzenálja

Jacques Lacan írja: „Az *imágó* számára a tükörkép a látható világ küszöbének látszik, ha hitelt adunk a tükör-diszpozíciónak, amely a hallucinációban és az álomban *a saját test imágóját* jeleníti meg, legyen szó akár egyéni vonásairól, sőt akár fogyatékos-ságairól vagy tárgyprojekcióiról, vagy ha figyelembe vesszük a tükör szerepét abban, hogy megjelenik a *hasonmás (double)*, amely mögött egyébként heterogén pszichikai realitások vannak. (...) Arra jutottam tehát, hogy a tükör-stádium nem más, mint az *imago*-funkció sajátos esete, vagyis az a funkciója, hogy viszonyt létesítsen a szervezet és annak külvilága – vagy ahogy mondják, az *Innenwelt* és az *Umwelt* – között.” (Lacan 2002: 65–67).

Brasnyó István *Az imágó* című kisprózájának én-elbeszélője az én-teremtés, az árnyék-lét és az idegenség problematikusságát járja körül (az 1982-ben kiadott kötet címadó novellája). A ház ambivalens szerephez jut a szövegben: biztonságot nyújt, és eszmékre hivatkozva feldúlható, ostromolható, ám bent sem mindenkinek jár ki a biztonság, a cseléd például megalázható. Brasnyó kisprózájában a műfaji keretek fellazulnak (Bori Imre megsemmisített novellának nevezi Brasnyó műfaját). Virág Zoltán Brasnyó István termékeny regényvilága kapcsán állapítja meg, hogy a mindennapos események és az álombeli történések „ugyanolyan mintázatúak”. Brasnyó szövegei sokrétű álomfunkciót hoznak játékba (lásd Krúdy Gyula, Jorge Luis Borges, Milorad Pavić technikái, Lewis Carroll: Alice Tükörországban), midez a brasnyói álomlogika valamiféle komplexitását eredményezi. „A brasnyói álom-alkímia transzformációs eljárás módja egytől-egyig utánozza, feldolgozza és (újra)hasznosítja [az] irodalmi álomtapasztalatokat, ily módon a könnyedén felismerhető kölcsönzések méltányolható hozadéka nem kizárólag a mintavétel komoly és látványos ívének köszönhető. A szerző műveinek sokkal inkább kiemelendő az az érdekessége, hogy számos alkalommal álomhabzsolásra tudják

kényszeríteni, mondhatni álomvadászokká képesek előléptetni olvasóikat.” (Virág 2000: 62). A továbbiakban Brasnyó István ismert novellájára, a *Tükrös Madonna* konkrét szöveghelyére összpontosítunk, arra, hogy a mézesbábon látható apró tükrök működésbe lépése milyen változást hoz a vásárból hazatérő idős ember szemléletmódjába.

Tükrös mézeskalácsok galériája

Brasnyó István *Tükrös Madonnájának* értelmezése kapcsán néhány intertextuális és interdiszciplináris mozzanat is figyelembe vehető. A tükrös mézeskalácsszív motívuma elsősorban a *Halálos tavasz* című magyar film révén híresült el (1939, Zilahy Lajos regénye nyomán, Kalmár László rendezésében), a titokban meglesett női test a színésznői ideál tekintetében is paradigmaváltást jelentett. Csáth Géza novellájában Schmith mézeskalácsos 1732-ben féltékenységből elkövetett tette miatt pallos általi halált halt Lőcsén, jóllehet a halálos ítélet előtt céhmesterként címeres ülése volt a kékfestők és a könyvkötők céhmesterei között a Szent Jakab templomban. A *Schmith mézeskalácsos* című Csáth-novella egy tágabb kontextusba helyezett tömör életrajzot rekonstruál a legjobb, a meggazdagodott lőcsei mézeskalácsosról: „Külföldön tanult, Nürnbergben és Drezdában, ahol annak idején a mézeskalácsos-ipar aranykorát élte. Abban az időben az emberek szerették a mézeskalácsot. Nem kuriózum, hanem csemegeszámba ment, és még cukrászok nem voltak.” (i. m. 178). Schmith utolsó vásári portékája a tükrös mézeskalács volt: „Ugyanennek az évnek a decemberében, nyolcadikán, a késmárki vásárra ment Schmith. Lőcséről Késmárk egy napi kociút. Gyönyörű holmit vitt magával, többek között újfajta tükrös szíveket, amelyeknek kitalálására felesége iránti szerelme inspirálta.” (i. m. 180).

A csáthi világban a homokember tükörképe is továbbgondolásra készteti a mai értelmezőt. Kelecsényi László gondolatszö-

vedéke ezt igazolja: „Ez a homokember szerethető lény, gyermeki mitológiaiak bennlakója, mesemondások vissza-visszatérő képtelensége, aki vagy amely csak azért kelthet félelmet, mert láthatatlan figura, megismerhetetlen képzet. Mondhatnánk: tévképzet. Akárcsak a Mikulás. Vagy mégsem? A homokember bennünk lakozik. Ennyit biztos állíthatunk róla. De vajon kezelhető lakótárs-e, vagy gonosz, nekünk rosszat akaró szellem? A felnőtt változat, a nagykorúak meséje nem oly derűs, mint ez a korai Csáth-írás (különben is, vele kapcsoltban mi a korai, mikor minden munkája az). Az a verzió egy démoni előrelátó, E. T. A. Hoffmann tolla alól szaladt ki. A baba-szerelem, vagy inkább – modern értelmezés: – a bábu-szerelem meséje, amelyből Offenbach kottafejei érzelmesen szomorú, operaként játszott nagyoperettet teremtettek, előreszalad, 20–21. századi élményeket előlegez, látszatok tobzódását, álságok titkon élvezhető rémuralmát sejteti. Hoffmann alakjai valahogy mindig megkettőzött világban éltek. Egy árnyék követi őket, olykor a tükörképüket kéri tőlük, megfosztja alanyukat az egyéniségüktől. (...) Az elveszített tükörkép (megint az Offenbach-kavalkád egyik sztorija bukkan elő), az eladott árnyék (Chamisso: *Peter Schlemihl*) a személyiség önkéntes kiszolgáltatottságának históriái. Csáth hősei hozzájuk képest szabad emberek. Csak saját szexualitásuk rabjai.” (Kelecsényi 2009: 244–246).

Brasnyó István *Tükrös Madonnájában* egy nagy darab mézesbábról és az azt díszítő tükördarabkákról van szó, amelyet a vásárból hazaérkező szereplő úgy visz maga előtt, mint egy mellvértet. Ez a tükrös báb nem a szerelemhez kötődik, mint az előzőleg említett mézeskalácpéldák. A mézeskalács a kortárs szövegekben is felbukkan, például metaforaként, hasonlatként, motívumként, vagyis sokféle nézőpontból kerül előtérbe. A vérző mézeskalácsszív és a tükör összekapcsolása, illetve szétválása Tolnai Ottó *Veszprémi versének zárlatában* (*Balkáni babér*)² a kisebbségi költő-lét átfogó képi megközelítését, az összedaraboltság és redukció közvetítését teszi lehetővé, a láthatóság

és a tükrök általi megsokszorozódás szubjektummeghatározó szerepe kulcskérdéssé válik a versben. Szombathy Bálint *Dada-tsúszda (Töredékek Tsúszó Sándor életéből)* című szövegébe a joyce-i tágasság-vágy, valamint a párizsi és berlini írók beszédmódjának oppozíciójaként csusszan be a következő mézeskalács-hasonlat: „Az egyik új keletű olvasmánya nyomán éppen hogy csak megízlelt joyce-i beszédet ugyan nem egészen értette, elsősorban annak dallamkincse fogta meg, halandzsajlegébe gabalyodott bele, élvezve a leharapott, átgyúrt és újragranulált szavakat, mindezzel együtt pedig fájlalva, hogy amire ő képes, még mindig annyira hétköznapi, sőt provinciális, mint egy vásári mézeskalács.” (Szombathy 2013: 9).

Ninkov K. Olga kutatásai nyomán két nagyobb korszak különböztethető meg a vajdasági mézeskalácsos-mesterségben. Vizsgálatai során a második világháború utáni időszakról ezt írja: „Elmondható, hogy ebben a korszakban a vallásos témák még jobban visszaszorulnak, de profán témakörben is motívumszegényedés ment végbe: míg a faformáknál 45, addig az ejzoltnál 31 motívumot számolhattunk meg a két témakör egészében. Itt külön kell választani a tészta formájú és a végleges »jelet«, amelyet a képecske határozott meg. Példának okáért, a babaformára kerülhetett baba, serdülő kislány, dáma, vagy valamelyik szent alakja, de a szívekbe is kerülhetett a tükör helyébe pl. szentkép.” (Kovačev Ninkov 1999: 128). A Brasnyó-novellában felbukkanó vásárfián szentkép látható, ám a mézesbábot számtalan apró tükrödarab is díszíti. Az említett Ninkov-tanulmányban néhány fontos ikonográfiai adat szerepel az első korszakból ránk maradt gyűjteményre vonatkozóan. A mézeskalács-készítésre szolgáló, múzeumban található ütoőfák közül csupán egy utal Szűz Máriára, egy pedig Jézus születésére (zombori adatok), a szakrális vonatkozású mézeskalácsok a kutató szerint középmeretűek, leginkább 20x30 cm nagyságúak voltak, és többnyire a németiséghez kötődtek (Kovačev Ninkov 1999: 126). A búcsúhelyek kegytárgyainak vizsgálata azt bizo-

nyítja, hogy a Mária-kultusz gyakori a Vajdaságban, a Brasnyó-szövegben szereplő vásárfián szintén Szűz Mária képe látható.

Brasnyó István novellájában a mézesbáb belső átváltozást indukál. A közép-bácskai tanyasi névtelen ember életében egykedvű megállást jelent a vásárnap, „az ünnep sokszor hangulat mindenekelőtt” (Bori 1997: 82), a vásár legfeljebb kimozdulási lehetőség az egyén számára, ahonnan csak sötétedéskor érkezik haza. Hermiáknak viszont neve van, ő más, mint a többiek, a névtelenek, az „akik” (az akárik?). Az öreg Hermiák tükrökkel díszített mézeskalácsára felfigyelnek a névtelen többiek. Görömbei András írja: „Egyformák itt a sorsok, névtelenek is az emberek. Ebbe a világba hoz meglepetést a legidősebb alkalmazott, az öreg Hermiák: vásárfiát hoz a becsei vásárból, egy mézeskalácsot: tükörcserepekkel díszített Madonnát és kis Jézust. (...) A mézeskalácsból készült tükrös Madonna olcsó vásárrí tárgy, ebbe a közegbe mégis a szépséget, a sugárzást hozza. Kimondatlanul is utal e lét megváltoztatlanságára, reménytelenségére s arra is, hogy az itt élő emberek lelkében is elevenen él a szépségre, csodára vágyakozás.” (Görömbei 2001: 298).

119

A novella szempontjából fontossá válnak a mézesbábot díszítő tükördarabok. Nem kifejezetten tükörcserepekről van szó, ez a megnevezés más szemantikai távlatokat nyit (például Sütő András *Gyermekkorom tükörcserepei*, Fejes István: *3 tükörcserép* stb.). Brasnyó szövege kiemeli az üvegágót mint eszközt, tehát a tudatos feldarabolást, a mézeskalácskészítés technológiáját.

Tükördarabok a *Tükrös Madonná(ba)n*

A *Tükrös Madonnában*, amely a *Különös ajándék* című novellaantológia zárószövege (1976-ban egy kötet címadó szövege is, amelyben öt Brasnyó-novella szerepel), a becsei vásár a beszélgetések színhelye, az elmozdulás tere, végül mégis a szubjektum hazatérésének pozíciója erősödik meg. A novella a kötetkompozíció szempontjából is figyelmet érdemel, hiszen mint

záróakkord, nyomatékosává válik. A címadó novella Majtényi Mihály alkotása, ám az utolsó novella a címhez is kapcsolható. Az öreg Hermiák vásárfiával érkezik haza a becsei vásárból, egy csillogó, tükörrel dekorált, lila szegélyű mézeskaláccsal. Az idős ember önmagát ajándékozza meg, és ez a változást eredményező önajándék legalább annyira különös, mint a Majtényi-novellában a szobafestő gyerekeknek szánt ajándéka, az anya nélkül nevelkedő kicsinyeknek ajándékozott fali kép, amelyet végül a festő átfest, vagyis ráhúzza a szürke függönyt. Az önajándékozás szintén megrendít, gyönyörködtet, bizonyos értelemben megrémít. Walter Benjamin írja: „Az ajándékoknak oly mélyen kell érinteniük címzettjüket, hogy az megrémüljön. Amikor egy nagyra becsült, kulturált és elegáns barátom eljuttatta hozzám új könyvét, azon kaptam magam, hogy ki akarván nyitni, megigazítottam nyakkendőmet. Aki ügyel az érintkezési formákra, ám elveti a hazugságot, hasonlít az olyan emberre, aki ugyan divatosan öltözködik, de nem hord inget. Ha a füstnek a cigaretta végén és a tintának a töltőtollban egyforma könnyű volna a járása, akkor lennék írói működésem Árkádiájában. Boldognak lenni annyi, mint rettenet nélkül ébredni önmagunk tudatára.” (Benjamin 2005: 47–48).

Brasnyó István szövegében alkonyatkor az abrakolóban a viharlámpa révén ragyog a tükrös Madonna, az öreg lelkileg megrendül, gyönyörködik a domborulatokkal teli mézeskalácsban, holott a körülötte álló emberek toporognak, megvetően csodálkoznak. A ragyogás előbb rendkívül erős, később pedig lefokozódik, és a sárgálló napfény feltört tojásként csorog végig a kívülálló arcán. Megszakad tehát a kapcsolat a kimozduló Hermiák és az otthoniak, a ki nem mozdulók között, a csoda sem valósul meg teljesen, az öreg Hermiák azonban gyönyörködik a Tükrös Madonnában. A vásárfiával hazatérő Hermiák az őt szemlélők számára tökéletlennek tűnik. „Bizonyos fókig minden hazatérő megkóstolta az idegenség mágikus gyümölcsét, legyen az édes vagy keserű. Még a legerősebb honvágy

közepette is megmarad az a vágy, hogy az új célokból, az újonnan felfedezett lehetőségekből, az idegenben szerzett tapasztalatokból és képességekből átemeljünk valamennyit a régi mintákba.” (Schütz 2004: 88).

Brasnyó István novellájának értéke a részletekben rejlik, abban a tükördarabkák által keletkezett fényvarázsban, amelyet a becsei vásárfia vált ki. A mézeskalács a fiát ölelő Máriát jeleníti meg: „Mikor az abrakolóba beviszik a viharlámpát, mert az alkonyat félhomálya már végigöntötte az udvart, a nagy ragyogás, mint valami havas tájkép, úgy gyúlik ki az ajtó felett: a Madonna arca a sírásra csempülő szájú kis Jézus felett, teleraggatva számtalan apró tükörrel, és ahogy a tűhegyes sugarak keresztűlszűrnak a levegőn, szinte még hallani a gyémántfejú üveg-vágó cikkánását.” (i. m. 494.). A szakrális képet övező ragyogás, amelyet a feldarabolt tükrök váltanak ki, transzcendens távlatot nyit, a gyémántfejú üveg-vágó cikkánása mint auditív mozzanat, profán vonatkozású, mindez azonban egybelátásként, a fény artikulációjaként jut kifejezésre, és az emberi kiszolgáltatottság mozzanatát is felvillantja. A tükördarabkák mindegyike egyenértékű egység, ugyanakkor együtt alkotják meg a szakrális kompozíciót. Hasonlóképpen működnek, mint Andersen *Hókirálynőjének* első meséjében az égben széttört ördögi tükör cserepei, ahol „a tükör minden csepp darabjának ugyanolyan gonosz ereje volt, mint az egész tükörnek”. (Andersen 1959: 233). Nemcsak a mézeskalácson levő apró tükrök darabkái és mítoszi szempontjai válnak hangsúlyossá, az öreg Hermiák arca szintén darabokra oszlik, ráncai az idődarabkákat, azaz a korosodást láttatják. A tükrös Madonna átalakítja a vásárból hazatérő idő ember magatartását, tudatalatti énje kerekedik felül. A megélt, visszatükrözött ragyogás, az apró tükrök mediális funkciója belső átlényegülést eredményez, a zárlatban a tükrös báb látványa sokkal többet jelent, mint egy egyszerű vásárfiát, ebbe a komplex látványba Hermiák és a körülötte álló, elnémult emberek is beleolvadnak.

Gyönyördiskurzus, differenciálódás és a név mint kép

A novella zárata a tanyasi emberek ösztönös reflexiójára utal: „Az embereknek kinyílik a szájuk a csodálkozástól, hát már megint kimászott velünk a vén tökéletlen, az öreg Hermiák meg ott vihog a szénában, ezüst hajával és ezer ráncra szakadó arcával gyönyörködik a tükrös Miasszonyunkban az abrakoló kétszárnyú ajtaja felett...” (i. m. 494). Az átváltozás, „a megfelelően működő érzékszerv szándékos túlstimulálása” (Virág 2000: 85) Brasnyó regényeiben ugyancsak megvalósul, noha például a *Macula* esetében a szem problémája más vonatkozásban kerül előtérbe. A novella szereplőjéről is megállapítható: „... a kezei alatt érzett, a szemei előtt látott, és a testével érzékelt aktuális világban mindig többet talál meg újra, mint egy egyszerű tárgyat, egy létet nyer vissza, amelynek az ő víziója is részét képezi, egy olyan láthatóságot tehát, amely korosabb, mint a tettei és a cselekedetei.” (Virág 2000: 85). A ragyogást megélő Hermiák esetében kiteljesedik a felfelé, illetve az egyfelé látás, figyelme kizárólag az ajtó fölé helyezett tükrös, szentképes mézesbábra összpontosul (a vertikális kimozdulás hangsúlyossá válik!), a gyönyör tehát a szemhez kötődik (Kelemen 2004: 25). A többiek, a tengődő névtelenek értetlenül nézik a bekövetkezett változást, tehát az általuk „körülhatárolt létforma” meghatározóvá válik Hermiák szempontjából (Fekete J. 1995: 100). Az elnémult, tehetetlenül álló emberekre alkalmazott tojás-hasonlat („... megátalkodva toporognak alant a sárgálló lámpafényben, mely úgy csorog végig az arcukon, akár a feltört tojás.”, i. m. 494) itt a bomlásra, Hermiák és a kívülmaradók szétválására, a körülhatároltságra utal, ugyanakkor a feltört tojás mitológiai távlatossága, fény és homály relációja is könnyen felfedezhető. „A helyváltoztatás problémája ugyancsak kiemelkedik a Brasnyó-opusban. A szubjektum otthonról indul, és oda is tér vissza. Egyesek közben a toporgást, mások az idegenbe menést

választják, az utóbbi mindig kommunikációs kapcsolatot is jelent a stagnáló világban.” (Hózsá 2009: 96). A tükör szempontjából a tükörtest látványa is kiemelhető, hiszen a mézeskalácson levő tükördarabok az elbeszélő nézőpontjából megfigyelhetővé válnak. A megsokszorozódás ezúttal a ragyogás intenzitása tekintetében következik be. A tükör segítségével a transzcendencia határvonala rajzolódik ki, a megkülönböztetett fényességben csak az öreg Hermiák gyönyörködik, a névtelenek nem követ(het)ik őt a határáthágást igénylő úton. A differenciálódás tehát bekövetkezik: „A mai társadalom azzal a ténnyel szembeesül, hogy differenciálódási formája már nem engedi meg a társadalom egységének reprezentációját a társadalomban. Sem erre alkalmas vezetők (például a nemesség vagy a királyok), sem egy centrum (például a város, megkülönböztetve az országtól) nem létezik, ahol az egész egységét mérvadóan és egyedüli lehetőségként ábrázolni lehetne.” (Luhmann 1999: 211).

Brasnyó István tanyavilágban játszódó novellája a differenciálódásra összpontosít, a hosszú expozíció azt a megoszlást nyomatékosítja, ahogyan az emberek az ünnepre reagálnak: vannak, akik munkaruháért mennek a becsei vásárba, egyesek csak idegen helyen szeretnék tátani a szájukat, vannak, akik heverésnek vagy otthon a főzés körül segédkeznek, legfeljebb az a közös bennük, hogy aki elutazik a vásárba, az sötétedés előtt nem ér haza. A megérkezés rítusa a forgósél hasonlatát és az anekdotázó beszédmódot, az élőbeszéd fordulatait hívja elő: „És amikor megérkeznek, akkorra a kutyák már mind fedezékben vannak, a kocsi úgy robog be az égaljáról az udvarra, mint a legsötétebb viharfelhő, a tavalyelőtti forgósél, amelyik mindenkinek lekapta a kalapját, aki csak a szabad ég alatt volt, és a csoda tudja, hová sodorta, ha négyet sikerült belőlük összeszedni, akkor már nagyot mondtunk, nohát egy olyan forgósél a vásárról érkezőkhöz képest galambturbékolás a csendes hajnali tetőkön, hát azt rossz nézni, amikor a gyeplőért marakszanak, hogy még egy tiszteltkört tegyenek a házak között a kocsival, no de egy utolsót, és

aztán eszi fene, mindenki hazamehet aludni, de addig senki ne merje letenni a lábát, mert azt meghúzzatják, hogy csak úgy se-reg utána, akár az uszkura a víz tetején.” (i. m. 493). Az öreg Her-miák utolsónak kászálódik le a kocsiról, két kézzel szorítja a tükrös Madonnát, a többieknek csak annyit árul el, hogy vásárfiát hozott. A novellában, mint Kosztolányi Dezső *Pacsirtájában*, az eltűnés és a hazatérés válik lényegessé, a vásár látványa említést sem érdemel, az viszont fontos, hogy a vásárfia onnan származik, a tükrös mézesbáb az idegenben megtartott vásárt is közvetíti az otthonmaradóknak. A vásári forgatag helyett a hazaérkezők magatartásformája emlékeztet a forgószelekre, a megjövők fékte-lensége megzavarja az est csendjét, és ezek az előkészítő mozza-natok még inkább kiemelik Hermiák differenciálódását. A töre-dezettség különösen a szöveg zárlatában érvényesül, az utolsó mondatban megnyilvánuló képi megközelítés, azaz a tojás-ha-sonlat befejezetlenséget és megragadhatatlanságot sugall, „misz-tifikálva magát a bácskai létformáról szóló történetet.” (Bence 2007: 62).

A Brasnyó-szövegek gyakran fókuszálnak az arcra, a port-rékra. A *Különös ajándék* című antológia utolsó előtti, azaz a *Tükrös Madonnát* megelőző novellája *A mi földjeink*, amelyben az elődök képei a történelmi idő megtestesítői egy távlatatlan világban: „A falon a képek, az ősök, az elődök, akiknek kifürkész-hetetlen arcuk van, a tenyérnyi képeken egészen apróra zsugo-rodva, ezeknek az arcoknak nem árt az időjárás, téli és nyári ruhákban, a sapkák alatt egy hallgatag világ lapul, és mozdula-tok, egy ajakrándítás vagy a gyerekek a nagyszoknyás asszonyok (anyák) előtt, akik kezüket férjük vállán nyugtatják – baloldalt állnak, vagyis szemben jobboldalt, jobb kezük könnyű, rövid ívben feszül a kabát gallérjára: mit láttak ezek a képek az ágyak fölött, ahol most mi alszunk, az ágyak fölött, amelyek itt marad-tak, mint megannyi halálos ágy, jelképes ravatalok és a hideg-lelés fészkei, melyekből egyetlen valamirevaló tanulságot lehet levonni; mondjuk a nagyapák nyolc gyermekükkel, sorban a nagyapák és a dédapák, amikor fényképezkedni mentek, ünnep-

lőben, és tudatosan megvetették a csalások alapjait, képben, majdnemhogyan egy kártyára tettek mindent: CARTE POSTALE, amelyeken a hosszú idő alatt lekopott a bajszuk, ahogyan ugyanaz az idő használja őket. És a fiak, a képekből sarjadt apróbb vagy nagyobb képek, akik odavesztek a háborúkban, vagy csak egyszerűen a császári és királyi hadgyakorlatokon, vagy csak a szemüket és a karjukat hagyták ott, de visszajöttek a maguk lábán, és nemzették a gyerekeket, mert képtelenek voltak a munkára, szembeszálltak mindennel, mint egy nagy, halálos áradat a nemesi földekből kihasított telkeken, melyeket a marhakereskedelemből vásároltak, Erdélyből özönlöttek az apró, havasi marhák, kevés pénz csurrant belőlük, ők pedig románul káromkodtak, mint a záporosó. Nem lehet kétséges a lélekrajzunk, Fibulás hatalmas, tompa feje bólogatott végig néhány évszázadot, ő hagyta helyben a történelmet.” (i. m. 490–491).

Maga a Madonna név mint kép (Starobinski: 265) szintén fontos szerepet tölt be Brasnyó novellájában, a sugallt kép elválaszthatatlan a szakrális emelkedettségtől, a kised születésétől, ugyanakkor mindazoktól a képzőművészeti alkotásoktól, amelyek a kisedet tartó Madonnát reprezentálják. A mai befogadóban a Madonna név más nőképet is előhív, ezért fontos a „tükrös” jelző, amely a novella címében szerepel, a cím akár a *Sziklás Madonna* analógiájaként is felfogható. Az olcsó, „sokszorosítható” vásári képen a kis Jézus felett elhelyezkedő Madonna-arc emelkedik ki, az „álló” arc többletjelentést hordoz (Hózsá 2003: 186) a ragyogás folytán pedig mint egykor a reneszánsz festményeken, megnyílik a perspektíva, az alkonyi ragyogás havas tájképként gyűlik ki az ajtó felett.

Jegyzetek

- 1 Nagy Abonyi Árpád: *Tükröselek. Prózák*. zEtna – Képes Ifjúság. Zenta – Újvidék, 2003.
- 2 Tolnai Otó: *Balkáni babér. Katalekták*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 24–26.

Kiadások

- Andersen, Hans Christian: *Mesék és történetek*. Fordította: Rab Zsuzsa. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1959, 232–263.
- Bori Imre, Juhász Géza, Szeli István vál.: *Különös ajándék. Jugoszláviai magyar elbeszélők*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1975
- Csáth Géza: *Schmith mézeskalácsos*. In: Uő.: *Mesék, amelyek rosszul végződnek. Össze-
gyűjtött novellák*. Szerkesztette és sajtó alá rendezte: Szajbély Mihály. Magvető
Könyvkiadó, Budapest, 1994, 177–181.
- Kontra Ferenc: *Fénykazuisztika*. In: Uő.: *Gyilkosság a joghurt miatt. A bűn mint próza*.
Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1998, 117–137.
- Ladik Katalin: *Élhetek az arcodon? Regényes élettörténet*. Nyitott Könyvműhely,
Budapest, 2007
- Nagy Abonyi Árpád: *Kolumbusz és én. Elbeszélések*. zEtna, Zenta, 2013
- Szombathy Bálint: *Dada-Iszusda. Töredékek Tsúszó Sándor életéből*. Magyar Műhely
Kiadó, Budapest, 2013

Irodalom

126

- Bence Erika: *A rövidtörténet: a líra epikuma. Brasnyó István prózája a hatvanas-hetvenes
évek fordulópontján*. In: Uő.: *A kert árnyéka. A vajdasági magyar irodalmi kontex-
tus. Tanulmányok, esszék, kritikák*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2007, 59–63.
- Benjamin, Walter: *Díszáru-kereskedelem*. In: Uő.: *Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a
századforduló táján*. Fordította: Márton László. Atlantisz, Budapest, 2005,
47–48.
- Bori Imre: *Brasnyó István, a költő-szociográfus*. In: Uő.: *Szociográfiák nyomában. Írások
szociográfiákról*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1997, 80–83.
- Fekete J. József: *Keserves keringések. Brasnyó István: Gyöngyéletünk története*. Forum,
Újvidék, 1989. In: Uő.: *Próbafüzet II. Műbírálatok a jugoszláviai magyar iroda-
lom köréből*. Életjel, Szabadka, 1995, 99–101.
- Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Fordí-
totta: Romhányi Török Gábor. Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 9–34.
- Görömbei András: *Brasnyó István: Eljegyzés, Tükrös Madonna*. In: Uő.: *Kisebbségi
magyar irodalmak (1945–2000)*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001.
296–298.
- Hózsza Éva: *A novella új neve. Mándy Iván novelláinak tipológiája és szövegekői értel-
mezése*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2003, 172–199.
- Hózsza Éva: *A novella Vajdaságban*. Vajdasági magyar Felsőoktatási Kollégium, Új-
vidék, 2009

- Juhász Erzsébet: *A cauchemar tükörkép-labirintusa. A „mitteleurópai groteszk” Danilo Kiš A holtak enciklopédiája című kötetében.* In: Uő.: *Tükörképek labirintusa. Tanulmányok a közép-európai irodalmak köréből.* Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1996, 126–132.
- Kelecsényi László: *Csáth és a homokember.* Noran Libro Kiadó, Budapest, 2009
- Kelemen Zoltán: *A befejezhetetlen remekmű.* In: Uő.: *Mitikus átváltozások (Multikulturalizmus a közép-európai irodalmakban).* Lazi Könyvkiadó, Szeged, 2004, 13–47.
- Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés.* Palatinus, Budapest, 2009, 68–71.
- Kovačev Ninkov Olga: *A vajdasági mézeskalácsos-mesterség szakrális vonatkozásai.* Létünk, 1999, 1–2. szám, 122–135.
- Lacan, Jacques: *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra.* Fordította: Erdély Ildikó és Füzeséry Éva. In: Bókay Antal – Vilcsék Béla – Szamosi Gertrud – Sári László szerk.: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitáshoz.* Szöveggyűjtemény. Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 65–69.
- Luhman, Niklas: *Isten rendelése mint a szabadság formája.* In: Uő.: *Látom azt, amit te nem látsz.* Fordította: Erdős Attila. Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 210–236.
- Schütz, Alfred: *A hazatérő.* Fordította: Teller Katalin. In: Biczó Gábor szerk.: *Az Idegen. Variációk Simmelről Derridaig.* Csokonai Kiadó, Debrecen, 2004, 88.
- Séllei Nóra: *Tüköröm, tüköröm... Íróink életrajzai a 20. század elejéről.* Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001
- Silling István: *Tükörök kávéházak, vendéglők, kocsmák. A vendéglátás helyi színei (és ízei) Herceg János emlékezeiben.* In: Uő.: *Herceg Jánost olvasva. Néprajzi, művelődéstörténeti tanulmányok, cikkek.* Grafoprodukt, Szabadka, 2009, 39–45.
- Starobinski, Jean: *Franz Kafka. A tekintet képei.* In: *Poppea fátyla. Válogatott irodalmi tanulmányai.* Fordította: Szávai Dorottya. Kijarat Kiadó, Budapest, 2007, 263–280.
- Virág Zoltán: *A termékenység szövegtengere. A regényíró Brasnyó István.* Újvidék – Szeged, Forum Könyvkiadó – Messzelátó Kiadó, 2000

Rajslí Ilona

AZ ELLENTÉT MINT „TÜKÖRALAKZAT” AZ ÚJVIDÉKI DEKAMERON SZÖVEGEIBEN

Gobby Fehér Gyula: *Újvidéki Dekameron*

Az antonímia stiláris hatása

Az ellentét funkciójaként leginkább a figyelemfelkeltést, a feszültségeremtést, valamint a nyomatékosítást emelik ki: „**Az ellentét** szemantikai kontraszttal (antonimákkal, ellentétes értelmű kifejezésekkel) keletkező alakzat, amely egy nyelvi egységen belül két ellentétes jelentésű nyelvi elem szembeállítása az értelmi és érzelmi nyomatékosítás kedvéért.” (SZIKSZAINÉ 2007; 492 – a szerző kiemelése) Egy-egy szónak annyi antonimája van, ahány jelentése. Az ellentétes értelmű szavak stílushatása Szathmári István szerint a szimmetrikusan ellentétes két jelentés különbségének hirtelen felfedezéséből adódik (SZATHMÁRI 2004; 34). Az ellentét számos más alakzattípust is koordinálhat, így például az ismétléssel részt vesz a kiazmus felépítésében, amely „tükörszerűen szimmetrikus szerkezeti ismétlődés. Stílushatása a grammatikai formák szimmetrikus ismétlődéséből és ugyanakkor szembeállításából fakad.” (SZIKSZAINÉ 2007; 516)

Az ellentétes jelentésű szavak asszociatív módon összetartoznak, tükörképszerűen feltételezik egymást, ennél fogva ellenkező előjelű rejtett ismétlések is lehetnek; Szikszainé ezeket implicit antonimáknak nevezi (SZIKSZAINÉ 2007; 310). Fónagy

Iván az ellentétet mindig együtt tárgyalja az ismétléssel, amiről kötetének¹ egyik fejezetcíme is tanúskodik: *Leplezett ismétlés: antonímia*. Ebben az esetben a részleges megfelelésnek az a sajátos esete történik, amikor a szó az ismétlés során ellenkezőjére változtatja alapvető szemantikai jegyét a többi jegy változatlan megtartásával.

Szathmári István megállapítása szerint az ellentétnek, illetve az ellentétezésnek mint alakzatnak mindez ideig nincs egybevágó vagy legalább megnyugtató leírása, noha a szépirodalomban, a tudományos és hivatalos stílusban és a mindennapi nyelvben egyaránt kedvelt, egyik leghatásosabb alakzat. „Az ellentét (antitézis vagy kontraszt) ellenkező értelmű nyelvi jelenségnek, továbbá jellemeknek, helyzeteknek közvetlen szembeállítására, elsősorban a mondanivaló értelmi kiemelése vagy hangulati erősítése céljából, vagyis stilisztikai célból. Ha a szövegben többszörös, folyamatos, az egész műre vagy jelentősebb részére kiható szembeállításról van szó, akkor talán inkább ellentétezésről beszélhetnénk” (SZATHMÁRI 2003; 194). Szathmári a nyelvi jelenségekben fellelhető ellentétek tipizálásakor legcélravezetőbbnek a szerkezeti felépítés és terjedelem alapján történő osztályozást tartja. Ennek alapján megkülönböztet mondaton belüli (lexémák, szintagmák, mondategységek) és mondaton túlmutató ellentétet, valamint külön típusként tárgyalja az egész művet átható antonima kérdését.

Az ellentétképzés legerőteljesebb módja az antonimák szembeállítása (*erős – erőtlenség, megbecsült – megvetett*), de az ellentétpár kialakításának sokféle más módja is van, a szemantikai elemeken túl a szintaktikai eszközök segítségével (SZATHMÁRI 2004; 34).

Az ellentét alakzattársulást is létrehozhat a halmozás, felsorolás, ismétlés típusaival, de szövegszervező funkciója az ellentétnek és a paralelizmusnak jut ezekben a komplex alakzatokban. Az ellentétezés különböző stílushatás kifejezésére alkalmas: a tárgyilagos hangvételűtől a túlzó, gúnyos, ironikus, szarkasztikus vagy éppen groteszk ábrázolásáig.

Gáspári László az adjekció funkcionális körébe helyezi az ellentétet, amely a szembeállítás, a megszorítás és a kizárás fokozatait fejezi ki (GÁSPÁRI 2003; 65).

Az ellentét szövegszervező ereje az Újvidéki Dekameron szövegeiben

Gobby Fehér Gyula nagy ívű novellaciklusában fontos szövegszervező elvként jelenik meg az ellentét, mégpedig a novellaszövegek különféle szintjein. Szabó Zoltán szerint a szövegszervező elv² olyan átfogó sajátosság, amely a mű valamennyi rétegében, alkotó-elemében előfordulhat (SZABÓ 1988; 100). Módszertani megjegyzésként megállapíthatjuk, hogy a szövegszervező elv felismerését és kijelölését esetünkben is megelőzte egy induktív kutatási szakasz, amelyhez az olvasás ('close reading'), adatgyűjtés, hipotézisek felállítása stb. tartozott. Mindezek a munkafázisok az elemzés olvasója számára rejtve maradnak, viszont már a munka kezdetén rendkívül fontos a szövegszervező elv kiemelése, hiszen ezzel az irodalmi műnek „viszonylag sok tényét, sajátosságát, összefüggését fel tudjuk fedni” (SZABÓ 1988; 164, KEMÉNY 2002; 174). A négy kötetes³ dekameroni történetfüzér darabjaiban azonban nem egyenlő intenzitással jelenik meg az antitézis elve. Emellett nagy különbség érezhető az ellentétezés explicit megjelenései, valamint a nagy szövegegységeket átfogó, burkolt oppozíció formái között.

Az ellentét szövegszervező ereje már a sorozat első kötetében, *A felséges morajlás* című novella történetében felfedezhető. A valamikori lelencek emlékezetében felsejlenek az állandóan éhes kamaszok élelemszerző csínytevései, melyek sehogyan sem tudták csillapítani a folyamatosan növekvő éhséget. Így kerül a történet középpontjába az a mozzanat, amikor König tiszteletes elhivatottan meséli a csodálatos kenyérszaporítás történetét, miközben a lelencek gyomra ellenállhatatlan morajlásba kezd:

„Mikor a fennkölt szónoklat véget ért, mint egy össze nem hangolt kórus, zúgott föl a növendékek hasa, (...) megállíthatatlanul hangzott a belőlünk kiinduló morajlás, és a tiszteletes se tehetett ellene semmit, mert az osztályt betöltötte a hang, a nem túl hangos, de erőteljes kifejezése az éhségnek. Felséges morajlás volt, az élet követelte a jussát, s nem tudtunk neki ellenállni.” (K1 134) A *felséges morajlás* jelzős szerkezet már az első kötetben előlegezi a későbbi novellák paradoxon jellegű ellentétezését, az abszurd élethelyzetek groteszk képeit.

A legtöbb explicit és implicit ellentét az Újvidéki Dekameron második kötetében mutatható ki. Itt a kötet címadó novellája – *A sötét árnyéka* című – már magában a címben felvet egy paradoxon lehetőséget, amennyiben a *sötét* szó felszíni jelentését, a fény hiányát tartjuk szem előtt (ti. van-e/lehet-e a sötétnek árnyéka?); de a *sötét* szó átvitt jelentéseit felsorakoztatva (‘gonoszság’, ‘embertelenség’) a szerző utalhat az ellehetetlenedő világ visszásságaira is egyben, miközben az olvasó tudatában a paradoxonként működő *sötét árnyéka* a megtestesült rosszként sejlik fel. A cím konnotatív értelmezéseként állapítja meg Bence Erika, hogy Gobby Fehér Gyula az írásban „találta meg a valóság »sötét árnyéka« előli kivonulás helyét, a maga »kertjét«” (BENCE 2007; 72).

Az antitézis többszörös köre mutatkozik meg *A világosságot a sötétségtől* című novella szövegében; mindent átfogó, külső körként a címben is idézett világosság–sötétség ellentét mutatható ki, a novellában viszont több más oppozíciót állít fel a szerző, mint amilyen a színek és a kopott világ, az álom és a valóság képei. A novella alaphangját és -hangulatát a Teremtés könyvének szövege adja meg⁴: „ÉS LÁTÁ ISTEN HOGY JÓ A VILÁGOSSÁG ÉS ELVÁLASZTÁ ISTEN A VILÁGOSSÁGOT A SÖTÉTÉSÉGTŐL vagyis nem mindegy az hogy milyen színű a kietlen föld és a vizek mélysége” (K2 186). A világosság–sötétség, a jót és a rosszat szimbolizáló poláris entitás keretként szerepel a novellában, míg a szöveg belső köreiben Müller bácsi – aki Tito villáját festette fénykorában – egy igazi kínai pagoda terveit

készíti a Kövesben, miként az: „a sok hitvány kis vesszőből font sárral bekent falú vikendház között egyszer csak megjelenik” (uo. 191). Az álombeli pagoda és a Kövesbéli paticsházak, a piktor színeinek és a valóság sivárságának, megkopottságának az ellentétezése szövi át a novellát („olyan gyorsan kopnak a színek meg az árnyalatok meg az egész világ hogy át kellene festeni”), a befejező sorokban azonban visszatér a bibliai képsor: „a világ az gyorsan változik meg kopik mint szegény Müller bácsi pagodája amit végül mégiscsak megépített és csodájára járt az egész város meg le is fényképezték csak sajnos fekete-fehérben maradt egy emlékképem róla mert nagyon hamar lemosta az eső megszította a nap letördelte a fagy az öreg keze nyomát de neki mégis sikerült teremtenie valami maradandót amire emlékeznek az emberek és sikerült elválasztania a világosságot a sötétségtől ami embertől is a legnagyobb tett nemcsak az Istentől” (uo. 192). A novellakezdet és a zárórész mintegy keretként fogja át a novellát. A szöveg bibliai-archaikus tónusa, az elbeszélő múlt idő igeformái (pl. *setéség; látá, monda*) – ahogyan a kötetek sok más helyén is – nyelvi-stilisztikai oppozíciót képeznek a novella leegyszerűsített nyelvéhez viszonyítva.

A fény és árnyék kettősségét emeli ki Fekete J. József az Újvidéki Dekameron első két darabjának elemzésekor: „Ha van az életnek naposabb oldala, akkor annak fényét azok érzékelik erősebben, akik túlnyomórészt az árnyékban kénytelenek élni; s ezért már a halvány derengésnek is elégedettséggel örvenedeznek, szemben azokkal, akiknek mindennapjait a verőfény ragyogja be.”⁵

Teljes szövegegészt szó át az ellentét alakzata a *Követiünk idegen isteneket* című novellában, ahol a hamis, illúziókkal teli világban a névadás ellentétezése is kifejezésre jut: a telepi diáklány, Juliska *Charlotte, Catherine*, majd *Emily* nevet kap, az ígélet szerint Cadillacen megy kirándulni. Előkerül a nyugati romlott ifjúság további ideológiai emblémája, a sportkocsi, egy Porsché említése is: „kétszemélyest, olyan csapott seggűt és széles gumik-

kal ellátottat, amivel száguldani lehet, pillanatok alatt eléri a százötven kilométeres sebességet, és a műszerfala fából van (...) de az jutott eszembe, hogy elsején nincs miből kifizetni Kovács-nénak az általam lakott sufni havi bérét” (K2 40).

Gobby Fehér előszeretettel ad az Újvidék periferiáján „cselengő” szereplőknek beszélő nevet: *Messzike, Krumpli, Balos, Bölöm, Lekvár, Róka, Tragacs* stb., ezekkel szemben a *Charlotte, Emily* típusúak nemcsak hangzásukban, hanem írásmódjukban is a sznobság érzetét keltik.

Ugyancsak *A sötét árnyéka* című novellában kerül elő – látszólag mellékes témaként – a divat kettős funkciója: „A divat két ellentétes irányzat valamiféle egyezsége. Sok mindent elfed, sokféle látszatot és hamis értéket teremt, de egyben sok mindent leleplez és megvilágít. Mindaz, amit a divatban még hóbortként, szeszélyként élünk át, az manapság nem más, mint kiszámított, sőt ellenőrzött ipari tömegtermelés, emberekkel játszó hatáskeltés.” (K2 55) Itt a szerző a látszat és valóság szembenállását az értékrend, az igazi értékek és az álságos, hamis ideálok antitézisével bővíti, a manipulálás, a „vágyott boldogság” hitének folyamatos szuggesztióját írja le, s mintegy következtetésként megállapítja: „A divat éppen az, ami szembetűnő, és nem az, ami a lelket vagy a szívet melegíti.” (K2 54)

A látszat, a színlelt magatartás és az elfedett, maszkírozott érzelmek kontrasztja mutatkozik meg *Az erejevesztett ember* című novellában. Messzike állandó vihogása mély bánatot takar, de leginkább a saját emberi csődjét próbálja elrejteni, amelyet a cserbenhagyás emléke tesz leginkább nyomasztóvá:

„A nevetés a legtöbb ember számára az öröm kifejezése. Mondta Giric. A boldogságé, esetleg az erőé. Messzikénél mást jelent.

A gyöngeséget? Kérdezte Bagi.

Nem mondanám. Inkább a bizonytalanságot. A többfajta lehetőség előtti megtorpanást. Ingerültséget. Feszültséget. Ő ilyen lett Hilda halála óta. Mondta Giric.” (K2 185)

Ezt az érzelmi töltetet, zaklatottságot a novellák számos szöveghelyén kísérik a mondatalkotás beszélt nyelvi, helyenként hiányos szerkesztésű formái, „anomáliái”. Befejezetlen mondatokat találunk a *Követünk idegen isteneket* című novella (K2 37) egyes bekezdéseinek végén: „...azt hittem, akkor közeledek az igaz szerelemhez, közben meg.” „...biztosan dörzsölte a combját, de hát addig sose jutottunk, hogy.” „...hiszékenyen hallgatta az elsuttogott szavakat, arról hogy.” A tartalomváró szövegkohéziós elemek és az interpunkció ellentéte fokozottan figyelemfelkeltő hatású. De ugyanezt a szerepet töltik be a rövid – alig egy-egy szóból álló – mondatok, a nagy nyomtatott betűkkel történő nyomatékositás, a szöveg vizuális kialakításának formái.

A szerep és a valóság váltakozva jelenik meg *A tűz közepéből* című novellában, bemutatva a kor társadalmi viselkedésének Janus-arcát: „A társadalomban betöltött funkció és az egyéniség közötti kapcsolat fellazulása nemcsak azt tette lehetővé, hogy egyes emberek egymás után különböző magatartáskomplexumokat sajátítsanak el, hanem hogy egymás mellett is különbözőeket gyakoroljanak. Lehetővé válik, hogy valaki más normák szerint cselekedjen a közéletben, és más normák szerint a magánéletben. (Ahogy Jung mondja: angyal itt, ördög ott.)” (K3 146)

A halmazás és az ellentét szimbiózisát tapasztaljuk meg *A gyümölcs zsenyéje* című novellában, ahol a felsorolás, a halmazás tobzódása már-már öncélúnak tűnhet, jóllehet az ételek említésének bősége a házaspár magánéleti sivárságát hivatott elfedni. Az indító mondat: „Nem azért nősültem, hogy az üzemi konyhán egyek. Mondta Kalántai. Nem azért.” (...) „Soha nem könyörögtem, hogy készíts nekem kiflit, pogácsát vagy zsemlet.” (K4 92) A többnapos, morzsálódó kenyér leírása után a kiflifajták felsorolása, részletezése következik: pl. pékkifli, kenyérkifli: „Kértem én tőled szójás kiflit? Vagy sörkiflit? Vagy csíkosat, burgonyásat, esetleg pehelykiflit?” (Uo 93) „Talán különös kívánság volna, ha currys pulykamellet vagy szójamártásban úszkáló

cáprobordát kérnék. Mondta a férfi. De hát semmiféle különlegességre nem vágytam. Egyszerű étkeket szerettem volna a számba tömni. Egy kis friss derelyét. Mondjuk túrós derelyét. De ha képtelenség friss túrót szerezni, mert a Guszak-szállás túl messze van, egye fene, legyen burgonyás derelye.” (Uo. 95) A denotatív jellegű ellentétképzés mellett a stíluselemek, így a jelzők vizsgálatára is hasznos lehet: *friss, jó, ízletes, illatos, puha, zsenge – száraz, morzsálódó, másnapos, rothadt, büdös*.

Kontextuális ellentét alakul ki a *Szűnj meg, varázs* című novellában, amikor a sivár albérleti lakás puritánsága és vágyott ékszerek, a gazdag nő rekvizitumainak halmozása kerül egymással szembe: „Egy fülönfüggőt szerettem volna venni. Mondta. Egy karperecet. Egy nyakéket. Egy aranyórát. Egy díszes púderesdobozt. Valamit, amiről én jutok eszedbe majd mindig.” (K2 77) Megjegyzendő, hogy a régies hangulat *fülönfüggő* szóforma, valamint a szinte hivatalos stílusértékű *nyakék* szó kiválasztása sem véletlenszerű a szövegben.

136

Különös perszifikációt alkalmaz a szerző a tájkép megalakításakor, amikor az *Ítéld meg engem* című novellában a Sodros parti fűzfákról és a Duna mellett álló nyárfákról ír: [a csigolyafüzek] „A holtág partján is csoportokba verődve álltak, mintha testükkel védenék egymást, mintha csak akkor érvényesülhetnének, ha tömegben lebzselnek a parton, mintha félnének a Duna mellett strázsáló nyárfáktól, a sokkal erősebb tölgyektől” (K3 5). A szövegben a *lebzsel* és a *strázsál* ige hangulati-asszociációs ellentétet mutat, ugyanakkor az ismétlődő *mintha* kötőszó fokozó szerepű nyelvi elem.

A paradoxon alakzatában a látszólagos képtelenség többnyire az alany és az állítmány szemantikai összeférhetetlenségként valósul meg, a vizsgált szövegekben jelzős szerkezetben oximoronra sűrítődik: *durva varázs játszott vele* (K2 82), *körülmélt szívű* (K3 85). Szikszainé felhívja a figyelmet az oximoron és a paradoxon alkalmazásának az elgondolkodtató hatására (SZIKSZAINÉ 2007; 522).

Folyamatos ellentétrendszerre épül *A szegények tanácsa* című novella az Újvidéki Dekameron III. kötetében. Ismétlődő szerkesztési elvként a bekezdéseket két mondat váltakozó használata indítja: az egyik a főhős apját említi („Az én apám szegényparaszt volt. Mondta Lukács, és ...”), a másikban maga a novella főhőse szerepel („Lukács mindent megtanult...”, „Lukács keveset éhezett...”). E folyamatosan váltakozó, egymással perlekedő szövegkezdések jelzik a főhős lelki válságát; feledni szeretné ugyanis apja zsellérsorsát, a nélkülözést, a megaláztatást, de a maga mögé utalt múlt folytonosan kísérti: „Az én apám szegényparaszt volt. Mondta Lukács, se senki sem figyelt rá, pedig egész élete benne volt ebben a határozott kijelentésben. Az apja szótlán küzdelme is benne volt, az ki nem mondott káromkodás, amellyel este újra felvette a kapát a földről, mikor az kiesett az egész napos munkától megdermedt kezéből. Az anyja keserűsége is benne volt, amikor egy vacsoránál megkérdezte tőle, hogy náluk miért eszik mindig az ebéd maradékát, miért nem vesznek egyszer igazi szalámit estére.” (K3 219) Lukács születésnapját hangos ünnepléssel tölti a meghívott társaság, míg az ő lelkében a múlt kínzó erkölcsi-etikai kérdései merülnek fel. Ezt a belső monológot szerb nyelvű szövegbetétek vágják át, visszazökkenve a szereplőt a mába. Gobby Fehér Gyula novellaírásában ekkor már dominánssá válik az idegen kontextusból beemelt szövegegyüttesek alkalmazása, ezek „mindenekelőtt a szereplők zilált lelkivilágát, identitásvesztésük mértékét tükrözik.” (BENCE 2007; 79) A novellafüzér későbbi darabjaiban mind gyakrabban jelenik meg szövegszervező elvként a párhuzam és az ellentét kettőssége, főleg a szerkezeti felépítésben, ám mindenütt a szereplők lelkiállapotának bemutatását szolgálva (vö. DOBÓNÉ 1998; 167).

Az Újvidéki Dekameron novelláinak címadása sajátos nyelvisztikai elemzést igényel, mely által az alkalmazott írói eljárások, szerzői módszerek is előtérbe kerülnek. Az ellentétalakzatok konstruálásában sok esetben kap hangsúlyos szerepet a cím

előrejelző mozzanata: pl. a *Vegyétek és egyétek* című novellában a nagy orosz írókat olvasó én-elbeszélő pékinasként próbálja meg magát, s a bibliai ihletésű címadó mondat a teremtésnek, a kenyér megalkotásának a fennkölt momentumát jelzi, ennél fogva igencsak kirívóvá válik a „lexikonbetegségben” szenvedő pékmester nem mindennapi kálváriáját leíró történet kontextusában (K2 110). Az egyes novellák címe következetesen fellelhető a szövegek kontextusában, ám kérdés marad, hogy onnan emeli-e ki a szerző, vagy pedig eköré építi a szöveget⁷. Pl. „Most megnézheted, milyen nagy élvezet a városban lakni. Mondta Siposné. Ide hajtottál engem is, ígértél fűt-fát, Kánaánt, se tej, se méz, csak kínlódás az élet. (...) Ránk támadt az égnek minden serege, mintha helyünk a pokolban lenne.” (K3 36–37) E részletben jelenik meg a novella címe: *Égnek minden serege*. Nyelvi-szerkezeti szempontból számos sajátos szintaktikai megformálású címmel találkozunk: birtokos szerkezetűek (pl. *Esztendeink napjai*, *Nyelvének bilincse*, *Kezek bő ideje*), felszólító módú (főleg egyes szám 2. személyű) igei szerkezetek: *Szűnj meg*, *varázs*, *Bocsásd rám kezed*. Ritkább a jelzős szerkezetű cím: *Körülmetélt szívűek*, *A felséges morajlás*, *Illatos plánták*, *Kívészt csönd* stb.

Stíluskontraszt alakul ki a *Nyelvének bilincse* című novellában, amikor az elkoptatott frázisok, a közhelyek által gúzsba kötött nyelv és a szövegbe bekerülő élőnyelvi elemek, a szexis pártszöveg („eme szöveggyönyör”) kerül egymással szembe. Itt is a helyzethez illő a *Verácska*, *Olgácska*, *Iréнке* típusú névadás, ez utóbbit csak a novella végén felbukkanó kopaszodó párttitkár változtat *Irénre*. Hasonló ellentét alakul ki a szocialista fejlődést ecsetelő dagályos és pátoszi szövegek, valamint a puritán-népies fordulatok (*Luca széke*, *nem babra meg*) között. Előfordul, hogy bizalmas nyelvi elemek jelennek meg a novellaszövegben: „Hallottam én, hogy a hátam megett cukinak becéznek, ezzel gyalázva önmagam, ami voltam” – vallja a cukrászból, s átmenetileg szabóinasból átvedlett pártkatona a *Haragod rám nehezedett* című novellában (K3 110). Egy sajátos szubkultúra beszélt nyelvi-

nyelvjárási elemei tarkítják a szöveget: *danolás, cukkolnak, picso-gós, bratyzás, mismásol, zargalásza a nőket* stb. Különös stílusrelációkon mozog e novella főhőse, hol a gyermekkor egy-egy emléke kísérti, amikor a kapatos plébános (címként is kiemelt) mondatát idézi: *Haragod rám nehezedett Uram!* – de e patetikus-biblia hangvételtől eljut a steinbecki *Egerek és emberek* emlegetéséig is.

Átmenet, előkészítés nélkül is megtörténik a regiszterváltás: *Az ördög lámpása* című novella csellengő hőstét váratlanul egy hittérítő szólítja meg: „A pasas magától jött oda hozzám. És elpusztul ez a föld, és sivataggá leszen. Mondta.” (K1 26) Az átverés, a kisstílusú csalás történéseit biblikus szólamok tarkítják: *megkövéredett szívöket elzárták, szájjokkal kevélyen szólnak, tenmagad, mindenha és mindvégig, menedékem és paizsom vagy, vajha elvesztené Isten a gonoszt.* De egy parafrázis is előbukkan, amikor a novella zárásaként az én-elbeszélő ezzel a szólammal int az átvert hitbuzgó felé: „Az ördög lámpása fényeskedjék neki.” (K1 29)

Ezzel szemben a novellafűzér domináns regiszterét a szlengszavak használata teszi ki; a *férfi* szó kifejezésére például az *idom, pácinger, pasas, hapsi, figura* szinonimák szolgálnak.

Gobby Fehér Gyula számos novellájában kap helyet a számkivetett, az idegenbe került vajdasági ember sorsa. *A föld gyenge füve* című novellában az idegenség érzetének kietlensége fogalmazódik meg a kórházi ágy magára hagyatottságában élő vendégmunkás szavaiban: „Örömet és kint észlelek itt a folyosón. (...) Fáj mind a kettő. Az öröm is szédülésig, a kín is szétpattanásig.” (K3 97). Az én-elbeszélő számára az élet és a halál közti lét vidéke a Hági partjának selymes fűvét idézi, a frissen tépett fű illata – a feltámadás szimbóluma – hozza vissza a túlpartról. Ugyancsak ebben novellában található az idegenbe került, kiszolgáltatott újvidéki fiatal – akár stílusparódiaként is felfogható – fanyar humorú jelenete: „Első héten ismert ember lett belőlem, mert egy cseh fogadós megszánt, és felfogadott szendvicsemlernek, ami azt jelentette, hogy két hatalmas táblát a nyakamba akasztott, elől is meg hátul is azt írta rajtam, hogy

olcsón és jól étkezhet mindenki, aki fölkeresi a fogadót” (K3 93); vagy az a szöveghely, amelyből kiderül, hogy a külföldről hazaküldött fényképen az új Cadillac csak a fénykép kedvéért került előtérbe, nem a levélküldőé, s hogy egész nap egy hotdog-járgány mellett keresi meg az albérletre valót.

Groteszkbe átcsapó komikus elemek vegyülnek az *Ítélj meg engem* című novella emlékező narratívájába, amikor a gyerekkori emlékek között felbukkan a „gírhes” kántor vérbő erotikus esete (K3 7), igazi dekameroni novellahangulatot teremtve a peremvárosi miliőben. Ugyanebben a novellában fordul elő az ellentét paralel szerkesztésű mondatokban is: „...megdumáltuk az esélyeinket. Kiből lesz király, kiből meg juhász. Jobban jár-e, aki elmegy az idegenlégióba, vagy az, aki hurkatöltőgető lesz a vágóhídon.” (K3 23) Az ellentétező párhuzamot felsorolások, halmozások erősítik, míg a meglehetősen terjedelmes novella (22 oldal) minden bekezdése a következő mondatból indul: „Néha eszembe jut...”. Az Újvidéki Dekameron III. kötetének indító novellája tehát komplex stílusalakzatba szintetizálja az ismétlést, a paralelizmust és az antitézist.

A lecsupaszított nyelvi megformálás és a sznob nyelvi formák ütköztetése akkor is alkalmas az idegenségérzet kifejezésére, amikor egy-egy jól kiválasztott idegen szó jelenik meg a szövegben: Vámos Ernőt a hazatért *designert*, az egyetemi lakásban, a *campban* egy behallatszó tücsök ciripelése emlékezteti a telepi világra. Ezek a szavak dőlt betűvel, jelölt kódváltással kerültek a novellába.

Több novella indításában lelhető fel az a leírás, ahogyan egy innen elszármazott és tekintélyes karriert befutott hazánkfíát a családja fokozott izgalommal vár haza. Ilyen történet az újvidéki (valamikori) olimpiai bajnok Kaszap József is, aki Malmö díszpolgáraként harminc év után ünnepeelt vendégként tér vissza, s míg a rokonság máris osztozkodik a vagyona felett, ő a tiszta szobában elvetélt Don Juanként kéri meg valamikori szerelmének a kezét: „Tudtam, hogy a szerelmem eljő a felhőkön át. Lihegte Kaszap és ismét felemelte az asszony szoknyá-

ját.” (K4 135). A fennkölt-retorikus stílus és a durva-hétköznapi szóhasználat váltakozása a szövegben a groteszk határáig terjed.

Az antonímia esetenként poláris szerkezetek formájában található a szövegekben, közülük is leggyakrabban az élet–halál-ellentét merül fel: „Szembe kell nézni az élettel. Mondta az orvos. Az élete értelmével. A sikereivel meg a kudarcaival. Szembe kell néznie, hogy ki szereti, és ki nem szereti a munkahelyén. (...) Szembe kell néznie a halállal. Mindenki meghal egyszer. Van, aki korábban, van, aki későbben.” (K3 83) A novellahősök leírásában együtt jelenik meg az élet és a halál: „Néha eszembe jut, milyen hangosan köhögött Lajos bácsi. Alacsony, kockás állú ember volt, leginkább mozdulatlanul üldögélt a Kövesben levő háza előtt. Botjával rajzolt a homokba. A bot nem követett meghatározható jeleket, rajza összevisszaság volt, egy szétbomló élet kusza nyoma. (...) Lajos bácsi már akkor együtt élt a halálával, talán ettől fogta el ez a végtelen türelem.” (K3 6) Az élet és halál antonim jellegű szembeállítás – jelentős ironikus éllel – pártpolitikai monológ részeként is előfordul: „Valahogy meg kell barátkoznunk azzal, hogy az élet születés és halál, tavasz és ős, vágó és csalódás.” (K3 115)

Az ellentétezés hatását extralingvális elemek is hangsúlyozhatják: a betűtípussal történő jelölés, az idézőjelek használata, az interpunkció elmaradása, az oldal tagolásának módja, különböző tipográfiai megoldások. A nyelvi forma, a mondat szerkesztés is segíti a kontraszt megformálását: pl. „Ha találkozunk, annyi mindent szeretnénk elmesélni egymásnak, hogy semmire sem jut idő. Annyi élményünk van, hogy szavakba önteni egyet sem érdemes. Annyi érzés hullámszik át rajtunk, hogy nem vagyunk képesek kifejezni őket.” (K3 26) Az ismétlődő szerkezetek – *annyi (minden) – semmi (sem)/nem, egy sem* – kiemelik az oppozíció elemeit.

Összefoglalás

Az Újvidéki Dekameron szövegeiben igen sokrétű az antitezis nyelvi megformálása. Az antonímia jelentős szövegszer-

vező elvként érvényesül: a lexikai ellentétől a szemantikai antonímia formáin át a novella egészét átfogó antonim alakzatokig sokféle típusát találjuk meg a novellafüzérben. Az antonim lexemapárok paralel szerkezetet alkotva gyakran egymás tükröképeként jelennek meg. A tartalmi-szemantikai ellentétek mellett fontosak még a stíluskontraszt, a regiszterváltás megvalósulásai. Az ellentét alakzattársulást is létrehozhat a halmozás, felsorolás, ismétlés típusaival. Az antonímia elsősorban az érzelmi nyomatékosítás eszköze a szövegekben, de alkalmas a gúny, az irónia, a groteszk kifejezésére egyaránt. A novellákban előkerül az állellentét (paradoxon), valamint a kizáró ellentét (oximoron) néhány formája, ezek képisége, kifejezőereje a történetek abszurditását hangsúlyozza.

Jegyzetek

142

- 1 Fónagy Iván: *A költői nyelvről*. Corvina, h. n. [Budapest], 1999
- 2 Szabó másutt *rendező elvnek* nevezi.
- 3 *Tekergők*, 1996. (K1); *A sötét árnyéka*, 1999. (K2); *A tűz közepéből*, 2001. (K3); *Meglepnek más arcok*, 2004. (K4)
- 4 Az idézett szövegrészekben megőriztük az eredeti szöveg interpunkcióját, betűtípusát, vizualitását.
- 5 Fekete J. József: Gobby Fehér Gyula: *Meglepnek más arcok*. URL: <<http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/90/fekete3.html>>
- 6 Itt a szerző a magyar nyelvben frazeologizmussá vált *szőrösszívú* szerkezettel szemben alakítja ki ezt a meghökkentő jellegű asszociációt.
- 7 Fekete J. József szerint a novellák szövegéből emeli be Gobby Fehér Gyula a címet.

Irodalom

- Bence Erika: *A kert árnyéka. (A vajdasági magyar irodalmi kontextus)*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2007
- Fekete J. József: Gobby Fehér Gyula: *Tekergők, A sötét árnyéka*. = *Kortárs*, 6. Budapest, 1996

Fekete J. József: „Unatkozni nincs idő, mert újabb történet kezdődik”. Gobby Fehér Gyula: *Meglepnek más arcok*. [é. n.] URL: <<http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/90/fekete3.html> Letöltve: 2013. nov. 3.

Fónagy Iván: *A költői nyelvről*. Corvina, h. n. [Budapest], 1999

Gáspári László: *A funkcionális alakzatelmélet vázlata*. PPKE, Piliscsaba, 2003

Kemény Gábor: *Bevezetés a nyelvi kép stilisztikájába*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2002

Szabó Zoltán: *Szövegnyelvészet és stilisztika*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1988

Dobóné Berencsi Margit: *Kettősség párhuzammal és ellentéttel*. = *Stilisztika és gyakorlat*. Szathmári István szerk.: Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1998, 166–178.

Szathmári István szerk.: *A retorikai–stilisztikai alakzatok világa*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2003

Szathmári István: *Stilisztikai lexikon*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2004

Szikszaíné Nagy Irma: *Magyar stilisztika*. Osiris Kiadó, Budapest, 2007

Samu János

SÜSÜ A SÁRKÁNY

A borzalmas fantázia pacifizálhatóságának
veszélyes ábrándja

Az tanulmány a 85 éve született Fehér Ferenc *Az én nyuszim* (1961) című kötetének címadó versét veti össze Csukás István *Süsü, a sárkány* című meseregényével, illetve bábfilmsorozatával. A tükörprobléma mindkét szövegben explicit módon merül föl: az első esetben a piros kötényes és a véres nyuszi formájában, az utóbbinál a *Süsü és a mű Süsü/gonosz Süsü* alakjai kapcsán.

145

Mindkét szöveg a gyermekirodalom, a gyermekolvasónak/-befogadónak szánt irodalom széles körben ismert darabja, de míg a *Süsü* értékei általában vitán fölül állnak, Fehér Ferenc versét a recepció hajlamos a gyermeki befogadás számára túl erősnek, kíméletlennek, véresnek titulálni.

A dolgozat amellet érvel, hogy a tremendum témáját érintő (bármely) irodalom egyik legrettenetesebb, hatásában legveszélyesebb darabja Csukás István *Süsüje*, amelyhez képest *Az én nyuszim* vérben ázó nyúltetemei vigasztalást jelentenek.

A dolgozat különbséget tesz igazság és valóság relációja (ez utóbbit a lacani Valós valamelyes átértelmezésével közelíti meg), illetve igazság és hazugság viszonya között.

A sárkány

Valamennyi kultúrkör ismeri a sárkányt: féli vagy magasztalja, várja vagy retteg tőle, beszél vagy hallgat róla, elrejtőzik

előle vagy ünneppel készül érkezésére, megszemélyesíti és megszólítja, vagy mindent megtesz azért, hogy távol maradjon, akár úgy, hogy a kedvében jár, akár úgy, hogy szembeszáll vele. A sárkány minden esetben idegen, Más; mintha élne, élőlény volna, de nem állat¹, van halála, ugyanakkor ő maga a Halál, uralja az eget és földet, de mély, feneketlen bugyrokban is lakozik, vagy a világ peremén túl, ahol semmi, ami érez meg nem maradhat; máskor viszont a kultúrát provokálva kacsalábon forgó palotába, kristály- vagy aranypompába² rendezkedik be. Tüzet okád, bár hullószerűen hideg, és valószínűtlenül apró szárnyakkal is repülni tud, fagyos vére olykor királylányokat kíván meg, akiket elragad; liminális rítusok keretében vagy megkerülnek, vagy a próbára tett királyfi is odaveszik; ő az, aki miatt elkeríti magát a falu, aki miatt a várak falait emelik, aki miatt az acélt edzik, aki miatt nem aludhat ki a tűz éjszakánként, mert ha teszi, ő maga pótolja azt mindenki rettenetére; ő az, aki sohasem üvölt, a hangja mintha eltűnne, de a hallgatását a gerincvelő jó előre érzi, ő az, aki kívül, aki odaát van.

146

Pilinszky például két irányt is megjelöl, fölfelé, miként az Aranyhajú királyleányban, de lefelé³ is elérhetjük a sárkány honát, de így sem, úgy sem akarjuk, pokoljárás ez is, az is, szent rettenet övezi, kifordulás, a transzgresszió visszahozhatatlan veszteségei és vele a(z át)változás adománya.

Talán a sumér szárnyas Zú az első, legrégebbi sárkány, akit ismerünk, és bár a sárkány gyűjtőnév meglehetősen sokféle testfölepítésű mitikus lényt tömörít, akik jelentősen különbözhetnek egymástól, vannak, akik Zút madárnak képzelik inkább, őt a Törvény Tábláinak elrablása avatja sárkánnyá, a rettenetes tett, ami a világ káoszba döntésével fenyeget. Angra Mainyu, perzsa sárkány, a hazugságok gyermeke az Isteni Láng kioltására törekszik, hogy kivonja a létből a tisztességet, az egyiptomi Apep pedig a halál és sötétség szelleme, (ég)tengeri sárkány, aki Ré életére tör. A norvég mitológia világfája, a hatalmas törzsű kőrís, az Yggradsil három gyökerének egyikét, az alvilágba érőt

Nidhogg sárkány rágja, a görög Hüdra Lerné mocsoraiban gyilkol, a mezopotámiai Tiámat, a sós vizek és a káosz sárkányszerű anyai ősisensége oroszlánfejével, saskarmával, pikkelyeivel, szárnyával az ember előtti isteni világ rendjére, gyermekeire, az ugyancsak sárkány-víziszörny Lahmura és Lahamura támad. Valamennyi mitikus szörnynek egy isteni hős, szilárd és kíméletlen legyőző ered a nyomába, Zútól Ninura szerzi vissza a táblákat, a szellemi, inkább princípiumjellegű Angra Mainyuval többek között a próféta Zarathusztra száll szembe, Apepet Ré és a vadász Anhur győzik le, a Hüdra duplán visszánövő kilenc fejét Héraklész és Iolaosz vágják le végül, Tiámat szívét marduk nyila szakítja ketté, hogy testéből megteremtődjék az ég és a föld, segítői véréből az emberek. Széles körben ismert, hogy a keresztény hagyomány a Sátánnal, a gonosszal, a sötétséggel, a bűnössel azonosítja a sárkányt⁴ (az európai sárkányról ma is így gondolkodunk) amiként az is, hogy a kínai sárkánynak és leszármazottainak sokkal kedvezőbb a megítélése, ő a kifinomultság, a segítő hatalom, az erő, a szerencse, a siker mitikus megtestesítője, de a távoli pólusok megegyeznek abban, hogy a sohasem látott különleges egzisztencia az alteritás határmezsgyéjén túl van, létmódja olyannyira távoli, hogy kizárólag túlzásokban tudunk róla gondolkodni. Provokálja és kisiklatja a képzeletet, érintése és föllelése hol nemesítő hatású, hol meg a pusztulástól megkülönböztetendő bukást jelenti; némelykor nemességéből részesedik, aki érintkezik vele, máskor pedig attól tisztul meg, vagy vált státust hogy megsemmisíti, földarabolja, de mindkét helyzet a sárkány radikális idegenségének következménye, szakrális dimenziójáé, amelyhez az alapvető viszony a borzalom és csodálat.

Ahogy G. Elliot Smith fogalmaz A sárkány evolúciója című könyvében: „Romantikus és sokszínű története során a sárkányt valamennyi vallás isteneivel és démonaival azonosították. De legszorosabb kapcsolatba a korai istenségekkel hozták, mivel összemosták a legelső hármasság tagjaival (...) külön-külön és

egyszerre is. A történet komplexitását fokozza, hogy a sárkányölőt is ugyanezek az istenségek reprezentálják, külön-külön és egyszerre is, a fegyver pedig, amellyel a hős meggyilkolja a sárkányt, vele magával és áldozatával is homológ, hiszen az kelti életre, aki forgatja, és a kard pusztító hatalma ugyanannak a gonosz erőnek a szimbóluma lesz, amelyet legyőzött.”⁵

A mitikus sárkányok ember előtti világának archaikiterjedése az idő múlásával, és a fölfoghatatlan, morálon és sebezhetőségén túli isteni hősök visszavonulásával közelebb kerül a halandó ember profán világához, mellé húzódik, és bár átfedésbe nem kerül vele, a sárkány betörései lehetőségessé válnak, a rettenetes, borzalmas, majd iszonyú találkozások a halál, a mértéktelenség, a véletlen, a kiszolgáltatottság, a létben való félelmes egyedülvalóság szorongásának látogatásaivá lesznek, amit jó ideig passzívan fogadnak, majd egyszer csak megfordul minden. A sárkánnyal való szembenézés ontológiai kalandja immár lét és semmi határának kollektív megtapasztalását jelenti, a szorongás átadja helyét a fókuszált félelemnek, a passzív, dermedt várakozás pedig cselekvésbe vált, az esendő, mostmár *emberi* hős útnak indul, de a küzdelem eredményén, a horizonton túli, valószínűtlen megmérettetés végkimenetelén az egész közösség fönnmaraadása múlik. A lovag a rettenetes párviadalban elhárítja a sárkányveszélyt, a királyfi ugyanígy tesz, és ezáltal férivá, majd méltó királlyá válik, esetleg a királylányt menti meg, és férfivá válása a nő megszerzését és egy távoli királyságot (vagy annak) felét is jelenti, a sárkányölés hasonlóképpen a szegénylegény bátorságának és talpraesettségének is próbája, merev feudális keretéből való kitörésének fantasztikus kalandja, melynek következményeképp ő is elnyerheti a királylány kezét, sőt még királlyá is koronázhatják, a közösség élete pedig, akár csak született arisztokrata társai tettei nyomán, normális kerékvágányba kerül, vagy egyáltalán elkezdődhet. A sárkány archetipikus fantáziájának komplex szakralitása nem változik meg, sőt fölerősödik, mert az isteni hősök kontextu-

sát elhagyva haláltétű küzdelmek rémségévé válik, a halandó emberi hős végső próbájaként idegen létmódja fölértékelődik, azonban borzalmas vetülete egyensúlytalanságba kerül az isteni összetevők között, és miként az európai keresztény hagyomány mutatja, a sárkány gonosszá lesz.

Hangsúlyozni kell, a sárkány eredeti szakrális dimenzióját, transzcendens létmódját sohasem veszíti el, mindig a vonalon túlról érkezik, mélyből vagy magasból, égből vagy alvilágból, túlvilági fészekből vagy színarany palotából, mindig odaátról, viszont isteni meghatározottsága az emberrel való érintkezés stádiumában leszűkül, és negítávvá válik, legalábbis a félelmes jegyeit veszi föl. Az eltolódás érzékeltetésére érdemes lehet fölleveníteno Otto Rudolf numinális, a szenttel, istenivel való találkozás, illetve annak megérzése tapasztalatának két aspektusát. A numinális/numinózus tapasztalat⁶ Otto koncepciójában a teremtettség és egy külső, végtelen hatalomtól való függés bizonytalan érzése, melyben az áhitat, a csodálat, a megrendültség az irtózat és rettenet dermesztő érzésével elegyedik, ami megszáll bennünket, így „a numinálist objektívnek, személyen kívülinek éljük meg”.⁷ A két egyaránt idegennek tűnő komponens, amelyekből a numinalitás fölépül, a *mysterium tremendum* és *mysterium fascinans*, melyek közül az előbbi az isteni transzcendencia idegenségének ijesztő, iszonyatos vetületét jelöli, amelyet a realitásérzék fenyegetőnek él meg, ez az elrettentő oldal, a mulandóság végső borzalmának kísérteties, pillanatnyi tudatosulása, amelynek izolált fantáziaképe a gonoszságot magára vállaló sárkány.

Óvatosan kell azonban bánnunk ezzel a gonoszsággal, azzal a jelenséggel, hogy a képzelet egy hatalmas erejű teremtménye magával ragadja, magára vállalja az isteni attribútumok elátkozott felét, a halálnak és semminek való elháríthatatlan kitettség fagyosságát, mert ezzel nem annyira táplálja a félelmeket, mint inkább okot ad nekik, eljátsza, hogy ő maga a fenyegetés, hogy távoltartása biztonságot jelent(het), tulajdonképpen koncent-

rálja a nagyon is megalapozott félelmeket, közvetíti, kezelhetővé teszi az elmúlást és a tragikumot. Nem a sárkány időszakos betörései jelentik a valós és kivédhetetlen fenyegetést, nem a sárkány a közösség és az individuum létének sötét oldala, az elkerülhetetlen szenvedés, a fájdalom, a veszteség, a betegségek és járványok értelmetlen, büntetésszerű borzalma; nem a sárkány miatt múlik az idő, nem ő a szorongás, a gyengeség, a bölcsőhalál. De mindez a szétszórt, mindenütt való, bárhol, akár mikor fölbukkanó aleatorikus kitettség ritmizálható, a véletlenszerűség is összegyűjthető és ritmizálható, a vágyott illúzió megengedi, hogy a Másikkal érkezzen kívülről, ami amúgy is idegen és földolgozhatatlanul traumatikus, és ha ezen túl neve, továbbá többé-kevésbé pontosan elképzelt alakja is lesz, amely meg-megjelenik a világ határainál, és részegeződhet a tekintet és minden rettegés, miközben földúlja épp a létet, úgy a sárkány, vagy nevezzük bárhogya ezt a valamit, inkább magára vállalja, megtestesíti, ezzel pedig kezelhetővé teszi a félelmeket. A sárkány megtestesíti a borzalmat, okot helyez a félelem mögé, tökéletesen alkalmas arra, hogy a félelem tárgya legyen, azonban sohasem lehet azonos azzal, ami kiváltja, mert a szóródó, mindenütt jelenvaló tragikumnak pusztán valósága van, amit tárgyiasítani sem a remény, sem a képzelet, sem a nyelv nem tud, és éppen ez az, ami a leginkább elviselhetetlen benne.

A sárkány alakját a tremendum érzése hívja elő, de bármily rettenetes is, sőt, minél rettenetesebb, annál inkább vágyképről van szó, ami a borzalomra adott reakcióhoz tartozik, a földolgozás és elviselhetővé tétel stratégiáihoz, és nem ahhoz, amit a tremendum közvetít. A sárkány a fantáziába visszavonuló védekezés vágyképe, de meg kell fontolnunk, hogy a „borzalom képe” nem a borzalom vágya. Ha képünk van a veszélyekről, csökken kiszolgáltatottságunk, nő biztonságérzetünk. A veszélyek nagy részét kikerülhetővé teszi a szorongás ébersége. De vannak kikerülhetetlen, legyőzhetetlen veszélyek. Miért akarunk képet kapni olyan veszélyekről is, melyeket nem győz-

hetünk le e kép segítségével? Ismerni akarjuk létünk határait, korlátait, ez is segíti létünk kibontakozását. Gyengeségeink ismerete máris erőt jelent, határaink ismerete belső határtalanságot.”⁸ A sárkánygyőző hős nem az akárki, még a szegénylegény figurája sem, hanem egy kivételes, kiválasztott, valahonnan egyszer csak megérkező, vagy a közösségen belül saját lehetőségeit hirtelen fölismerő és kiteljesítő reprezentatív alak, akinek nagy tette megváltja/megalapítja a közösséget. Az akárki saját élete szempontjából sorsfordító tettei, vagy a rendszeresített liminális rítusok, megpróbáltatások legfeljebb emlékeztetnek erre a tetre, illetve imitálják, azonban így is erősítik a társadalmi összetartozást, megalapozzák a csoport kohézióját. Ehhez a kívülségre, a sárkány alteritására, idegenségére, szakralitására van szükség, annak a közvetítő vágyképnek a jellegzetességeire, amelynek révén a lét kegyetlensége, kaotikus borzalma tudatosul, ugyanakkor (legalább részlegesen) kezelhetővé válik.

Hic sunt dracones

Ahhoz, hogy a rendhagyó sárkány problémája megfelelőképp merülhessen föl, érdemes lehet részletesebben is foglalkozni a sárkány honával, azzal a gyanús, veszélyes hellyel, amelyre az óvintések vonatkoznak. A régi térképek fehérfoltjait, a világvégét, a kockázatos territóriumot a „hic sunt dracones”/”itt sárkányok vannak” fölirat jelzi, amely a „hic sunt leones”/”itt oroszlanok lakoznak” kifejezés módosult alakja, lényegében egy figyelmeztetés a léthatárra és kockázatokra vonatkozóan, amit a főntebbiek talán elégségesen magyaráznak, ezért kevésbé meglepő, hogy az oroszlánból sárkány lesz, illetve hogy gyakran nem szövegesen, hanem ikonikus formában, víziszörnyként, szárnyas fenyegetésként jelenik meg. A távoli ismeretlen csak a fikció révén érhető el és népesíthető be, amely fikció ez esetben a káosz konszolidációjára mozgósított borzalmas fantáziakép, így akár végigkövetjük a sárkányok évezredes ábrázolásait, a

róluk (is) szóló történeteket, legendákat, meséket, akár nem, a sárkány világáról nagy biztonsággal elmondható, hogy elsősorban a fikcionálás aktusaival és azok értelmezésével közelíthető meg. Nem elég azonban azt mondani, hogy a sárkány fiktív lény, ezzel keveset mondunk el létmódjáról, hanem meg kell keresnünk specifikus helyét a fikción belül, hogy föltárhassuk a sárkányképzethez mint vágyképhez vezető interpretációs tevékenység szerkezetét, és pontosa(bba)n láthassuk, mi a tétje a sárkányra vonatkozó fantáziamunkának. Ebben a struktúrában a sárkánykép elhajlásainak, dekonstrukciójának tendenciái is megmutatkozhatnak, és körvonalazódhat a domesztikált sárkány koncepciójának következménye is.

A fikció rétegeit elkülönítő kiváló elemzésében Király Jenő⁹ a fikcionálás két alapvető formáját különíti el, az *ábrázolást* és a *mesélést*, melyek közül az utóbbi lesz az, amely a képzelet mélyébe vezet. A kettő között az alapvető különbség az, hogy az ábrázolás megtartja a hétköznapi tapasztalatból dedukált összefüggésrendszereket, világa gyakorlatilag megegyezik a normális világgal, de az ábrázoltakat nem tekintjük közvetlenül létezőnek. A mesélés ezzel szemben „nem a realitás törvényei, a tapasztalatot is szabályozó összefüggésrendszer, hanem eme törvények előttje és alapja, a káosz potencialítása, a lét rendszerekké konszolidálását megengedő, de nem feltételező játéka szintjén éri el a világot, azon a szinten, ahol a valós egyenlő a valótlannal, a realitás a lehetetlennel, az objektív a szubjektívval, a lét a képpel. Ezt úgy is kifejezhetjük, hogy a fantasztikum tárgya a lét, és nem az empirikus realitás.”¹⁰ A lét iránya nem feltétlenül egyezik meg a valószínűség és a jól ismert világgal, a mesélés fikciós szintje ezért tovább ágazik a *kaland* és a *fantasztikum* felé, amelyek a valószínűségtől, az ábrázolás adottságaitól nem fordulnak el teljes mértékben, a kaland például csak a lehetséges megtartásával adagolja a valószínűtlent, a kalandos nem a hétköznapiság logikáját követi, de a lehetetlenhez képest is távolságot tart, míg a fantasztikus

önnön tiszta formája felé haladva a leghetésegt is megtámadja, a rokon, az ismert és megismerhető teljes fölszámolása felé tart, amit azonban az értelmesség határain belül sohasem tud elérni. A fantasztikus a *fehér fantasztikum* és *fekete fantasztikum* kettőssére szakad, az előbbi valamivel közelebb, az utóbbi már egészen távol találja magát a plauzibilis, előrelátható valóságtól, attól, amit Király Jenő „prózának” nevez. A fehér fantasztikum, legyen bármely távol az ábrázolástól, a fantasztikus, kalandos és prózai elemeket úgy elegyíti, hogy a kalandok hőséne a kiszámíthatatlan próbatételek után lehetősége van visszatérni a megszokott világba, és útjának végpontjaként ezt meg is teszi. A mi esetünkben ezt a sárkányölő hős kalandjai példázzák, aki sárkányhon transzcendens vonalát átlépve abba az archeszférába kerül, amely a prózai világ „előttje és alapja, a káosz potencialitása, a lét rendszerekké konszolidálását megengedő, de nem feltételező játéka”, ahol „a valós egyenlő a valótlannal, a realitás a lehetetlennel, az objektív a szubjektívval”, és ezeket a lehetőségeket kell a próza, a normális világ kíváncsai szerint sikeresen megoldania. Tulajdonképpen a lét mélyére kell aláereszkednie, de/és onnan visszatérnie, meg kell mentenie a csoportot attól, hogy individuumonként maga nézzen szembe az ontológiai elviselhetetlenségével, ami dermesztő, paralizáló, minden értéket fölszámoló, a cselekvés ellen ható tapasztalat, a tudatosulás semmi-érintése, az iszonyat maga. A visszatérés tétje a közösség fönmaradása, a közösség ideje profán idő, világa az ismerős, prognosztizálható és így belakható hétköznapiság, a visszaérkezés szükségese alapító tett. Ez az alapító tett nélkül a lét végvidéke horizonton belül marad, nincs ami/aki kizárja, nem állnak föl a határok, az alapító tettnek pedig cselekvési térre, lehetőségre van szüksége egy olyan operációs zónára, amelyet a fantasztikum terem meg, és amelyet a térképek úgy jelölnek: „Hic sunt dracones.”

„Míg a fehér fantasztikumban a fantasztikus a prózáinak van alávetve, az idegen a rokon szolgálatában áll, a fekete fantaszi-

kum olyan önálló fantasztikus birodalmat akar alkotni a prózával szemben, amilyen hegemoniára törő tényvilágot a próza állított vele szembe(...) A kaland nem lenne felszabadító hatású, ha nem a prózai lenne a valószínű, s a banális a legvalószínűbb. A valószínű prózai, s a próza elleni kisebb vagy nagyobb lázadás a kaland és a fantasztikum. A próza homogén és intoleráns: nem tűri a fantasztikumot”¹¹ ezért kell a fantasztikumnak tovább differenciálódnia, és a valószínűtlen, a lehetetlen felé tartva megszaporítania az idegen elemeket, nem annyira a tapasztalathoz, hanem, amint láttuk, a fundamentálisan bizonytalan és kiszámíthatatlan léthez alkalmazkodva. A fekete fantasztikum radikalizálja az idegen elemeket, leszámol a prózával, az ismert összefüggésekkel, a fölismerhető konstellációkkal, nem a várhatót konfigurálja, nem ahhoz képest tér el, hanem önálló ritmusa van, amely már a megértést is fenyegeti, tendenciái az érzékelés sémáinak fölszámolása felé tartanak. „A fekete fantasztikum háborút indít a próza ellen, a teljesen más ki akarja szorítani a rokont, az ismerőst, a meghittet”¹², ami azt is jelenti, hogy győzelemre kevés esélye van, diszkurzív keretek között legalábbis, mert a teljesen más nem elbeszélhető, ott kezdődik, ahol a kogníció véget ér, ahol a nyelvi jel ismétlésalapú általánosító ereje érvényét veszti, a teljesen más birodalma teljesen Más, és bár ez a Más a lét működése, változástermészete, az ismerős világ rögzítésre, zárásra, megértésre, megragadásra alapuló körülményei közt a tremendumot, azon túl a földolgozhatatlan iszonyatot jelenti.

A léthez viszonyuló mese a kaland valószínűtlen, de még mindig lehetséges opciója mellett a fantasztikum felé ágazik el, ahol a prózával szemben megbocsátó, a prózához visszakanyarodni képes fehér fantasztikum helyett a fekete fantasztikum mélységei, vagy távolsága felé siklik, amelyben megint egyszer meghasad, a *borzalom* és *iszonyat* végső megkülönböztetését éri el, amelyben az iszonyat az utolsó, a túlléphetetlen állomás. Egyrészt (a megelőző stációkhoz képest) a „fantasztikum legmaga-

sabb, legtisztább alakja a fantasztikus borzalom. A borzalom az a minőség, amelyre szüksége van a fantasztikumnak a beteljesedéshez”, másrészt „az iszonyat (...) az ezen az alapon nyíló új, paradox és kísérteties felfokozási tér”¹³, de ez a felfokozás a tudatosulás irányában történő előrelépdelés, a léthelyzet tudatosítása, az ontológiai megközelítése és az ebből eredő egyre közvetlenebb hatás, az iszonyat az a terület, az az élménysáv, amelyről nem lehet beszámolni, mert a szavakon is túl van. „A borzalom találkozás a kegyetlenséggel, mint körülhatárolt ténnyel, világbeli eseménnyel. Az iszonyat ezzel szemben annak felismerése, hogy az extrém kegyetlenség átfogó: maga a lét”¹⁴ így az iszonyat szemlélője „a tovább nem adható titok üzeneteinek, jeleinek tanúja, melynek befogadása a pusztulás.”¹⁵ Mivel az iszonyat „maga a lét”, elviselhetetlensége mindenütt ott van, üzenete és kényszere a kiszolgáltatottság, ezért a legmesszebb, amíg elmehetünk a visszatérés reményével, anélkül, hogy paralizálódnánk és kioltódna a cselekvés lehetősége: a borzalom, a fekete fantasztikum utolsó előtti stációja, amely már számol a lét kikerülhetetlen kegyetlenségével, a tragikummal (mindenestül benne van a sötét oldal), de azt még körülhatárolja egy fantasztikus képből, jelenségből, érzületből, reflexsorrrban, mutat valamit, amivel szembenézhetünk és megküzdhetünk, vagy elképzelhetjük, amint a hős azt megteszi helyettünk, és rítusainkat, amelyek egytől egyig a fönmaradás és élet szolgálatában álló rítusok, hozzáigazíthatjuk. „A borzalom, a fájdalom, a kín, a szenvedés: rossz tapasztalatok. Az iszonyat azonban a semmi tapasztalata, a végesség által jelentett semmisséggel való szembesülés, minden (...) minőség illuzórikus mivoltára való ráébredés”¹⁶, túlzott létközelség, amely nem képes tárgyiasítani az idegenséget, így a létharcnak támadási pontja, az életnek pedig esélye nincs.

A sárkány a fikció fekete fantasztikumának borzalmas alakja, ő a borzalom megtestesülése, tárgyiasulása, ő az az utolsó instancia, aki koncentrálni tudja, magába fogadni a halál, az elmúlás, a fájdalom elkerülhetetlen tragikumát, ami a lét előttje, vége és

része, és aki azzal az illúzióval szolgálhat, hogy mindez esetleg legyőzhető, aki a rámutatás vigaszával élhetővé teszi az életet, és akivel szemben valamiféle barikádok emelhetők. A sárkány a támadható támadás, a sárkány és a borzalom odakintje azt jelenti, hogy van, lehet idebent (ami persze illúzió), a sárkányhoz képest, őt legyőzve elhárítható a lét közvetlensége, a semmivel való körülöleltség félelmes tartománya, a sárkány vágyképe elmegy a határokiig, az iszonyatig, de előtte megáll, és mégis legyőzhető, körvonalazható, nyelvileg megfogalmazható alternatívát kínál. A sárkánynak mint vágyképnek ez a teljesítménye csak akkor bontakozhat ki, ha megmarad idegennek és borzalmasnak, ha fantasztikus távolsága, a fikcióban betöltött helye megfelelőképp körülhatárolt és érinthetetlen, az emberi világtól elválasztott, ha fölveheti az iszonyat képét, persze anélkül, hogy magával az iszonyattal azonosulna. Ha ez nem történik meg, ha a sárkány mindezen tulajdonságokkal nem gyűjti össze az iszonyatnak mint a lét alapjának kiáradását, a semmi cselekvés ellen ható, folyton fenyegető thanatális tapasztalatát, úgy kibontottuk Pandóra szelencéjét, és az iszonyat mindenütt lesz, visszaérkezik a létbe, amellyel azonos, a borzalmas illúzió szét-hullása azt jelenti, hogy a rossz immár nem a sárkány képében jelenik meg, hanem bármilyenben, akármikor és nincs remény.

Mindent megmutató tükrök

A fentiek után mostmár talán érthető lehet, hogy a magyar gyermekirodalom valószínűleg legismertebb sárkányának, Csukás István ártalmatlan Süsüjének kedves és könnyed kalandjai miért lesznek rendkívül problematikusak, milyen következményei vannak annak, ha a borzalom vágyteljesítő és szükséges rémalakja elveszíti döntő attribútumait, megszeli, perszonalizálódik, átlép az emberi világba és ott honra talál. A az 1976 és 1984 között készült nagy sikerű bábfilmsorozat, és az 1980-as meseregény, majd 2001-es átdolgozott, az időközben megjelent

epizódokat is magába foglaló bővített változata¹⁷, korántsem az első, és semmi esetre sem az utolsó a profanizált és domesztikált sárkányokat szerepeltető animációs filmek, filmek, műmesék és meseregények egyre bővülő listáján, epidémiájában, de magyar nyelvterületen kétségkívül az egyik legnépszerűbbéről van szó, amiért külön figyelmet érdemel.

Süsü európai típusú sárkány, magyar népmesékbeli ősei, elődei gonosz, vérszomjas és veszélyes sárkányok, a borzalmas fantasztikum mintaszerű alakjai, akik egészen közel járnak az iszonyat nyelvi kategóriákat összemosó, elnémító régióihoz, történeteik gondosan őrzik alteritásukat és szakralitásukat, amikor pedig olykor jellemző módon antropomorfizálódnak, emberi torzóval és azon viselt sárkányfejekkel látjuk őket, ami egyrészt a szubjektum rettegéseinek, saját belső ismeretlenjének is projektált, szorongató képe, másrészt tovább fokozza a tremendum érzését. Ilyen esetben a sárkány a belső lelki tér eszményét támadja, rámutat a tudattalan belső külvilágának a szubjektum integritását és identitását fölszámoló vetületére, továbbá az emberi alkatrészekkel kevert borzasztó lény a testi dezintegráció ősi félelmeit is tárgyasítja.

157

E tekintetben érdekes, hogy a Süsü szövege kimondja, rámutat arra az elfajzási sorozatra, amelynek ő maga a végpontja, hiszen a népmesékben szereplő sárkány fejeinek száma erejét, borzalmasságát is mutatja: „Nekem például már csak egy fejem van! Az apámnak három van! A nagyapámnak hét volt, a dédapámnak tizenkettő, az ükapámnak huszonnégy! Lehet, hogy az a baj, hogy kevés fejem van?”¹⁸

Süsü kalandjai kitagadásával kezdődnének, amit azzal érdevelt ki, hogy meggyógyította az ellenséget, így nem csupán elbukott a próbán, hanem elárulta sárkánylétét, de a probléma nyilvánvalóan már a családi körülmények beállításánál kezdődik, már a gyermekeit nevelő apa sem sárkány, a perszifikáció eróziója eléri a csúfokodó testvérek és az atyai szigor színjátékát, amely sehogy sem lesz az idegenség fantáziaképe, haszta-

lan lakik „a vad örömföldön túl, de a bogáncsos réten innen, ott, annál az irdatlan magas hegynél, honnan már a madár is visszafordul, volt a sárkányok birodalma. Pontosabban senki se tudja, hogy hol, hiszen emberfia nem jár a sárkányok között, hogyan is merészkedne a tüzet fújó, lángot okádó szörnyetemek közé! De hogy arrafele van valahol, azt mindenki tudja, ha máshonnan nem, a nagy ordítózásból, bömbölésből, mormogásból és tűzfújásból!” Nem Süsü együgyűségén és egyfejűségén bukik meg a mese, a gond éppen az, hogy egyetlenegy sárkány sincs ebben a fikcióban, így a benne meghúzott határok sem transzgressziós lehetőségek, legfeljebb halvány demarkációs vonalak, amelyek nem annyira parodizálják, mint inkább ellehetetlenítik a sárkánylétet, ezzel az iszonyat kivédését, a hős alapító gesztusát, a közösség liminális, vonatkoztatható odaátját, amely a kultúrához képest természet¹⁹, a természethez képest idegenség. Süsü közeli barátságot köt a vándorhőssel, a kóbor királyfival, aki egyben a transzgresszió válsága hatására a merev társadalmi struktúrát is kimozdító szegénylegény (hiszen ez a királyfi azért kel útra, hogy helyet csináljon az Útilapu birodalomban, ő a nem kevesebb, mint huszanhatodik fiú), azaz csak volna, mert így nincs esélye. Nem csoda, hogy a királylány kezét az álbajvívás végső soron civilizált parádéja során akár egy sárkány is elnyerheti, akinek egyébként be kéne törnie, behatolnia, rombolnia, fölfüggesztenie a törvényt, félelembe és önnön testiségének valós megtapasztalásába taszítania az elrabolt nőt, aki miután tulajdon vágyaiba bezárva sínylődik a sárkány fészkében, a „Ius primae noctis”, az első éjszaka joga mechanizmusa mintájára a fájdalmas deflorációt is tőle szenvedni el. Mindezt azért, hogy a megmentő hős már a fájdalom túli teljesértékű gyönyör és gyengédség lovagja legyen, a határsértő, próbatétele révén legitimált, önnön animális és azon is túlmutató (sárkány)késztetéseit legyőzni képes, tisztán szerethető férfi, a potenciális és érdemes (alapító) atya, akinek semmi köze a defloráció fájdalmaihoz. Mindez nem csoda, még

egyszer, mert sosem volt itt sárkány, csak a sárkány fantazmájába jó okkal izolált tartalom vakmerő és súlyos következményekkel járó megnyitása; ha a sárkány volna a rossz, a tremendum pólu-sa, az iszonyat fenyegetése, de kiderül róla, hogy nem az, hogy voltaképp szerethető, akkor azt jelenti-e ez, hogy megmenekültünk a lét közvetlenségétől és kegyetlenségétől, azt jelenti-e ez, hogy nincs rossz, és ha azt jelenti, nem hazugság volna-e ez a megnyugtatás inkább, mint illúzió?

Figyeljük meg Fehér Ferenc Az én nyuszim című kötetének²⁰ címadó versében egy analóg struktúrát:

Nálunk a nyuszit mindenki szerette,
meséltek róla majdnem minden este.
Mutatták képen, piros kötényben,
amint szép piros tojást festett éppen...
S mutatták: nézd, itt mosdik a fűben,
jó vadász bácsi vigyáz rá hüen:
ő nem lakol meg, nem ám, csak a rossz,
villogó fogú, éhes farkasok.

Én mégis féltettem, s csak hogy enyém lenne,
berajzoltam egyszer legszebb füzetembe.
Aztán mégiscsak találkoztam véle.
Jajj, piros volt, piros a köténye...
Némán szendergett, piacon ázott,
körötte kofák, festetlen tojások.
Mondjátok, fiúk, mondjátok: ugye hogy
amit ott láttam, nem az én nyuszim volt?

Az én nyuszim zöld fű közt, ott alszik csendben
régóta elveszett füzetemben, legszebb füzetemben.

A nosztalgikusan infantil versbeszélő az imaginárius védekezőmechanizmusainak válságát szenvedő el egy traumatikus, tehát az adott pillanatban földolgozhatatlan esemény, a nyúltetemmel való találkozás során, amely a nyuszi biztonságá-

val kapcsolatos korábbi szorongásait igazolja. („Én mégis féltettem, s csak hogy enyém lenne, berajzoltam egyszer legszebb füzetembe.”) Itt természetesen nem csak arról van szó, hogy a tettem és az eladásra kínált tojások önmagukban jelentenek a lacani értelemben vett Valós bázisát, amely betör a gyermeki (tehát még meg nem szilárdult) erőteljesen imaginárius jegyeket mutató szimbolikus regiszterbe, hogy ez a közvetlen találkozás lelki sérülést okozzon, hanem a traumát éppen a jámbor fantázia készíti elő. A piaci jelenet rettenete abból adódik, hogy a versbeszélő azonosítja a nyúlhúst és a tojást a saját nyuszijával és annak maga által festett piros húsvéti tojásaival, azaz a szimbolikus autoritás által táplált megszemélyesítő mese alakjának valós képével találkozik, a reláció teremti meg az iszonyatot, amelyet a nyusziról szóló kedves történet jámborsága készít elő és tesz lehetővé. További komoly következmény, hogy a nyuszi valódi, valós tükörképével való szembesülés azon túl, hogy a megszemélyesített nyúl tragikus sorsának szörnyű revelációja, a szimbolikusba (a gyermekversben ez a felnőtt világ, vélhetően a család kontextusa) vetett bizalmat is megrengeti, hiszen az hozta létre és táplálta a végül kíméletlen módon lelepleződő illúziót. Azok, akik „meséltek róla”, „S mutatták”, továbbá megnyugtattak a vadász, az önnön agresszivitását civilizálni képes, a fog és a karom karnális kegyetlenségét a fegyver technikai protézisébe szublimálni képes alak szerepével kapcsolatban, lényegében hazudtak, és ha egyszer megtették, a többi tőlük származó konstrukció is bizonytalan. Arról nem is beszélve, hogy a vadász szublimált alakja ebben a fikcióban a szimbolikus reprezentánsa, ő az, aki civilizált módon felügyeli a természet rendjét, és szavatolja a nyuszi biztonságát, és ha éppen róla derül ki, hogy véres tetteket hajt végre, hogy kíméletlen, hogy legalább akkora fenyegetést jelent, mint a farkas (miközben a farkasról legalább tudjuk, hogy fenyegetést jelent), akkor mindez a szimbolikus autoritásra mint olyanra is vonatkozik, ami megglehetősen sötét perspektíva.

Fehér Ferenc verse (a gyermekolvasó szempontjából sokak szerint aggályos módon) könyörtelenül szembesít magával a traumával és hátterével is, a kedves nyuszifantázia valós tükörképe a véres nyúltemet, ami az előbbinek igazsága, megmutatkozása.

Miközben a Süssü szövege ezt az illúziót szintén fönntartja, és kinyitva pandóra szelencéjét, az archetipikus gonoszt megszelidítve a hétköznapi élet negatív és elkerülhetetlenül sötét elemeit traumatikussá kalibrálja, elhiteti a gyermekolvasóval, hogy az emberi képzeletvilág egyik legősibb és jó okkal legkegyetlenebbé tett szimbóluma tulajdonképpen ártalmatlan, bizonyos esetekben mégis más, vadkörtét eszik, lepkét kerget, altruista, gyógyít, serényen segítkezik stb., a mű Süssüről szóló epizódban²¹, amely egy metanarratív szekvencia, mégis kifejezési önmaga titkát.

Süssü úgy aránylik a mű Süssühöz, miként a megszemélyesített, szeretett és biztonságot jelentő nyuszi aránylik a piaci tetemhez; egyszer csak egymással szemben állnak, egyik kegyesnek és ártalmatlannak tűnik, de traumát előkészítő hazugság, a másik ennek borzalmas következménye. A meseregény fabulájának antagonistája, Torzonborz király a tudományok várában elkészíti Süssü gonosz mását, majd az azonosítás kritikus pillanataiban a két sárkány a király és a kancellár előtt egymással szemben áll, el kell döntení, ki a valódi Süssü, az igazi sárkány, és ki fölforgatási céllal megrendelt másolat csupán. Az egyik gonosz, a másik jámbor, de egymásnak tükörképei, egyik a másik igazsága. A gonosz mű Süssü a jámbor „igazi” leleplező képe, az ő zsugorodó létében pillantjuk meg a sárkány új fáját, amely álarcot hord, kedvesnek mutatkozik, énekel, kiskirályfit oktat, amely hercegből aligha lesz sárkánnyal szembeszálló hős. Alakja deszakralizálja, banalizálja, kiüríti a sárkány archetipikus fantáziáját, megfoszt annak a lénynek a képzetétől, amelyre a félelmek és szorongás irányulhat, nincs miért falakat emelni a hétköznapi elviselhetővé tételére, csak az egzisztencia közvetlen tapasztalata marad, nincs semmiféle archetipikus borzalmas

lény, hanem ami ezek szerint borzalmas, az a lét maga, és ez tulajdonképpen igaz, védekezni ellene pedig nem lehet.

Süsü a sárkány új faja, metamorfózisa nem véletlen, együgyűsége, énekének fülbemászó dallama, közelsége, puhasága lebontja a transzcendencia, az idegenség, a túloldal válaszvonalát, és vele átjön, amit az emberiség ősi, védekező fantáziája inkább odaát szeretne látni, amit pedig ezzel egészen egyértelműen üzen, végső soron kétségbevonhatatlan: ő az igazi; ő a borzalom, a rettegés tárgya, a kiszolgáltatottság, a váratlan, az akárhonnán érkező támadás valószínűtlen árnyalakja, vele szemben még védekezési reflex sincs, ezért ellenálthatatlan, jelenléte kivédhetetlen, a fikcióspektrum *iszonyatos* pólusa, ő a sárkány.

Jegyzetek

- 1 Ha a görög δράκων, *drakon*, δράκοντος, *drakontos* (birtokos eset) és a latin draco, draconem (tárgyeset) megnevezések jelentéstartományaiából indulunk ki, leginkább a (gyakran tengeri) kígyókkal mutatnának rokonságot. A keleti sárkányok több „összetevőből” épülnek föl: kígyónyak, saskarom, tevefej, tigrisláb, kagylóhas, ökörfül etc.
- 2 „Aranytornya az aranyvárnak,/hol a királylány fogva van./Mindenik szeglete a várnak,/minden téglája színarany./Arany a pincéje-padlása,/ablakain az ablakráma, arany a rács az ablakon,/hol a királyleány a fogoly. // Belül is csupa aranytermek,/aranyfolyosók és szobák.” Pilinszky János: Az aranyhajú királyleány. Pilinszky János összegyűjtött művei. Budapest: Századvég, 1993. 176. o.
- 3 „A föld alatt hatalmas márvány/odújában fészkel egy sárkány,/ki minden évben, szívtelen/egy hajadon lányt követel.” Pilinszky János: Aranymadár. Pilinszky János összegyűjtött művei. Budapest: Századvég, 1993. 189. o.
- 4 Szent Győr, a sárkányt legyőző lovag legendája alkalmasint a legismertebb. A mártír élete annak példája, hogy a hit legyőzi a gonoszt, bármely formában.
- 5 G. Elliot Smith: The Evolution of the Dragon. London, New York, Chicago, Bombay, Calcutta, Madras: At the University Press, Longmans, Green&Company, 1919. 78–79. o. („In the course of its romantic and chequered history the dragon has been identified with all of the gods and all of the demons of every religion. But it is most intimately associated with the earliest stratum of divinities, for it has been homologized with each of the members of

the earliest Trinity, (...) both individually and collectively. To add to the complexities of the story, the dragon-slayer is also represented by the same deities, either individually or collectively; and the weapon with which the hero slays the dragon is also homologous both with him and his victim, for it is animated by him who wields it, and its powers of destruction make it a symbol of the same power of evil which it itself destroys.”)

- 6 Otto Rudolf: *The Idea of the Holy*, trans JW Harvey. New York: OUP, 1923; 2nd edn, 1950; reprint, New York, 1970. 7–11. o.
- 7 Uo.: 11. o. (“The numinous is thus felt as objective and outside the self.”)
- 8 Király Jenő: *A borzalom öröme*. In: *Uő: A film szimbolikája. A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája I/1. A borzalom öröme*. Kaposvár-Budapest: kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., 2010. 144. o.
- 9 Király Jenő: *A tiszta fantasztikum alapformái (Csodás és borzalmas fantasztikum differenciálása)* In: *Uő: A film szimbolikája. A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája I/1. A borzalom öröme*. Kaposvár-Budapest: kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., 2010. 123–152. o.
- 10 I. m. 136. o.
- 11 i. m. 136-137. o.
- 12 Uo.
- 13 I. m. 139. o.
- 14 I. m. *Borzalom és iszonyat*. 392. o.
- 15 I. m. 393. o.
- 16 I. m. 397
- 17 Csukás István: *Süsü, a sárkány*. Budapest: Gesta Könyvkiadó, 2001.
- 18 I. m.
- 19 Lásd: Turner, Victor W: *Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai*. In: Bohanan, paul – Glazer, Mark szerk.: *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Budapest: Panem – McGraw-Hil, 2006. 693. o.
- 20 Fehér Ferenc: *Az én nyuszim*. Novi Sad: Forum, 1961.
- 21 Csukás István: *Süsü, a sárkány*. Budapest: Gesta Könyvkiadó, 2001. 26. fejezet.

IRODALOM (A) TÜKÖRBEN

A tanulmány címe kettősségre utal: egyrészt arra, hogy az irodalom, ez esetben a vajdasági magyar irodalom kerül tükör elé, másrészt, hogy a *Tükör* című becskerekai riportlap irodalmi vonatkozásairól lesz szó.

Nagybecskerek, Bánát központja, az egykori megyeszékhely volt 1918 után a kisebbségbe szorult vajdasági magyarság egyik szellemi központja. Ott élt és alkotott többek között Brájer Lajos, Borsodi Lajos, Kernné Végh Vilma, Farkas Geiza és mások. Az idő tájt volt a városban egy irodalmi buzgás, amely a *Mi* folyóiratalapítási-kísérlettel indult még 1919. november 5-én², s amely a *Becsikereki Futár* című riportújsággal (1919. december 31.)³ a *Közakarat*tal (1920. január 18.)⁴ és a *Renaissance*-al (1920. február 15.)⁵ a *Szabad Szó*val (1920 áprilisa)⁶ a *Fáklyá*-val (1922. január 28) utóbb pedig a *Szabadsággal* (1922. július 26.)⁷ folytatódott. Ez volt a jugoszláviai magyar kisebbségi sajtó első korszaka, amely 1922-ben zárult, s melyben – a szüntelen kezdeményezések és tenni akarás ellenére – Bolgár László szavai szerint „alig beszélhetünk magyar sajtóéletéről, mert még hiányzott a politikai és kultúrviszonyok megállapodottsága, s így az egyes sajtótermékek máról-holnapra keletkeztek és szüntek meg.”⁸

Vékony Náci: A Futártól a Tükörig (1919–1941)

Közvetlenül az első világháború után, 1919. december 31-én indította be Rehorovszky Jenő, a Torontál egykori munkatársa nyolcadrét alakú, szórakoztató riportlapját, a *Becsikereki Futárt*.⁹

A színes írásokban gazdag, szombatonként megjelenő, nyolcadrét alakú, 16 oldalas *Futár* egyik úttörője volt a jugoszláviai magyar sajtónak. Nem volt irodalmi lap, noha Löbl Árpád megállapítása szerint „hébe-korba közölt egy-egy szépirodalmi írást.”¹⁰ Vékony Náci (László B. Jenő) is ott jelentkezett alkalmi, sziporkázó bökverseivel, humoros írásaival s ott közölte írásait a lap többi munkatársa: Kernné Végh Vilma, Godányi Zoltán, Brázay Emil és mások.¹¹ A lap szerkesztősége előbb a megyeház mögötti, egykori Úri utca 3-as számú házban volt, kiadóhivatala pedig a Zápolya utca 1. alatt,¹² majd 1920 tavaszától már mindkettő egy helyen, az Úri utca 3. alatt székel.¹³ Később, 1921-ben a lap szerkesztősége átköltözött a főutcára, a Hunyadi utca 27. alá.¹⁴ Egy ideig a Szerb Könyvnyomda Rt.-nél jelent meg, később a Pleitz-nyomdában látott napvilágot.¹⁵ A szerkesztőségről meg annak egykori hangulatáról Kernné Végh Vilma írja, hogy „itt szerénykedett a Futár szerkesztősége egy főutcai ház udvari lakásában. Kicsike két szoba. Ennél kedélyesebb szerkesztőséget elképzelni sem lehetett.”¹⁶ Ugyancsak tőle tudjuk, hogy, hogy a Futár szerkesztőségében volt mindig bőven snapsz, likőr, cigaretta és szivar. Csupán az volt a baj, hogy néha több szivar fogyott, mint kéziratpapír.¹⁷ Ott adták egymásnak a kilincset a lap munkatársai: Kernné Végh Vilma, Godányi Zoltán, László B. Jenő, Kelemen János, Brázay Emil és mások.¹⁸ A *Futár* beindítását meglelégedéssel nyugtázta a becskerekai olvasóközönség. A *Törntál* helyeslően állapította meg, hogy Nagybecskereken már régóta hiányzik egy heti riportújság „amely a napilapok látókörén kívül eső közérdekű dolgokkal, meglátásokkal, színes riportokkal, interjúkkal, a közgazdaság körébe tartozó eseményekkel és az irodalommal foglalkozna.”¹⁹ Ezt a szerepet volt hivatott betölteni a Futár, amelynek első számát, 1919. december 31-én „a rikkancstól hamarosan szétkapkodták.”²⁰

Rehorovszky Jenő legközelebbi munkatársa ebben a lapkiadói vállalkozásban László B. Jenő, azaz Vékony Náci volt. Jó

barátok voltak, s mindketten a Váraljai utcában az öreg Török kisasszonyoknál kosztoltak, lévén, hogy akkor még mindketten „ifjú aggregények” voltak.²¹

1920 táján Vékony Náci ott vette pártfogásba, többek között a fiatal Markovich (Majtényi) Mihályt, aki később így emlékezett meg róla: „Első verseimnek ő adott helyet – még mielőtt aradi és erdélyi vándorútra indult.”²²

Ha Majtényi *Garabonciás* című „vidám regényét” nem fiktív, hanem tényalapú prózaként olvassuk, akkor felsejlenek a *Futár* (*Kengyelfutár*) szerkesztőségének és kiadóhivatalának egykori hősei és történései: a Pleitz Fer. Pál nyomda vezetője (*Bali Ferdinánd kő- és könyvnyomda-tulajdonos*), Vékony Náci (*Kolontai Ábris*) szerkesztő, Majtényi Mihály (*Bige Jóska*) a fiatal munkatárs²³ és még sokan mások. E sarkított történetekben adja vissza a lap szerkesztőségének és az egykori nyomdának a hangulatát, a korabeli lapszerkesztés hanyag eleganciával űzött fortélyait, azaz egy régen letűnt újságíró-világ színesen megfestett képét. Mindazt tehát, amit ma már sajtótörténeti kutatásokkal nem rekonstruálhatunk. A *Garabonciást* afféle lírai kordokumentumként is olvashatjuk. Vékony Náci alakját a kortársak közül senki sem örököltette meg jobban, élethűbben és jellemzőbben mint Majtényi a *Garabonciásban*:

„Amikor azon az augusztusi napon abban a kutya hőségben, kezén egy nagy női kalapdobozzal benyomult a boltunkba, semmit sem árult el herkulesi képességeiből. Inkább olyan cingár ember volt, komoly nagy koponyával. Csak a haja, az volt valami különös: halványszürke volt és oldalt a szivárvány sok-sok színében játszott, legfeltűnőbb volt e színekben a zöld meg a sárga. (...) Persze Kolontai Ábris nem azért cipelte a kalapdobozt félországig végig, nem azért kelt át annyi hegyen, völgyön és folyón, hogy mindjárt visszaforduljon – különben is, miből fordult volna vissza, mint később kiderült. Haja, üstöke minden mozdulata elárulta, hogy ő a garabonciások királya, ő az, aki szelet vet és vihart arat. Csak pőfékelte vígan gazdám

kubáját, leült egy székre, lovaglólülésben, kantárnak a szék támláját fogta, tekintete meg végigsúrolta a bolt álványait. (...) S mi volt abban a kalapdobozban? – kérditek joggal, mert annak szerepe kell, hogy legyen, ha Kolontai rábízta minden földi javát oly targoncás emberre, a kalapdobozt viszont behozta, mint valami szentséget.

A kalapdobozban hozta ő a lelkét. Telistele volt az papírral, régi újságkivágásokkal, sz volt az ő levéltára, mindene. Csak belemarkolt és szerkeszteni kezdett.”²⁴

A Tükör (1927–1941)

A *Futárt* követően, évekkel később, 1927-ben Vékony Náci indította útjára annak laputódját, a becskerekli revolver-zsurnalisztika érdekes termékét, a *Tükör* című, hetente megjelenő 16-24 oldalas, népszerű riportlapot. Tizennyég évig állt az olvasók szolgálatában, s az idő alatt többször küllemet, nyomdát és szerkesztőségi helyet is változtatott, de mindvégig a Bega menti város lapkiadásának érdekes színfoltja volt.²⁵

Elindítója, azaz kiadója és felelős szerkesztője László B. Jenő volt, az utolsó vajdasági bohém, ahogyan Majtényi nevezte, a két háború közötti vajdasági magyar irodalom fenegyereke. Ő volt az, aki hetente szedte bökversekbe a Bega menti város történeteit, s nagy előszeretettel szellőztette a tekintélyesebb polgárok sikamlós magánügyeit²⁶. Mindezen, persze jól derült a város, Nácit pedig, élcélődései miatt gyakran fogták perbe „sajtórendőri vétség” miatt. Volt, amikor pénzbüntetéssel is megúszta, de többször ülnie is kellett. Szerencsére csak egy-két hetet.

Pályafutása, 1883-ban Torzsáról (Savino Selo) indult²⁷. A család egy ideig Újvidéken, Becsén majd Törökbecsén élt. Irodalmi pályája 1901 táján kezdett kibontakozni, amikor az Óbecse és Környéke című lapban jelentette első szerelmes verseit.²⁸ 1906-ban megindította a Törökbecse című lapot, amelyet 1910-ben, egy este elkártyázott.²⁹ Azt követően indí-

totta meg a Törökbecse és Vidékét, miközben budapesti lapok munkatársa is volt, többek között a MTI tudósítója.³⁰ Az első világháború előtt aradi szerkesztőségekben (Függetlenség, Délvidék, Aradi színpad, Diák) dolgozott. 1919–20-ban horgonyzott le Nagybecskerekben, ahol a Szabad Szó munkatársa volt. 1919 decemberében Rehorovszky Jenővel együtt indította meg a Tükör elődjét, a Becskereki Futárt.³¹

Négy bökvers-kötete jelent meg: Háborús színfoltok (Arad, 1917); Aktuális színfoltok (Nagybecskerek, 1921); Ákom-Bákom, irka-firka (Nagybecskerek, 1931); Aktuális színfoltok (Nagybecskerek, 1936).³²

Egyedi „irodalmi” műfajokat művelt ezen a tájon: a *bökverset*, a *kínrímeket* meg a *verses apróhirdetéseket*. Ezek voltak a vajdasági magyar irodalom vadhajításai, ugyanakkor, az olvasók kedvenc, (ma is frissnek ható) olvasmányai.

Vékony Náci becskereki lapszerkesztési mizériáit is bökversben panaszkolta el olvasóinak:

169

„*Heti móka*

*Embertársam azt hiszen, hogy
Különös egy élvezet,
Ha valaki Becskerekben,
Komoly lapot szerkeszthet.
Kész neveltség, hidd el nékem,
Mert ha firkálsz igazat,
Rögvest fejbe kólintanak
És kiütik a fogad.*

.....

*Hát mi a csudáról írnak,
Oh, mond kedves olvasóm,
Ha megnyomom a pennámat,
Elkobozzák a lapom”³³*

A *Tűkőrb*ben, időnként kínrímeket is publikált az olvasóközönség szórakoztatására.

„Kínrímek

*Szembe jön egy fiakeres
Kit éppen a fia keres.*

*

*Az ablakon ki néz Ernő
Amott jön egy kinézer nő.*

*

*Jön egy arab Mekkából
Elesik és megkából.*

*

*Kályha mellett inas ült
Akinék az ina sült.*

*

*Amikor ezt komponáltam
A Bégán egy kompon álltam.”³⁴*

Ugyanolyan népszerűek voltak a Bega menti városban verses apróhirdetése is, melyekben szellemes reklámot csinált iparosoknak, kereskedőknek.

*„Ha RÉVÉSZ-nél órát veszel,
Mindig jóétvággal eszel,
Mert az étkezésnél fontos,
Hogy az órád legyen pontos”³⁵*

*

*„A PENTZ KÁROLY cukrészdája,
Mindenkinek szíve vágya,
Friss sütemény, haboskávé,
Kakaó és csokoládé,
Dobostorta, habos rolni,
Szinte élvezet majszolni,*

Finom desszert minden napra,
Lakodalmi alkalmakra...
Nincs is párja, én úgy élek,
A PENTZ cukrászsüteménynek.”³⁶

Viták a vajdasági magyar irodalomról

A Tükör kétarcú riportlap volt. Lehet, hogy éppen ez volt siker titka. Egyrészt, szórakoztató- meg pletykarovatái voltak, melyeken jól vidultak a becskerekiek, másrészt komoly irodalmi témákkal is foglalkozott, jeles írók líráját, prózáját hozta. Mindemmel, Vékony Náci fiatal, kezdő írók, poéták pályáját egyengette s adott nekik megnyilatkozási lehetőséget. Többek között Sas Györgyét³⁷, Krausz Lászlót³⁸, Lowieser Leonáét³⁹, Arm Alexanderét⁴⁰, Huszár Sándorét⁴¹, Kassai K. Józsefét⁴² és másokét.

A Tükör a vajdasági magyar irodalom elé is, képletesen szólva tükröt tartott. Az irodalom nagyjából három témakörben jelentkezett a lapban: irodalmi vitákban, könyvismertetőkből és szerzői írásokban (lírában, prózában).

László B. Jenő, ez egyértelműen kiderül a Tükör évfolyamaiból, Szenteleky lelkes híve volt, és később is annak örökségén haladt. Ezért riportlapjában több cikk is a vajdasági magyar irodalom atyjával foglalkozik. Szentelekyt 1932 nyarán irodalmi és irodalomszervezői tevékenységéért a Magyar Közművelődési Egyesület Ezüst tulipán-díjjal jutalmazta, s ennek kapcsán a *Tükör* is méltatta elévülhetetlen érdemeit.⁴³ „Mindenkinek el kell ismerni, hogy valóban ő a legméltóbb, ő az egyedüli méltó erre a szép kitüntetésre. (...) A legfinomabb tollú író, a legkultúraltabb ember, a legszárnyalóbb költő az itteniek között és a legtöbb áldozattal szolgálta a jugoszláviai magyar kultúra ügyét Szenteleky Kornél. A legnehezebb viszonyok között törhetetlen hittel a magyar kultúra jövőjében egymásután alakította meg és fejlesztette magas nivóra a magyar irodalmi folyóiratokat és ha az egyik részvétlenség miatt összeomlott, új hittel és új

reménnyel épített helyébe másikat. (...) Meg kell teremtenie a magyar kultúrbékét. Mert addig nem lehet szó a jugoszláviai magyar kultúra igaz fejlődéséről, kibontakozásáról, kiterjedéséről, amíg a magyar kultúra értékes munkásai ellenségeként állnak egymással szemben. Szenteleky Kornélra vár a feladat, hogy az ellenséget baráttá változtassa, hogy a magyar írókat egy táborba sorakoztassa, hogy ezzel a magyar kultúra korlátlan fejlődési lehetőségét megteremtse. (...) Ezzel teheti a legeslegnagyobb szolgálatot a jugoszláviai magyar kultúrának és az egész jugoszláviai magyarságnak.”⁴⁴

Ezeknek az elvárásoknak, sajnos, Szenteleky már nem tehetett eleget: egy évvel később, 1933 nyarán haláláról cikkeztek a vajdasági lapok, így a *Tükör*⁴⁵ is. „Hozzá hasonló irányítót és úttörő vezért nem mutathat fel a vajdasági irodalom. Nagy tehetségekkel volt felruházva, a legellenkezőbb tulajdonságok egyesültek benne egymást mérsékelve és kiegészítve. Mindaz, ami az irodalom legkitűnőbb embereit megkülönböztette, mintegy központosult jellemében. Minden iránt érdeklődött, mindenre volt ideje, egyszerre volt orvos, költő, kritikus, műfordító, journalista, szerkesztő, kiadó, pártfogó és mindenek felett író – egy maga volt egy egész irodalom.”⁴⁵

Később a *Tükör* külön teret szentelt a Szenteleky halála után fellángoló irodalmi vitáknak, amelyek többek között azt célozták, hogy az írók és folyóiratok közül ki tért le Szenteleky útjáról s ki nem, illetve miért pang irodalmi életünk, miért hallgatnak íróink.

A viták sorát 1935 tavaszán Szántó Andor nyitotta meg több oldalas polemikus cikkével, melynek az alábbi címet adta: *Séta a jugoszláviai magyar irodalom és újságírás dzsungelében*.⁴⁷ Már címről ítélve is érdekes és szókimondó olvasmány volt, melyben a többi között Kende Ferencet meg a *Reggeli Újságot* ostromozza, mondván, hogy „amikor Jugoszláviában magyar írók koplalnak, 250-300 pengőt fizetett ki a Reggeli Újsággal a Sobri Jóska című ponyvaregényért.”⁴⁸ Ugyanakkor e lap „nem ad teret az itt

elő író és újságíró gárda megnyitkozásainak.”⁴⁹ A *Kalangyáról* pedig az volt a véleménye, hogy „mindjobban uralkodóvá válik benne az a szellem, mely a Sobri Jóskás irodalomban látja az itt élő magyar tömegek kulturális szükségletét.”⁵⁰ Továbbá, hogy „az utóbbi évek során körülbástyázott klikkrendszer fejlődött ki a Kalangya körül és ezzel magyarázhatjuk, hogy Szenteleky Kornélnak ez a szép elgondolása ma már teljesen elvesztette kapcsolatait az itt élő magyarsággal.”⁵¹

1936 nyarán, Szenteleky halálának évfordulóján jelent meg egy polemikus emlékező írás a tükörben, amelyben a többi között az alábbi sorokat is olvashatjuk: „alig néhány évvel halála után érezhetjük, hogy még az a kevés összefogó munka, amit betegen, magamagát rontva és emésztve végzett, úgyszólván széthullt. De azért nem Szenteleky a felelős, hanem azok az írók, akik eltávolodtak az ő intencióitól.”⁵²

Arra reagálva, *Ki a hibás?* címmel, 1936 szeptemberében a fiatal Gál László mondta el véleményét.⁵³ Többek között számon kérte, miért hallgatnak íróink. „Hová tették a jugoszláviai magyar írókat és miért hallgat Radó Imre, Munk Artur, Cziráky Imre, Borsodi Lajos, Huszár Sándor és miért hallgatott el mindenki itten, aki hitet érzett magában és erőt. Miért ez az ájult csend és van-e valaki, aki vállalja érte a felelősséget?” Mert, mint Gál László fogalmazott, „igenis szükség van arra, hogy mi írjunk a mi bajainkról, a mi örömeinkről, a mi népünkéről. Mert igenis szükség van arra, hogy őrizzük a nyelvünket, a kultúránkat.”⁵⁴

Gál Lászlót követően a *Tükörben* újabb vélemények sorjázta a vajdasági magyar irodalom helyzetéről, állapotáról. Mattanovich Kálmán az irodalompartolókra apellált, „ezer magyartól százdinárokat kér(t), hogy ebből a százezres alapból teremtdjék meg a magyar könyvkiadás.”⁵⁵ Kelemen János, arra alapozva, hogy minden jó írásnak akad kiadója, erdélyi és magyarországi kiadókhöz szándékozta irányítani az itteni magyar írókat.⁵⁶ Ezekre a véleményekre azután, *A vajdasági magyar irodalom tragédiája* címmel, 1937 márciusában Huszár

Sándor reagált, mondván, hogy „íróink legjavát a kiadók irodalompolitikája kárhoztatta hallgatásra. (...) Nálunk nem az írók, hanem a kiadók csinálják a vajdasági magyar irodalmat. És irodalmunk ezért halad a vég felé, ezért dermedt meg a vajdasági magyar írás.”⁵⁷

1937 tavaszán Schwalb Miklós válaszolt Huszár Sándor cikkére⁵⁸ s a vita gyűrűzött tovább.

Vers, próza, könyvkritika

A Tükör arra is büszke lehetett, hogy időnként jelesebb íróink is közöltek ott írást. Többek között Kosztolányi Dezső⁵⁹, Borsodi Lajos⁶⁰, Brájjer Lajos⁶¹, Gál László⁶², Somfai János⁶³, Csuka Zoltán⁶⁴, Farkas Geiza⁶⁵, Markovich (Majtényi) Mihály⁶⁶ és mások jelentkeztek ott verssel, prózával. Amellett vajdasági írók köteteit népszerűsítette, méltatta: többek között Gál Lászlót⁶⁷, Brájjer Lajosét⁶⁸, Huszár Sándorét⁶⁹ és Havas Károlyét.⁷⁰

Gál László 1939-ben, Szabadkán megjelent verseskötetéről⁷¹ a riportlap elismerő méltatást közölt, melyben az alábbiakat olvassuk: „Nagy beteljesülés Gál László most megjelent verseskönyve. (...) Esemény ez a könyv a mi vajdasági, szomorú, tespedő életünkben. Ezeket a gondolatokat ezren és ezren átérzik, átéli, átszenvedik de így élénk vetíteni, így agyunkba vésni, szenvedő szívekbe dalolni csak az igazi, elhivatott költő tudja őket. Egy nagyon tehetséges embernek a véres vergődése ez a kötet, aki minden egyes sorában látja ennek a rettenetes életnek minden irtózatosszenvedését. Ellentétes pólusok között vérzik el, mert a szenvedéseket, kínokat, tragédiákat látja, de segítő, gyógyító kezet nem nyújthat senkinek, mert nem adatott meg neki a cselekvés hatalma csak a meglátás és átérzés keserűsége. Egy egész világ ez a könyv és ennek a mi világunknak keserű, irtózatoss kórképe.”⁷²

E kötetből közli a *Tükör* – mutatványként – Gál László *Lehettem volna* című versét:

*„Lehettem volna kínai,
vagy mandzsu is az ám!
Most puska lógna vállamon
és ölne a japán.*

*Lehettem volna kelta is,
a zöld ír szigeten
Most angol szólna: haudjudu,
és úgy köpne szemem.*

*Lehettem volna spanyol úr,
hóbortos, büszke Don.
Most Káin gyilkos bélyege
égne homlokomon.*

*Lehettem volna hindu még,
vagy abesszin kölyök.
Angol ostor sújthatna rám,
vagy olasz bikacsök.*

175

*Lehettem volna néger is,
és azt venném zokon,
hogy miszter Demokrata Lynch
üthet csúnyán pofon.*

*Isten képére teremtett
Arcomon szégyen ég.
Meddig gyilkolsz testvérszétvet
Te istenadta nép?”⁷³*

Egy „rejtett” irodalmi-publicisztikai kisantológia: A Tűkőr jubileumi száma (1936)

Kevésbé ismeretes, hogy a lap tíz éves jubileumára, 1936 decemberében⁷⁴, Vékony Náci egy közel száz oldalas valóságos kis irodalmi-publicisztikai antológiát jelentett meg jeles írók, újságírók közreműködésével. A jubileumi számnak mintegy 30

szerzője volt, közöttük Markovich (Majtényi) Mihály⁷⁵, Huszár Sándor⁷⁶, Illés Sándor⁷⁷, Farkas Geiza⁷⁸, Brájjer Lajos⁷⁹, Borsodi Lajos⁸⁰, Borsodi Ferenc⁸¹, Kelemen János⁸², Rehorovszky Jenő⁸³, Csuka Zoltán⁸⁴, Kanizsa Ármin⁸⁵, Somfai János⁸⁶, Juhász Ferenc⁸⁷, Kassai (Kollin) József⁸⁸ és mások. Líra, próza, levél, publicisztika váltakozott ebben a sokszínű, érdekes Tükör-számban. S nemcsak a Tükör indulására és Vékony Náci pályafutására vonatkozó alkalmi, emlékező írások, levelek gyűjteménye volt az, hanem irodalmi megnyilatkozásoké is. Ott jelent meg, többek között Markovich (Majtényi) Mihály *Grieg* című verse:

*„Jeges mezők felett albatrosszal szárnyat bontott
az ostorhátú szél
és rikoltva az éjszakába rontott.*

*Útra kelek. A fjordok ölén szakadék integet
s Tè jól tudod nagyon
sziklák közé hidat verni nem lehet.*

*Már nem várlak. At utakat ha átallábolod
Utadra hajlik sok szomorúság –
Hiába jössz, én nem leszek már ott.*

*Vérzik a fenyőtűz. És lánggal ring a titok.
Bús füstcsíkot az ég alatt
Sok száz kémény lóbál szüntelen.*

*Már senki sincsen énvelem,
Csak fjordok fölött az ostorhátú szél. –
És Solweig dala sírva útrakél.”⁸⁹*

A prózát elengedő akár egyetlen példával szemléltetni, amely voltaképpen nem más, mint a *tükör* érdekes irodalmi kontextualizálása. Farkas Geizának *A csodatükör* című írásáról – vagy ahogyan ő maga fogalmazott: mese-változatáról – van szó.⁹⁰

„Leó és Leona házasság voltak és pedig kitűnően egymáshoz illők, Leó képviselő, már megjelenésében is dölceg, zengőhangú,

ahol csak megjelent, népszerű, Leona pedig egyszerűen tüne-
ményes szépség. Egymást nagyon megértették, mert közös volt
minden erényük. És hibájuk elsősorban a másoknál mindenáron
különbnek lenni akarás az embertársak irigységében gyönyör-
ködés. Bizalmas együttlétükben sokszor mondogatták: – Mi
Angolországban nyugodtan jelentkezhethénka szalonna-olda-
lért, amit az a házaspár kap jutalmul, mely esküvel erősítheti,
hogy egy egész éven át nem volt köztük veszekedés.

– Többet, jobbat kaptok – hangzott egyszerre a szobában.
Egy tükröt adok nektek, melyben ruházatrendezés vagy hason-
ló ürügy alatt bármikor megnézhetitek nemcsak magatokat,
hanem az összes körülöttetek levőket. És olyan jól látjátok mind,
hogy ajkaik különben alig észrevehető mozgásáról leolvashatjá-
tok leghalkabb szavaikat, még arcvonásaikból rátok vontakozó
titkos gondolataikat is kitaláljátok. Ugye, mondanom sem kell,
mennyire fellendíthet pályátokon egy ilyen tükör? De – ezt
jól jegyezzétek meg magatoknak – csak akkor, ha állandóan
figyelitek; tehát soha ne felejtsetek el egy pillantást belevetni,
ha mások közt vagytok, és ne hányjátok vagy törjétek el kincse-
teket, melyet olyan szépen kiérdemeltetek.

A hang elhallgatott, az asztalkán azonban egy egyszerű kis
kerek kézítükröcske hevert, aminővel vásárokon, búcsúkon
egészen fiatal szerelmesek szoktak egymásnak kedveskedni.
Leó és Leona elővették, belenéztek és boldogan, büszkén moso-
lyogtak össze. Kár, hogy mások nem látnak most és mi sem
másokat, állapították meg.

Másnap azonban már nem hiányzik a szükséges közönség.
Nagy estélyek vannak, ahol körülbelül mindenki összejött,
akiket Leó és Leona jobban vagy kevésbé kedvel.

Kellő pillanatban elő is kerül a hölgy kézításkájából az új
tükör. Önkéntelenül, egy ah! Hagyja el az ajkát. – Mivel gyönyör-
ű vagyok, ujjong magában, hogyan áll az új hajforma! Éppen
ajkpirosítómat kell kissé keskenyebben felraknom. Szerencsére
ezt a többiek nem látják. De mikor ezt a színes virágos fátyol-

kendőt a vállamról lecsúsztatom... az összes jelenlevő hölgyek arca még a festék és púder alatt is észrevehető sárga színezetet vesz fel az irigységtől. – Leó is belenéz a tükröcskébe: Hogy sugdolóznak a férfiak, hogy elhallgatnak a nők! Mindegyik arra gondol, hogy a nyilvánosság előtt vagy ellenkezőleg a nyilvánosság teljes kizárásával a maga emberévé tegyen, miután olyan legény mint én sem a politikusok, sem a nők számára nem akad, engem csak szeretni, szolgálni lehet, nélkülem vagy éppen ellenem nincs boldogulás. Persze ott az a miniszter nincs hozzá való barátságommal teljesen megelégedve, sietek is bőkolni neki, hogy előbbre vigyen... a hölgyek megfőzését legközelebbre hagyom, mikor nem lesz itt a feleségem...

A legközelebbi években minden a kitűnő pár kívánsága szerint történt. Leó hamarosan miniszter lett, Leona arcképét pedig a lapok nemcsak férjének magas állása miatt hozták. Nem csoda, hogy a nyilvános élet nagy forgatagában szépen elfelejtették a tükröcskét magukkal vinni, már azt sem tudták, a lakásuknak melyik zugában van. Tíz év múlt el, mire egyszer csak megint kezükbe akadt és újra zsebre is tették.

Megint abban az estélyteremben vannak, ahol egy évtized előtt, Leona még a színes flittervirágos fátyolkendőt is újból magával hozta. Mert mindig olyan jól állott arcához. Most szinte gépiesen a tíz év előtti mozdulattal omlasztja le vállairól, mikor a csodatükörbe néz.

De mi ez? A fényes lapocskán megjelenő női arcok kifejezése most semmiféle irigységet nem árul el. Sőt a hamiskás szájak mozgásán ilyen beszédek olvashatók le: Szegény Leona, de kiment a formájából! – És még most is azt a húsz év előtti divatú kendőt nyúzogatja. – Bizonyosan azt képzei, hogy ezzel mindenkit megigéz, pedig...

Leona elkeseredett mozdulattal adja tovább a tükröcskét férjének. Ez mosolyogva veszi át, de csakhamar azt ő arca is lelóg. Mert ő meg ilyeneket olvas az arcok és ajkak mozgásán: Itt van hát a vén, elhízott panamista! Beszélni, ígérni tud, de

tenni annál kevesebbet. – És még azt is képzelem magáról, hogy húszévesekkel állhatna ki szépségversenyben. – Legközelebb leszavazzuk. – Ha hozzám jön, kedves leszek hozzá, de azután...

Hazamenet Leona így szól Leóhoz: Sajnálom, hogy ezt a rongyos tükröcskét hoztam magammal, amit egyszer bizonyosan, úgy gondolom, Mari, az akkori hóbortos cselédünk hagyhatott a szobámban. Határozottan rosszul mutat.

Én is úgy találom, ismeri el Leó, nem is viszem haza ezt a vacakot. Itt van öcsém – és odanyomja egy éhes kinézésű fiúcska kezébe, aki bizonyára jobb borraivaló reményében ugrott oda a kocsiajtót kinyitni.”⁹¹

A *Tükör* utolsó ismert száma 1941. március 22-én jelent meg, nem sokkal Bánát fasiszta megszállása előtt.⁹² A megszállók a többi zsidóval együtt Vékony Nácit is deportálták. A nagybecskereki gyűjtőtáborban látták utoljára, 1941 nyarán. Onnan Zimonyba vitték, ahonnan sohasem tért vissza.⁹³

Jegyzetek

- 1 Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, Szabadka
- 2 Németh Ferenc: *A Mi csoporttól a Renaissance-ig.* = *Magyar Szó, Kilitó*, 1988. november 5.
- 3 Anonim: *A Becskereki Futár első száma.* = *Híradó*, 1920. jan. 3.
- 4 Lásd példányait a nagybecskereki Történelmi Levéltár gyűjteményében.
- 5 Németh Ferenc: *A becskerei Renaissance.* = *Üzenet*, 1986/12. sz., 751–752.
- 6 Németh Ferenc: „*A Szabad Szó ollóz...*” *Rehorovszky Jenő becskerei éveiről.* = *Üzenet*, 1987/6. sz., 443–445.
- 7 Anonim: *Új magyar napilap Becskereken.* = *Torontál*, 1922. júl. 27.
- 8 Bolgár László: *A jugoszláviai magyar kisebbségi sajtó.* = *Kalanga*, 1941/1–2. sz., 31–37.
- 9 Németh Ferenc: „*A Szabad Szó ollóz...*” *Rehorovszky Jenő becskerei éveiről.* = *Üzenet*, 1987/6. sz., 443–445.
- 10 Uo.
- 11 Uo.

- 12 *Becskereki Futár*, 1920. jan. 17. 3. sz.
- 13 *Becskereki Futár*, 1920. márc. 6. 9. sz.
- 14 *Becskereki Futár*, 1921. aug. 20. 34. sz.
- 15 Lásd fennmaradt példányait a nagybecskereki Történelmi Levéltár gyűjteményében.
- 16 Németh Ferenc: „*A Szabad Szó ollóz...*” *Rehorovszky Jenő becskerei éveiről.* = *Üzenet*, 1987/6. sz., 443–445.
- 17 Uo.
- 18 Lásd fennmaradt példányait a nagybecskereki Történelmi Levéltár gyűjteményében.
- 19 Németh Ferenc: „*A Szabad Szó ollóz...*” *Rehorovszky Jenő becskerei éveiről.* = *Üzenet*, 1987/6. sz., 443–445.
- 20 Uo.
- 21 Uo.
- 22 Juhász Géza: *Majtényi Mihály*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1978, 21.
- 23 Majtényi Mihály: *Garabonciás*. Vidám regény. Testvériség-Egység Könyvkiadóvállalat, Újvidék, 1952
- 24 Uo. 108–110.
- 25 Egyes példányait lásd a nagybecskereki Történelmi Levéltár gyűjteményében.
- 26 Rovatai is túlnyomórészt pletykarovatok voltak: *Csevegje el kedves Tükör mi történt a héten?*, a *Becskereki Fotográfia*k, a *Nevess te is pajtás, A becskerei Hecsek-Sajó*, a *Csevegje el kedves Tükör mi hír a városban?* A *Halló! Itt Rádió Tükör*; a *Sport-Tükör* stb.
- 27 Németh Ferenc: *Az utolsó vajdasági bohém (1.) = Napló*, 1990. július 11., 28.
- 28 Uo.
- 29 Uo.
- 30 Uo.
- 31 Uo.
- 32 Négy kötete közül bibliográfiáink csak kettőről tudnak!
- 33 Vékony Náci: *Heti móka. = Ákom-bákom, írka-fírka*. A Tükör kiadása. Nagybecskerek, 1931, 17.
- 34 [Vékony Náci]: *Kínrímek. = Tükör*, 1933. febr. 4., 6. sz. 9.
- 35 Vékony Náci: *Ákom-bákom, írka-fírka*. A Tükör kiadása. Nagybecskerek, 1931
- 36 Uo.
- 37 Sas György: *Én nem hiszek. = Tükör*, 1931. ápr. 18., 16. sz., 11.
- 38 Krausz László: *Gondolkozom. = Tükör*, 1930. okt. 18., 44. sz., 22.

- 39 Lowieser Leona: *Ahogy mi szeretettünk.* = Tükör, 1939. jan. 14., 3. sz., 9.
- 40 Arm Alexander: *A Tükör.* = Tükör, 1937. febr. 27., 9. sz., 10.
- 41 Huszár Sándor: *Ha minden kötél szakad.* = Tükör, 1939. jan. 7., 2. sz., 4.
- 42 Kassai (Kollin) József: *Sport-Tükör.* = Tükör, 1932. jan. 30., 5. sz., 14–15.
- 43 Anonim: *Szeteleky.* = Tükör, 1932. júl. 2., 25–26 sz., 9.
- 44 Uo.
- 45 Anonim: *Szenteleky Kornél.* = Tükör, 1933. aug. 26., 28 sz., 3.
- 46 Uo.
- 47 Szántó Andor: *Séta a jugoszláviai magyar irodalom és újságírás dzsungelében.* = Tükör, 1935. márc. 23., 12. sz., 5–9.
- 48 Uo.
- 49 Uo.
- 50 Uo.
- 51 Uo.
- 52 Anonim: *Szenteleky Kornél.* = Tükör, 1936. aug. 22., 34 sz., 7.
- 53 Gál László: *Ki a hibás?* = Tükör, 1936. szept. 19., 37–38 sz., 6–7.
- 54 Uo.
- 55 Huszár Sándor: *A vajdasági magyar irodalom tragédiája.* = Tükör, 1937. márc. 6., 10 sz., 6–9.
- 56 Uo.
- 57 Uo.
- 58 Schwalb Miklós: *A vajdasági magyar irodalom tragédiája.* = Tükör, 1937. márc. 13., 10 sz., 8.
- 59 Tükör, 1934. okt. 27., 40. sz.
- 60 Borsodi Lajos: *A Tükör jubileumára.* = Tükör, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 19.
- 61 Brájer Lajos: *A Tükör jubilál.* = Tükör, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 17–18.
- 62 Gál László: *Ki a hibás?* = Tükör, 1936. szept. 19., 37–38 sz., 6–7.
- 63 Somfai János: *Kedves Náci komám.* = Tükör, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 52.
- 64 Csuka Zoltán: *Csuka Zoltán írja Érdligetről.* = Tükör, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 41–42.
- 65 Farkas Geiza: *A csodatükör.* Mese-változat. = Tükör, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 9–10
- 66 Markovich Mihály: *Grieg.* = Tükör, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 62.
- 67 Anonim: *Gál László verses könyve.* = Tükör, 1939. jan. 14., 3 sz., 10.
- 68 Anonim: *dr. Brájer Lajos: Ungarische lírik.* = Tükör, 1936. máj. 2., 16. sz., 6.

- 69 Anonim: *Huszár Sándor új verseskönyvének sajtósikere.* = *Tükör*, 1939. aug. 26., 35. sz., 8.
- 70 Anonim: *Havas Károly könyvéről.* = *Tükör*, 1940. nov. 9., 43–44. sz., 8.
- 71 *Gál László verseskönyve.* Szabadka, 1939
- 72 Anonim: *Gál László verses könyve.* = *Tükör*, 1939. jan. 14., 3 sz., 10.
- 73 Gál László: *Lehettem volna.* = *Tükör*, 1939. jan. 14., 3 sz., 10.
- 74 *Tükör* (jubileumi szám), 1936. dec. 19. (50–52 sz.)
- 75 Markovich Mihály: *Grieg.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 62.
- 76 Huszár Sándor: *Imádság több napfény után.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 14.
- 77 Illés Sándor: *Karácsonyi levél.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 6.
- 78 Farkas Geiza: *A csodatükör.* Mese-változat. = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 9–10.
- 79 Brájjer Lajos: *A Tükör jubilál.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 17–18.
- 80 Borsodi Lajos: *A Tükör jubileumára.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 19.
- 81 Borsodi Ferenc: *Már mindegy.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 47.
- 82 Kelemen János: *Tüskecsokor a Tükör jubileumának asztalára.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 20–21.
- 83 Rehorovszky Jenő: *Levél a jubiláló Tükörhöz.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 26–27.
- 84 Csuka Zoltán: *Csuka Zoltán írja Érdligetről.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 41–42.
- 85 Kanizsa Ármin: *Kettős jubileum.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 45–47.
- 86 Somfai János: *Kedves Náci komám.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 52.
- 87 Juhász Ferenc: *A Tükör tízesztendős.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 63.
- 88 Kassai K. József: *Leleplezem a Tükör csevegéseit.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 80–81.
- 89 Markovich Mihály: *Grieg.* = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 62.
- 90 Farkas Geiza: *A csodatükör.* Mese-változat. = *Tükör*, 1936. dec. 19., 50–52 sz., 9–10.
- 91 Uo.
- 92 Lásd példányát a nagybecskereki Történelmi Levéltár gyűjteményében.
- 93 Németh Ferenc: *Az utolsó vajdasági bohém (I.) = Napló*, 1990. júl. 11., 28.

ÉRZELMEK, EMLÉKEZET, NYELV

Az érzelmi élmény pszichológiai státusa

Az elmúlt három évtizedben, az affektív forradalom óta, az „érzelmek újrafelfedezésével” (Pataki, 2004, 15.) sok olyan pszichológiai vizsgálat született, amely különböző affektív hatásokkal és az érzelmi információ átélésével, feldolgozásával foglalkozik (Pataki, 2004, Forgács, 2003). Tanulmányunk célja az affektív tartomány és az emlékezeti rendszerek összefonódásainak bemutatása az eddig megfogalmazott elméleti megközelítéseken és kutatási eredményeken keresztül.

183

A szubjektív érzelmi élmények (Deák, 2011) két fontos jellemzője a valencia vagy kellemesség-kellemetlenség [pozitív/negatív minőség - az ún. előjel (magyarul Kónya, 2000, 158.)] és az arousal (izgalmi/éberségi szint), amelyek általában minőségileg megkülönböztetik őket a többi környezeti hatástól. A dimenzionalista megközelítés szerint a kellemesség egyolyan egyenesként képzelhető el, melynek végpontjain a pozitív és a negatív minőségek találhatók.

Ito és Cacioppo (2003, 57.) finomított ezen a felfogáson, szerintük a környezeti ingerek háromféle értékelési működés-módot válthatnak ki: 1. a „reciprok jellegű” - azt jelenti, hogy ha valamit nagyon negatívan értékelünk, akkor a pozitív oldal minimálisan van jelen – ez nagyban hasonlít a dimenzionalista felfogás kétpolusú skálájára, 2. a „kizárólagos jellegű” működés - ha pl. csak a pozitív vagy negatív minőség van jelen, míg a 3. a „közösén aktiváló” – itt a pozitív és a negatív minőség is

aktív, valami egyidejűleg vonz és taszít is bennünket, ez a legérdekesebb fajta, mert a két jelenséget figyelve mind a kettőben ugyanolyan szinten megvan a pozitív és negatív oldal is. Ez a harmadik működés különböző konfliktushelyzetek és az ambivalens érzelmek magyarázatára alkalmas, egy olyan új nézőpont, amelyet más elméleti nézőpontok nem tartalmaznak.

De vajon miért jelentek meg az emóciók az emberi faj fejlődésében, mi a szerepük az az ember életében?

Damasio és Adolphs (2003) szerint az érzelmek magukba foglalják a cselekvés/inger értékét az egyén számára – így a célirányos viselkedést nagyban meghatározzák vagy meghatározhatják. Esetenként a viselkedés alapját szolgálhatják, mert „kész akció-forgatókönyvekként” működnek, a fennmaradást elősegítő helyzetekben közeledő, az azt fenyegetőkben pedig távolodó viselkedésre buzdítva bennünket (Tisljár, 2010, 138.).

Az érzelmi szféra fontosságára utal az is, hogy léteznek ún. kitüntetett jelentőségű ingerek (Tauszik, 2013, 404.), amelyek univerzálisak és hasonló reakciót váltanak ki minden emberből. Ezek az ingerek lehetnek negatív, de pozitív valenciájúak is és távolodó/támadó vagy megközelítő reakciók kötődnek hozzájuk. Például veszélyként, fenyegetésként éljük át azt a helyzetet, ha az erdőben sétálva kígyóval találkozunk. Ilyenkor általában automatikusan jelentkezik a félelmi válasz és a szökésre irányuló tevékenység, még olyan esetekben is, ha semmiféle rossz személyes tapasztalattal nem rendelkezünk e téren. A feltételezések szerint a kígyó egy kitüntetett jelentőségű inger és mellette még sok olyan más inger létezik, amely evolúciósan és biológiailag előrehuzalozott. Az ilyen ingerek fő jellemzője az, hogy eleve adottak viselkedéses repertoárunkban, gyorsan megtanuljuk rájuk a választ és később nehezen törölhetőek (Tauszik, 2013, Haselton, Ketelar, 2012). Az érzelmi reakciók eme ősi, evolúciósan átadott formái, reagálási stílusai – sokszor automatikusan és gyorsan megjelenve – védő funkciót látnak el, a fennmaradást szolgálják.

Bereczkei (2003) szerint az alapérzelmek egyik szerepe, hogy „az alkalmazkodás szempontjából megfelelő készségi állapotba” helyezték szervezetünket (pl. gyorsabb szívverés), emellett az emóciók ősi adaptív cselekvési algoritmusok is, amelyek viselkedésünket irányítják olyan hirtelen előállt helyzetekben, amikor nincs elég időnk a helyzet racionális átgondolására. Az evolúciós pszichológiai nézőpont sok olyan kutatást motivált, amely az érzelmek adaptív értékét vizsgálta. Mára már annyira felfejlődött ez a terület, hogy a kutatók matematikai modelleket és közgazdasági kísérleteket is használnak hipotéziseik ellenőrzésére.

A továbbiakban két új evolúcióelméleti megközelítést szeretnénk röviden felvázolni, amelyek az érzelmek szerepével foglalkoznak. Az egyik az érzelmeket mint az elköteleződés eszközeit látja, a másik pedig az érzelmeket felsőbbrendű kognitív programokkal egyenlíti ki (angolul: 1. Emotions as commitment devices, 2. Superordinate Coordination Theory) (Haselton, Ketelar, 2012, 3.). Az első szerint döntéshozatalkor az érzelmek „szubjektív elköteleződési mechanizmusokként” működnek, mégpedig sokszor úgy, hogy a rövid távú előny választása helyett elírnyítanak bennünket a hosszútávú, de egyben hasznosabb célok melletti kitartás felé (Frank, 1988, Haselton, Ketelar, 2012, 4.).

A második, mely Cosmidestől és Toobytól származik, az érzelmeket mint „felsőbbrendű irányítókat” látja, s e magyarázat szerint minden egyes érzelem olyan adaptív „mikroprogram”, amely a természetes és szexuális szelekció által fenntartott ősi kulcsingerekre indul be (Haselton, Ketelar, 2012, 5.). Ilyen ősi jelzés például a fent említett kígyó is, melyre automatikusan megjelenik félelmi válasz.

Az evolúciós pszichológiai irány tehát kikristályosította az érzelmek szerepéről alkotott véleményt a pozitív oldalt hangsúlyozva és rámutatva arra, hogy miért hasznosak. A kutatásokból kiderül, hogy az emóciók a fiziológiai szinttől egészen a viselkedéses válaszokig egyfajta koordináló funkciót látnak el.

Az érzelmek és a megismerés viszonya azonban még mindig egy sokat vitatott pszichológiai téma: vajon oldal melyik dominál? Félelmet kiváltó helyzetben először mérlegeljük a szituációt vagy az érzelem jelenik meg?

Egyesek véleménye, hogy az érzelmek és a megismerés állandó kölcsönhatásban állnak (Ito, Cacioppo, 2003). Mások szerint vagy az érzelem, vagy a gondolkodás/értékelés történik időbelileg korábban. Zajonc (1984) például az érzelmek önálló természetét hirdeti és szerinte az emóciók megjelenhetnek még azelőtt, hogy elkezdenénk gondolkodni a helyzetről. Nagy vitapartnere, Lazarus (1984, Eysenck, Keane, 2010) ezzel ellentétben a kogníciót helyezi az érzelmek elé, ami annyit jelent, hogy előbb értékeli a helyzetet és csak utána érzünk.

E vonalon továbbmenve sok kutató kereste arra a választ, hogy vajon hogy hatnak az érzelmek és az érzelmi ingerek az emlékek megőrzésére? Az eddigi kutatások megállapították, hogy az emberi emlékezet kifejezetten fogékony az erős érzelmi színezettel rendelkező tartalmak tárolására.

Bower és Forgas (2003) szerint ennek négy oka is van:

1. Az érzelmek ráirányítják a figyelmet arra az eseményre, amelyet érzelmet kiváltónak élünk meg.
2. A figyelem a külső helyzet azon elemeire irányul, amelyek az esemény kiváltó okainak tekintünk (Bower, Forgas, 2003, 100.) és ezeket tároljuk is,
3. A magasabb izgalmi szinttel járó eseményeken többet gondolkodunk, ismétlődnek, lepereregnek fejünkben, gyakrabban felidézzük őket.
4. A mindennapok megszokott történései mellett az érzelmi események „ritkák, szokatlanok és megkülönböztető értékűek” (Bower, Forgas, 2003, 100.) – kiemelkednek a többi közül.

Bower és Forgas (2003) szerint például az olyan események, amelyek céljaink megghiúsításához vezetnek, automati-

kusan érzelmi színezetet kapnak és így hangsúlyosabbá válnak – ebben talán nagy szerepet játszik a személyes relevancia és a frusztráció érzése is.

Adolphs és Damasio (2003) véleménye összhangban áll ezzel, szerintük minél magasabb egy tartalom/esemény arousal-szintje, annál jobban bevésődik a deklaratív emlékezetbe.

Rövid kitekintő: a hangulat hatása az emlékezetre

Az emlékezet hangulat- vagy érzelmfüggősége annyit jelent, hogy „egy esemény emléknyma az általa kiváltott és az ideje alatt átélt érzellemmel összekapcsolódva tárolódik” (Bower, Forgas 2003, 105.).

A hangulatfüggő felidézés annyit jelent, hogy jobban megtanulunk/emlékszünk olyan tartalmakra, amelyek a (tanuláskor átélt) hangulatunknak megfelelőek – ezt hangulati állapotfüggőségnek is szokták nevezni (Baddeley, 1997, Bower, 1981).

Hangulathoz illeszkedő feldolgozás is van, amikor a hangulatunkhoz illeszkedő tananyagot jobban megtanuljuk, megjegyezzük (Bower, Forgas, 2003).

A klinikai pszichológusok gyógyító és terápiás munkájának is az az alapja, hogy a felidézés oldaláról nézve hangulat-kongruencia jelentkezik: az aktuális hangulat az e hangulathoz illeszkedő emlékeket aktivál (Baddeley, 1997).

Újabb kutatási eredmények alapján nemcsak a tanuláskor, hanem a felidézéskor átélt hangulat is jelentős szerepet játszik abban, hogy mely tartalmakat idézünk fel sikeresebben (Mérő, 2013).

Sok vizsgálat tárgyát képezi a jó és rossz hangulat döntéshozatali folyamatokra és a problémamegoldásra gyakorolt hatása is. A jó hangulat felszínesebb feldolgozást eredményez (Bless, Bohner, Schwarz, Strack, 2008), míg a rossz hangulatnak a rossz közérzet mellett van egy előnye: az alaposabb feldolgozás elve szerint a negatív hangulat azt biztosítja a jóval szemben,

hogy egy problémát alaposabban elemezzünk, több megoldást is végiggondoljunk, valamint ilyenkor az emlékezeti felidézés is pontosabb, sikeresebb (Mérő, 2013).

Érzelmi színezetű szavak és munkaemlékezet

A nyelvi érzelmi ingereknek a feldolgozásra és teljesítményre gyakorolt hatása feladatokban vált nyilvánvalóvá, amelyekben nem az érzelmekre kell figyelni, hanem más, például megnevezési feladatot kell elvégezni – egyik ilyen feladat az érzelmi Stroop feladat, amelyben a negatív szavakra a semlegesekkel ellentétben megjelenik a hosszabb reakcióidő, megjelenik a „fenyegetésvezérelt lelassulás” (Algom, 2009, Urbán, Dúll, 2007, 495.).

A fent említett interferencia-feladat mellett az érzelemszavak (Harré, 1997) emlékezeti hatása is felkeltette az érdeklődést. Az érzelmi tartalmak speciális emlékezeti státusát az érzelememlékezet effektus (emotion-memory effect) támasztja alá, amely azt jelenti, hogy különböző feladatokban az érzelmi tartalmak előhívása sikeresebb, mint a semleges tartalmaké (Aycicegy-Dinn, Caldwell-Harris, 2009).

Újabbban a munkamemória és az affektív információ kölcsönhatása is felkeltette a kutatók érdeklődését. A munkaemlékezet egy rövid távú, az információval aktívan manipuláló memóriarendszer, melynek részei a fonológiai hurok, a téri-vizuális vázlattömb és a központi végrehajtó. A munkamemória és a nyelv közötti kapcsolatra irányuló vizsgálatok afelé mutatnak, hogy a rövid távú emlékezet kapacitása is hat a nyelvi képességre, a nyelvtanulás sikerességére a verbális alapú fonológiai hurok és a gátló, kontrolláló funkciókat betöltő központi végrehajtó működésén keresztül – azonban az is világossá vált, hogy minél magasabb szintű a nyelvtudás és minél gyakorlottabb a beszélő az adott nyelvben, e szerep annál inkább csökken (Polonyi, Németh, 2002). Az új szavak tanulását a fonológiai hurok teszi

lehetővé, míg a nyelvváltás és az egyik/másik nyelv legátlása a végrehajtó funkciókhoz köthető (Polonyi, Németh, 2002).

Mikels, Beyer és Fredrickson (2008) kísérletet tett arra, hogy a munkamemória modellt kibővítsé egy affektív információval dolgozó rendszerrel. Kutatásuk célja az volt, hogy leellenőrizték, vajon létezik-e egy független, különálló rendszer a rövid távú emlékezetben, amely az érzelmi információval manipulál. Két, ún. „késleltetett válasz” (delayed response task, Mikels, Beyer és Fredrickson, 2008, 257.) feladatot állítottak össze, amelyek közül az egyik érzelmi töltésű anyaggal dolgozik, a másik pedig „kognitív információval”. A feladatban az első kép által kiváltott érzés erősségét kellett emlékezetben tartani/tárolni a második kép megjelenéséig, majd összehasonlítani a második kép által kiváltott érzelemmel, meghatározni, hogy melyik váltott ki erősebb érzelmi választ. Ez az első rész a feladatkidolgozási szakasz volt, ahol az eredményeket előzőleg összegyűjtött normákhoz hasonlították. Ezután következett a kutatásuk fő része, amely azt a célt szolgálta, hogy leellenőrizték, vajon az affektív és a kognitív emlékezeti feladatok különböző mechanizmusokra épülnek-e. Ennek érdekében szelektív interferencia feladatokat alkalmaztak, vagyis a kutatás további menetében a fent említett feladatokat újabbakkal párosították össze, amelyek teljesítmény-zavaró funkciót láttak el. E másodlagos kognitív feladatok között volt egy vizuális és egy nyelvi, míg az affektív oldalon egy érzelmi regulációs feladat. E feladatok megszakítják a kódolást és az anyag aktív fenntartását az adott – vizuális, nyelvi vagy épp érzelmi - területeken. Így ha az érzelmi anyag fenntartását a másodlagos érzelmi feladat szakítja meg, vagyis megjelenik az interferencia, az az érzelmekre hangolt, speciális munkaemlékezeti működésre utal. Az eredményeik alátámasztják ezt: az affektív feladatot a másodlagos affektív feladat gátolja, míg a kognitívát a kognitív. Egy harmadik kísérlet a valencia szerepének a feltárására irányult: a negatív elemek jobban megmaradtak a munkaemlékezetben,

ezekkel sikeresebben dolgoztak a kutatási személyek, mint a pozitívakkal. A szerzők végkövetkeztetése az, hogy a szubjektív érzelmi intenzitás megtartását illetően beigazolódott hipotézisük: a munkamemóriának feltehetően létezik egy, az érzelmi információ megtartására specializálódott különálló része is.

Az érzelmi töltés munkamemóriára gyakorolt hatását a szavak arousal és a valencia dimenzióit variálva is vizsgálták, megintcsak interferencia feladatokban (Levens, Phelps, 2008). Az eredmények szerint az érzelmi ingerek elősegítik, sikeresebbé teszik az interferencia feloldását. Az arousal dimenzió minden esetben jelentősen hat a teljesítményre: ha magas szintű, akkor megkönnyíti a feladatvégzést, viszont a kellemesség ilyenkor nem játszik szerepet. Az alacsony éberségi szinttel rendelkező szavak csak pozitív minőséggel együttjárva mutatják ezt a hatást.

Többek között a tabu szavak is az érzelmi töltéssel rendelkező szavak közé tartoznak (Pavlenko, 2008).

MacKay és mtsai. (2004) tabu tartalmakat használva – melyek szerintük a fenyegető szavaknál még sokkolóbbak és szégyenérzetet keltőek is – megintcsak alátámasztották az érzelmi ingerek elsődlegességét. A kutatási személyek sikeresebben felidéztek a tabu szavakat, mint a semlegeseket. Hosszabb lett a reakcióidő a tabu szavak színmegnevezésében is, ami a figyelmi erőforrások leterhelését jelenti fenyegetés jelenlétében. MacKay és mtsai. (2004) szerint az érzelmi Stroop-interferencia – a hosszabb latenciaidő érzelmi színezetű szavakra – inkább a negatív tartalmak jellemzője, pozitív ingerekkel sokszor sikertelen az interferencia kimutatása. A szerzők egy nagyon fontos dolgot emeltek ki munkájuk végén, miszerint valószínűsíthető, hogy az interferenciával foglalkozó érzelmi Stroop-feladatok egy lényeges mozzanata a személyes gondjainkra/félelmeinkre való rátapintás a megfelelő nagyságú hatás kimutatása érdekében (MacKay, 2004), vagyis az ingerek „érzelmi jelentőségén” van a hangsúly (Mathews és Klug, 1993 nyomán magyarul Oatley, Jenkins, 2001, 313.), melyre szelektív figyelmi torzítás jelenik meg (Becker, Rinck, Margraf, Roth, 2001).

Kensinger és Corkin (2003) a negatív ingerek, többek között tabu szavak emlékezeti státusát vizsgálva azt találták, hogy az arousal és a valencia dimenziók közül az emlékezeti előhívásnál és az ingerek felismerésénél az arousal a fontosabb. A kellemtelenség (ebben az esetben csak negatív ingerekről volt szó) az emlék élénkségét adta vissza, míg az éberségi szint az apró részleteket is. A szerzők szerint az érzelmi tartalmak emlékeztet-javító hatása nemcsak az egyes emlékekre, hanem az emlékek részleteire is kiterjed.

Az érzelmi anyag hangsúlyossága az emlékezetben a mélyebb feldolgozás és az érzelmi tartalmak jellegzetességével (distinctiveness), valamint a figyelmi torzítás hipotézisével magyarázható (Kensinger, Corkin, 2003., 1177–1178.).

Jay és mtsai. (2008) csak tabu szavakkal foglalkoztak, mert e szavak járnak a legmagasabb éberségi szinttel a negatív érzelmi töltésű oldalon. Mély és felszínes feldolgozást igénylő feladatokat használtak (az első azt jelenti, hogy a jelentés is aktiválódik és feldolgozásra kerül, míg a második azt, hogy csak a felületi/fizikai információval dolgozunk). Mély feldolgozáskor a kutatási eredmények szerint az emléknymok jobban megszilárdulnak/bevésődnek. A szerzők azt feltételezték, hogy a magas arousalú szavak mindenféleképp előnyt élveznek majd az előhívásban, míg a valencia közepes mélységű feldolgozást, a semleges szavak pedig mély feldolgozást igényelnek majd az ilyen szintű teljesítmény elérése érdekében. Eredményeik a tabu szavak kiemelkedő emlékezeti státusát támasztották alá, valamint, hogy a semleges szavakra való emlékezést javítja a mély feldolgozás. A érzelmi és a tabu szavak előhívása is sikeresebb volt a mély feldolgozást igénylő feladatokban.

Következtetés

Tanulmányunk célja az érzelmi tartalmak jellegzetességeinek és emlékezeti státusának bemutatása volt. Az érzelmi ingerek hangsúlyosságát támasztja alá az összhang különböző kutatási

eredmények között, hogy e tartalmak elkapják a figyelmünket, általában automatikusabban feldolgozzuk és jobban megjegyezzük őket, mint a semleges környezeti hatásokat, helyzeteket. A tabu szavakra irányuló vizsgálatok az ingerek éberségi szintet megváltoztató szerepét emelik ki, arra utalva, hogy az érzelmi ingerek „kitüntetettsége” a testi és fiziológiai változásokkal is kapcsolatban áll.

Az evolúciós irányzat sikeresen elhelyezi az érzelmeket a szaporodás-fennmaradás keretében, mely szerint az érzelmelek hasznossága vitathatatlan, mind információfeldolgozási, mind viselkedési szinten, még olyan esetekben is, ha elsőre irracionálisnak tűnik is egy reakció.

A negatív és a pozitív érzelmelek korábbi megközelítései általában a pozitív érzelmelek hasznosságát és a negatív oldal romboló hatását emelték ki. A pozitív érzelmelek ezek szerint tágítják a figyelmet, kogníciót, erősítik a szociális kapcsolatokat, de az újabb eredmények már nem ilyen egyszerű képletet sugallnak (Fredrickson, 1998). A problémamegoldó helyzetekben például a rossz hangulat kifejezetten kedvező lehet, mivel alaposabb és részletesebb elemzésre ösztökélhet bennünket.

A legújabb fejlemény, hogy az utóbbi években már a munkamemória modell is kötődik az érzelmi tematikához. Egyes kutatók szerint még az is lehetséges, hogy a munkamemóriának egy külön érzelmi tartalmakkal dolgozó része is van.

Irodalom

- Adolphs, R., Damasio, A., R. (2003). Az érzelem és a gondolkodás kölcsönhatása: egy neurobiológiai elképzelés. In: Forgács J. (szerk.): Az érzelmelek pszichológiája, Kairosz, Győr, 31–51.
- Algom, D., Zakay, D., Monar, O., & Chajut, E. (2009). Wheel chairs and arm chairs: A novel experimental design for the emotional Stroop effect. *Cognition and emotion*, 23, 1552–1564.
- Baddeley, A. (2007). Az emberi emlékezet. Osiris Kiadó, Budapest

- Becker, E. S., Rinck, M., Margraf, J., & Roth, W. T. (2001). The emotional Stroop effect in anxiety disorders: General emotionality or disorder specificity?. *Journal of anxiety disorders*, 15(3), 147–159.
- Bereczkei, T. (2003). *Evolúciós pszichológia*. Osiris, Budapest
- Bless, H., Bohner, G., Schwarz, N., & Strack, F. (1990). Mood and Persuasion A Cognitive Response Analysis. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 16(2), 331–345.
- Bower, G. H. (1981). Mood and memory. *American psychologist*, 36(2), 129–148.
- Bower, G., H., Forgas, J., P. (2003). A hangulatok szerepe az emlékezésben. In: Forgács J. (szerk.): *Az érzelmek pszichológiája*, Kairosz, Győr, 97–120.
- Eysenck, M., W., Keane, M., T. (2003). *Kognitív pszichológia*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest
- Fredrickson, B. (1998). What good are positive emotions? Review of General Psychology, 2, 300–319., letöltve <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3156001/>, 2014. 2. 1.
- Haselton, M. G., & Ketelaar, T. (2006). Irrational emotions or emotional wisdom? The evolutionary psychology of affect and social behavior. *Affect in social thinking and behavior*, 8, 21–39. Letöltve: <http://www.sscnet.ucla.edu/comm/haselton/webdocs/HaseltonKetelaar.pdf>, 2014. 2. 1.
- Ito, A., T., Cacioppo, J., T. (2003). Az érzelem és az értékelés neuropszichológiája. In: Forgács J. (szerk.): *Az érzelmek pszichológiája*, Kairosz, Győr, 53–77.
- Jay, T., Caldwell-Harris, C., & King, K. (2008). Recalling taboo and nontaboo words. *The American journal of psychology*, 83–103.
- Kensinger, E. A., & Corkin, S. (2003). Memory enhancement for emotional words: Are emotional words more vividly remembered than neutral words? *Memory & cognition*, 31, 1169–1180.
- Kónya, A. (2000). Érzelem az emlékezet nyílt és rejtett felosztásában. In: Pléh, Cs., Kampis, Gy., Csányi, V. (szerk.): *A megismutatás új útjai*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 157–169.
- Lazarus, R., S. (1984). On the Primacy of Cognition. *American Psychologist*, 39, 124–129.
- Levens, S. M., & Phelps, E. A. (2008). Emotion processing effects on interference resolution in working memory. *Emotion*, 8(2), 267–280.
- Mackay, D. G., Shafto, M., Taylor, J. K., Marian, D. E., Abrams, L., & Dyer, J. R. (2004). Relations between emotion, memory, and attention: Evidence from taboo Stroop, lexical decision, and immediate memory tasks. *Memory & Cognition*, 32, 474–488.
- Mérő, L. (2013). Kogníció és affektivitás. In: Bányai É., Varga, K. (szerk.): *Affektív pszichológia*, Medicina, Budapest, 415–433.

- Mikels, J. A., Reuter-Lorenz, P. A., Beyer, J. A., & Fredrickson, B. L. (2008). Emotion and working memory: Evidence for domain-specific processes for affective maintenance. *Emotion*, 8(2), 256–266.
- Oatley, K., Jenkins, J., M. (2001). *Érzelmek*. Osiris Kiadó, Budapest
- Pataki, F. (2004). *Érzelem és identitás, Új Mandátum*, Budapest
- Pavlenko, A. (2008). Emotion and emotion-laden words in the bilingual lexicon. *BILINGUALISM LANGUAGE AND COGNITION*, 11(2), 147.
- Polonyi, T., Németh, D.: Munkamemória és kétnyelvűség. Letöltve: http://psycho.unideb.hu/munkatarsak/polonyi_tunde/targyak/munkamemoria_ketnyelvuseg.pdf, 2013. 12. 20.
- Tauszik, K. (2013). Az érzelmek pszichológiai aspektusai. In: Bányai É., Varga, K. (szerk.): *Affektív pszichológia*, Medicina, Budapest, 391–413.
- Tisljár, R. (2010). Megismerés, gondolkodás, érzelmek. In: Bereczkei, T. Pál, T. (szerk.): *A lélek eredete*, Gondolat Kiadó, Budapest, 123–148.
- Urbán, R., Düll, A. (2008). Érzelem és megismerési folyamatok. In: Csépe, V., Györi, M., Ragó, A. (szerk.): *Általános pszichológia 3.*, Osiris Kiadó, Budapest, 477–533.
- Zajonc, R. (1984). On the Primacy of Affect. *American Psychologist*, 39, 117–123.

Horváth Futó Hargita

KULTURÁLIS TRANSZFER, INTERKULTURÁLIS „TÜKÖR”

Globalizált világunkat a felgyorsult információcsere, a mobilitás, a szolgáltatások és a munkaerő áramlása, a növekvő kapcsolarendszerek, az összekapcsoltság, a fejlett idegenforgalom, a nemzetközi területen lebonyolított érintkezések jellemzik. Az információs és kommunikációs technológiák gyors elterjedése révén egymástól földrajzilag távol élő, kulturálisan eltérő környezetből való emberek, közösségek kerülnek kapcsolatba. A sikeres társas interakció érdekében a (világ)nyelvek mellett az interkulturális ismeretekben való jártasság is fontossá vált: „A multinacionális vállalatok megjelenésével, a tudományos, kulturális és oktatási életet mindinkább jellemző nemzetközi együttműködési projektek elterjedésével a nemzetköziesedés igénye napi munkaszféránkban is jelentkezik. Azáltal, hogy a nemzetközi érintkezés a kisember életében is az idegenforgalom és a turizmus szintjéről a napi munkatevékenységek elemévé lépett elő, az interkulturális, azaz kultúraközi ismeretek szükségessége minőségileg más dimenziót nyert. Többé már nemcsak néhány szűk foglalkozási csoport vagy kör lételeme, hanem egzisztenciális követelmény” (Hidasi 2008: 9–10). A modern társadalom számos olyan szituációt konstruál, amelyben újfajta jelentésszférákat kell megismerniük a kommunikációban részt vevő feleknek: „Átalában soha nem maga az emberi kölcsönhatás, hanem annak konstruált jelentéstartalma határozza meg a

195

kommunikatív cselekvést. A jelentéseket, szituációmeghatározó kommunikációs sémákat stb. a kultúra a szocializáció során tanítja meg az emberekkel. A kommunikáció kontextusa mint közös jelentéstartalmi háttér gyorsá, zökkenőmentessé teszi a társas szituációk meghatározását és a kommunikáció folyamatát. A kontextus hatalmas közös kódrendszer, amely azonnali megértést és azonnali közvetlen választ tesz lehetővé” (Buda 1992: 10). A kulturális kontextus ismeretének hiánya nehezíti a megértést, csökkenti az üzenet átadásának hatékonyságát. A kommunikáció kialakulásának alapfeltétele, hogy a „kibocsátó és a befogadó kódkészlete közös tartománnyal is rendelkezzen, és a kódolás ebből a közös jeltartományból történjen, vagyis a felhasznált jelrendszert mindkét fél azonosan, vagy hasonlóan értelmezze” (Falkné 2001: 9).

Interkulturális kommunikációról akkor beszélhetünk, ha a kommunikáció aktusában résztvevő különböző nemzeti kultúrákhoz tartozó partnerek egymást kölcsönösen megértik (Verescsagin–Kosztomarov 1990: 26). Egy társadalom kultúrája tágabb értelemben Goodenough definíciója szerint „abból áll, amit egy személynek tudnia vagy hinnie kell ahhoz, hogy a kultúra tagjai számára elfogadható módon cselekedjen, még hozzá bármely szerepben, amelyet a kultúra tagjai bármelyikük számára elfogadhatónak tekintenek” (Wardhaugh, 1995: 192). Az eltérő kulturális csoportok képviselőinek interaktív kommunikációja bonyolult probléma, mert „másképpen zajlik, mint két olyan beszélő közötti kommunikáció, akik közös kulturális háttérrel rendelkeznek (ebben az esetben a kibocsátó automatikusan olyan verbális és nonverbális eszközöket választ, amelyekkel a befogadó a közlést helyes jelentésben dekódolni tudja). Ezzel ellentétben az interkulturális kommunikáció megértésének az a feltétele, hogy a kommunikációs partnerek azonos nyelvi struktúrával rendelkeznek (grammatika), azonos jeleket (mind verbális jeleket, azaz szókincset, mind nem-verbálisat,

pl. gesztika és mimika) használnak, továbbá a nyelvi hátteret azonosan értik (országismeret), és nem utolsósorban a nyelvhasználat azonos szabályait követik (vagyis a stilisztikai elemek megfelelő használata jellemző, a konkrét szituáció figyelembevételével) (Pavla Nečasovát idézi Földes 2007: 20).

Interkulturális ismeretekre leginkább a turisták és világjárók, a rövidebb hivatalos látogatásokat tevő (üzletemberek, kormánytisztviselők, tudósok, kutatók), a hosszabb ideig hivatalos kiküldetésben élő, a külföldön véglegesen letelepedettek körében vagy hazai környezetben interkulturális interakciókra kényszerülők és a bevándorlók csoportjába tartozó egyéneknek van szükségük: „Egy-egy kultúra megértéséhez fontos megismerni az adott kultúra szimbólumait (nyelvi, nem nyelvi és tárgyi szimbólumok), az adott kultúrában érvényes metaforák rendszerét, ez ugyanis a kontextusismeret része, valamint az adott kultúra mítoszait – múltját, történelmét és modern hitvilágát” (Hidas 2008: 24). A főállásban külföldön (vagy külföldiekkel) dolgozó nyelvtanárok, fordítók, újságírók, akik az idegen nyelvet magas fokon elsajátították, észlelik leginkább az új kultúra, az új társadalmi közeg másságát: „Az elvont kifejezések jelentéstartalma más, mások a szövegstruktúrák, mások a szemantikai árnyalatok, más implikációkkal bírnak a hangsúlyozott nyelvhasználati eltérések (pl. az egyes országokban, nyelvi közegekben az eltérő társadalmi réteghelyzetű emberekkel folytatott nyelvi kommunikáció stb.). Hiába jár együtt a magas szintű nyelvtanulással a másik kultúra történetének és irodalmának megismerése, és így hiába érthetők az utalások a nagy történelmi személyiségekre, poétákra, filozófusokra vagy már általános iskolában tanult versekre, gyermekkorban szívesen hallgatott mesékre (pl. a művelt amerikai beszédében oly gyakori idézetek a Micimackóból vagy az Aliz a csodaországban-ból), mindig maradnak szólásmondások, tréfák, élcek, apró trágárságok és kétértelműségek, amelyek a kívülrekedés érzését keltik”

(Buda 1992: 13–14). A hosszabb ideig külföldön dolgozónak, akinek sikerül ténylegesen belépnie az idegen nyelvi kultúrába, megváltozik a gondolkodása, szemlélete, s „már nem lesz annyira jellemző tagja eredeti kultúrájának” (Buda 1992: 14).

A kultúra és életvitel nyomot hagy a nyelven, amelyet az adott közösség használ, s ez leglátványosabban a szókészletben mutatkozik meg: például a kínaiak több mint 80 kifejezést használnak a ló fogalomra, az arabok közel 140-et a tevére (Hidasi 2008: 29), a csehek a tűlevelű fákra sokkal többféle elnevezést ismernek (lucfenyő – smrč, erdei fenyő – borovice, vörösfenyő – modřín, jegenyefenyő – jedle stb.), mint a magyarok (Beke 2008: 84), az eszkimóknak több mint ötven kifejezésük van a hóra, az arabok pedig a homokfajtákat nevezik meg árnyaltabban, mint egy másik nem sivatagi környezetben élő nép. A célnyelv és a forrásnyelv ismerete lehetővé teszi a közvetítő nélküli személyes kommunikációt, a nyelvismeret hiányában azonban fordító vagy tolmács szolgáltatásának igénybevétele szükséges. A szépirodalmi, tudományos és más jellegű műveket is közvetítő, fordító segítségével ismerhetük meg a más nyelvű befogadók. A kulturális kompetencia a fordítói munka követelménye: „Fontosságát tekintve megelőzi a fordítói, a kommunikatív, a pragmatikai, a szociolingvisztikai stb. kompetenciákat. Az eltérő kultúrák közötti közvetítés egyre nagyobb hangsúlyt kap a műfordításban, és a fordítói tevékenység új értelmezése szerint a fordítási műveletek alapkövét képezi. A fordítónak át kell hidalnia a kultúrák közötti különbségeket, amelyek pl. a reáliákban és az etnokulturémákban mint szövegelemekben vannak kódolva. Az utóbbiak a társadalmi konvenciókat és a morális értékrendszereket mint a kultúra specifikus elemeit is magukban foglalják” (Tellingner 2007: 15).

A fordítói munka interkulturális kommunikációnak fogható fel, a fordító ugyanis a nyelvi anyag átültetése közben a kultúrát is átkódolja a forrásnyelvi szöveg befogadójára.

A fordítónak a szókincs és a grammatikai rendszer elsajátítása mellett jól kell ismernie a forrásnyelvi és célnyelvi kultúrát, extralingvális ismeretekkel is rendelkeznie kell ahhoz, hogy a célnyelvi olvasó számára hozzáférhetővé, érthetővé tegye a forrásnyelvi szöveget. A fordító a kultúrák között közvetít. Mivel kultúránk „nyelvét, szabályait és elfogadott normáit életünk nagyon korai szakaszában sajátítjuk el – pszichológusok szerint öt-tízéves korunkig –, rendszerint nem tudatosul bennünk az, hogy miként befolyásolja a kultúra viselkedésünket, illetve kommunikációnkat. Amikor más kultúrák tagjaival kommunikálunk, gyakran a miénktől nagyon eltérő nyelvekkel, szabályokkal és normákkal találkozunk, és ezek a találkozások egyrészt tudatosítják bennünk saját kultúránk sajátosságait, ugyanakkor pozitív érzések, illetve a csalódottság érzésének forrásai is lehetnek” (Falkné 2008: 14–15). A fordítás és a kultúra kapcsolatával egyre több kutató foglalkozik, egyes szakemberek szerint a nyelvek szókészletében, grammatikai rendszerében és a két közösség kultúrájában olyan eltérések mutatkozhatnak, amelyek következtében a fordítás lehetetlen, hiszen a másik kultúrát ténylegesen sem nyelvi, sem szemiotikai szinten nem tudjuk tökéletesen megismerni, a kultúrák közötti közvetítés hívei szerint viszont a valóság minden részlete lefordítható, mert egy nyelv szókincse különféle módszerekkel (tükörfordítással, jövevényszavakkal, neologizmusokkal, jelentésátvitellel stb.) folyamatosan bővíthető (Simigné 2011: 16).

A mű és fordítása gyakran eltérő kulturális közeget reprezentál, a fordítás olyan terep, ahol a kultúrák közötti különbségek kézzelfoghatóan manifesztálódnak: „A fordítás megkeresi azokat a kapcsolódási pontokat, amelyek a kultúrák között léteznek, és ezekre alapozva megkísérli érthetővé és befogadhatóvá tenni azt is, ami ezen speciális magyarázat nélkül nem lenne érthető. Nem arról van szó, hogy a kulturális különbségeket el kellene tüntetnie a fordítónak. Ellenkezőleg, az egyediség, a

különösség megőrzendő értéknek számít az uniformizáló globalizáció világában. Ezért is nagyon fontos, hogy megőrizzük a fordításban a kultúraspecifikus elemeket és a kisebbségben levő kultúra jellegzetességeit” (Spiczéné 2007: 15) Sava Babić fordító *Preveseji* című esszékötetében olyan irodalmi példát hoz, amely éppen a kulturális sajátosságok miatt válik lefordíthatlanná, Branko Ćopić *Pite* című versét: Pita čvrka / Pita džilituša / Pita gužvara / Pita onako / Pita Misir-pita...// Pita zeljanica / Pita sirnica / Pita krompiruša / Pita drobuša / Pita jajara... // Pita savijača / Pita zaljevuša / Pita bundevara / Pita kajmakuša / Pita bazlamača // Ačak pita / Đul pita / Luft pita / Šam-pita / Krem-pita / Lenja pita / I Pitino dete! A verset a szerb konyha, amelyben érezhető a keleti konyha hatása, egyik ételféleségének gazdagsága ihlette, a *Veliki kuvar* című szakácskönyvben 115 fajta különböző pite receptje található. Babić szerint különféle fordítói eljárásokkal lehetne átültetni a verset más népek, távolabbi kultúrák nyelvére: Olaszországban pizzafélékkel, a csendes-óceáni szigeteken halételekkel, Kínában rizsételekkel helyettesíthetnénk, ez azonban csak helyettesítés lenne, nem fordítás (Babić 1989: 81). Gion Nándor *Ezen az oldalon* című novelláskötetének szerb fordításában (Gion 1974) arra találunk példát, hogy a fordító a ragadványnév átültetésével a célnyelv kulturális kontextusába helyezi a novella figurájához tapadó utalásrendszert. *Szent Erzsébet* nevét Lazar Merković fordító *Sveta Jelisavetára* fordítja. Személynév-átültetésénél az idegen név helyettesítésére törekszik: a személynév mindkét tagját lefordítja, az Erzsébetet szerb megfelelőjével, a Jelisaveta alakváltozattal helyettesíti. A Szent konnotatív jellegű ragadványnév, amelyet le kell fordítani. A fordításban és az eredetiben két legenda keveredik, Szent Erzsébet neve a magyar és a szerb szövegben eltérő intertextuális vonatkozásokat kap: magyarul a kötényében rózsát rejtegető Árpád-házi Szent Erzsébetre (1207–1231) asszociál, a szerb szöveg befogadójának Sveta Jelisavetáról

Szent Jelizaveta Fjodorovna Romanov (1864–1918), 1918-ban megölt orosz nagyhercegné jut eszébe, akit az Oroszországon kívüli orosz ortodox egyházak 1981-ben kannonizáltak, az Orosz Ortodox Egyház pedig 1992-ben szentnek és mártírnak nyilvánított. A két Erzsébet életében felfedezhetők közös vonások: mértéktartó életmód, szegények segítése, kórházalapítás, rendtagság, szentté avatás (Hózsá–Horváth Futó 2013: 167).

L. S. Barhudarov a fordításban három kontextust különít el: (1) szűkebb vagy mikrokontextust (a mondat szintje), (2) tágabb vagy makrokontextust (a teljes mű szövegkörnyezete), és mivel a fordítónak a megoldást néha a makrokontextuson kívül kell keresnie, ezt a még tágabb összefüggést (3) extralingvális szituációnak (nyelven kívüli kontextus, a szituáció kontextusa) nevezi (egy író műveinek ciklusa, teljes életműve, a nemzedékéhez tartozó írók szövegkorpusza, az irodalom, a kultúra egésze) (Barhudarov 1975: 169). A különféle nyelvek a legegyszerűbb jelenségeket is másként látják és eltérően regisztrálják, emiatt a mondat a legtöbb esetben nem ad megfelelő információt a fordítónak, például ha a francia *aller* vagy a szerb *ići* igéket fordítja németre vagy oroszra, akkor a *gehen* és a *fahren*, illetve az *удму* és a *examь* között kell választania attól függően, hogy az illető gyalog ment-e vagy valamilyen közlekedési eszközön (ha pl. a francia krónikából származó ‘Marten zsonglőr Nantes-ből Avignonba utazott’ mondatot kell német vagy orosz nyelvre fordítania, az egyszerű átváltási műveletet bonyolulttá teheti, ha a fordító nem ismeri a kulturális kontextust, azaz a zsonglőrnek lehe-e lova, vagy gyalogosan tette meg a távot, mint akkoriban a kuldusok és a zarándokok). Radovoje Konstantinović több példát is felhoz arra vonatkozóan, milyen fontos a forrásnyelvi kultúra ismerete: ahhoz, hogy eldöntse Borges versében az *el tango de Saborido* saboridói tangó vagy Saborido tangója-e, a fordítónak kutatnia kell Uruguay kultúrtörténetében, és megállapítania, hogy Saborido zeneszerző volt,

azaz az utóbbi megoldást kell választania. Ha angolról vagy oroszról fordítunk franciára, s a szövegben folyót emlegetnek, a fordítónak ellenőriznie kell a térképen, hogy az említett folyó beleömlik-e a tengerbe vagy nem, mert választania kell a *fleuve* (tengerbe, óceánba ömlő folyó) és a *rivière* (tengerbe, óceánba nem ömlő folyó) szó között. A nyugati nyelvekben a rokonságnevek rendszere kevésbé részletes, mint a keletiekben, amelyek ragaszkodtak törzsi hagyományaikhoz. Ha a francia *oncle*, angol *uncle*, német *Onkel* rokonsági viszonyt jelölő szót szerbre akarjuk fordítani, három rokonságnév közül kell választanunk: *stric* (az édesapa férfitestvére), *ujak* (az édesanya férfitestvére), *teča* (leánytestvérük férje). Amennyiben a szövegkörnyezetből vagy más nyelven kívüli forrásokból nem tudjuk megállapítani pontosan a rokonsági viszonyt, és ha az *ujak* és a *stric* között kell választani, akkor a legtöbb fordító az *ujak* mellett dönt, mert az indoeurópai népek költészetében mélyen berögződött civilizációs tradíciót fogja tudatosan vagy ösztönösen követni. Ez a hagyomány azon a nézeten alapul, hogy az *ujak* közelebbi rokonnak számít a *stric*-nél, mert a nőtestvér és a férfitestvér közötti szeretet erősebb, mint a férfitestvérek között. Az indoeurópai költészetben sűrűn felbukkanó téma a fivérek közötti gyűlölet, versengés. Ha tehát létezik a közelségnek ez a tipikus szituációja a nagybáty és az unokaöcs között (pl. Nagy Sándor és Roland, Marc király és Trisztán, Dušan cár és Miloš Vojinović a szerb népköltészetben), akkor ennek analógiájára a Donald Duck, *uncle Donald* szerbül *ujka Paja* lesz, mert a Disney-rajzfilm szerb fordítója ezt az archetípust követi (Konstantinović 2010: 35–37). A nyelvi közvetítés többet jelent a nyelvi átváltásnál, „túlmutat a szavak és a mondatok szintjén, mindig a kultúra által meghatározott szituációba beágyazott szöveg szintjén jelenik meg: már egy levél lefordításakor is számos nyelven (szövegen) kívüli tényező ismeretére van szüksége a fordítónak. Annak eldöntéséhez, hogyan fordítsa le a megszólításban szereplő »kedves«

vagy »tisztelt« jelzőt a célnyelvre, a fordítónak ismernie kell a levél írója és címzettje közötti viszonyt, valamint tudnia kell, hogy ebben a viszonyban a célnyelvi kultúrában jellemzően a »kedves« vagy »tisztelt« kifejezést használják” (Horváth–Szabari–Volford 2000: 16).

A félreértések elkerülése érdekében a fordítónak (tolmácsnak) tudnia kell a beszédpartner nem-verbális kommunikációs szokásait is. A személyközi kommunikáció nem nyelvi kódrendszer (testnyelv, tánc, zene, képzőművészet) segítségével is létrejöhet. A nem verbális jelzések (mimika, tekintet, gesztus, mozgás, testtartás, proxemika, kronemika stb.) elválaszthatatlanok a kommunikációtól. A vokális eszközök a hangadást (hangszín, tempó, hangerő, hanglejtés, artikuláció), a vizuálisak (gesztus, mimika, testtartás, szemkontaktus) a beszédtevékenységet kísérik. Amennyiben a verbális közlés és a non-verbális viselkedés között szemantikai koherencia hiányát észleli a kommunikációban részt vevő fél, akkor a nem verbális szférából érkező információknak ad hitelt: „A közlésnek csak 7%-át alkotja a szavak által előhívott jelentés, 38%-a a szavak hangzására (pl. intonáció, hangsúly stb.) és 55%-a a nem nyelvi verbális kódra esik” (Banczerowski 2003: 4). Banczerowski Janusz a gesztusokat tartja a nem verbális kommunikáció „legszemantikusabb” eszközének: egyes gesztusok jelként szerepelnek, mások pedig csak a verbális közlésben érthetőek. A gesztusok a nyelvhez hasonlóan változnak az idő, a hely és a szociokulturális tényezők hatására, a testmozgások – a hangokhoz hasonlóan – szimbolikus jelentéssel bírnak, és az egyes konvencionalizált gesztusok ugyanúgy hozzátartoznak a nyelvhez, mint más jelek, az a szabályszerűség pedig, amely a gesztusokat jellemzi a nyelvi közlés folyamatában, a szintaktikai szabályokra emlékeztet (Banczerowski 2003: 5). A gesztusokat többféleképpen tipologizálja a szakirodalom, egyik közülük a hat osztályt definiáló séma: (1) emblémák (kultúrspecifikusak és könnyen lefordíthatók a

szavakra, például a mutató és a középső ujj V betűt imitálnak, amely „győzelmet” jelent), (2) illusztrátorok (ezek olyan gesztusok, amelyek a kiejtett szavakhoz valamilyen magyarázatot fűznek, és olyan kiegészítő jelentést hordoznak, amely nincs kifejezve verbálisan), (3) emóciómutatók (ezek olyan nem verbális viselkedést jelölnek, amely az emocionális állapotot fejezi ki), (4) konverzációsabályzók (amelyek a dialógusban szerepeket módosítanak), (5) adaptátorok (amelyek a beszélő számára a legjobb konverzációs szituációt biztosítják), (6) autoadaptátorok (ez olyan nem verbális viselkedés, amely a pszichikai feszültség szabályozását teszi lehetővé a beszélő által megkívánt szinten) (Banczerowski 2003: 8). Használatuk függ a történelmi-társadalmi hagyományoktól, a földrajzi elhelyezkedéstől, a társadalmi berendezkedéstől stb.: „A nem-verbális kommunikáció rendszerét a kulturális hagyományok és társadalmi sajátosságok még jobban színezik és differenciálják, mint a verbális kommunikációt. Sokféle nem-verbális jel utal pl. a társadalmi rangra, réteghelyzetre, vallásra, nagyobb országokban a szubkulturális sajátosságokra. Gyakran mások a metakommunikáció szabályai, kiváltképpen azok, amelyek a kommunikáló felek közötti viszonyra vagy a kommunikációs szituációra vonatkoznak, de egészen mások lehetnek az ún. technikai metakommunikáció szabályai, amelyek magát a kommunikációs folyamatot vezérlik, és azt fejezik ki, hogy egyik vagy másik fél szólni akar, nem ért valamit, mit akar nyomatékosítani, mit szeretne meggyorsítani vagy lassítani stb.” (Buda 1992: 15–16). A fordítók, tolmácsok etikai kódexe előírja a pártatlanságot, kerülniük kell, hogy személyes véleményük befolyással legyen munkájuk végzésére (Horváth-Szabari-Volford 2000: 202), emiatt konszekutív tolmácsolás közben vigyázniuk kell, hogy nem-verbális jelekkel ne mondjanak véleményt a beszédpartnerükről, illetve annak kijelentéseiről.

A ma tapasztalható információáradat és technológiai fejlődés miatt kialakult az a hiedelem, hogy javul az emberek közötti kommunikáció, pedig a felmérések azt bizonyítják, hogy az emberek az információdömping okozta csömört követően visszavonulnak az általuk komfortérzetet biztosító szintig, a modern technológiai eszközök viszont gátolják az interperszonális kommunikációt és elidegenedéshez vezetnek. Szintén téves az a felfogás, amely szerint a nemzetközi mozgáster szélesedésével párhuzamosan csökkenni fog a kommunikációs konfliktusok száma: „Sokkal inkább az következik, hogy az érintkezések megszorodásából eredő konfliktusokra vonatkozó ismeretek szerepe felértékelődik. Következésképpen az előrejelzések és a megelőzési módok kidolgozása sokkal sürgetőbben jelentkezik, mint bármikor korábban a történelemben” (Hidasi 2005: 272–273). A kulturális sokk – „az idegen reakciója az új, kiszámíthatatlan, és ennél fogva bizonytalan környezetre” (Falkné Bánó 2008: 83.) –kezelését, az új környezetbe, élethelyzetbe történő alkalmazkodást, a sikeres munkavégzést segíti, ha az idegen kultúrába kiküldött (fordító, menedzser, nagykövet, turista stb.), aki számtalan interkulturális helyzettel szembesül, igyekszik minél mélyebben megismerni az idegen ország kultúráját, az emberi kapcsolattartás formáit és fejleszti interkulturális kompetenciáját. A fordítás is kulturális közvetítés, ezért a szóbeli vagy írásbeli kommunikáció hatékonysága érdekében a fordítónak/tolmácsnak is tisztában kell lennie beszédpartnere társadalmi és kulturális életének sajátosságaival, hagyományaival és szokásaival.

Irodalom

Babić, Sava (1989): *Fenomeni jezika i prevodenja*. = *Preveseji*. Institut za južnoslovenske jezike Filozofskog fakulteta, Novi Sad, 73–82.

- Banczerowski Janusz (2003): *A nem verbális kommunikáció mint a kognitív nyelvészeti kutatások tárgya*. Magyar Nyelvőr 1., 4–12.
- Бархударов, Л. С. (1975): *Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода)*. Москва, «Международ. отношения», 169–173.
- Beke Márton (2008): *A fordítás mint nyelvek harca. A cseh–magyar fordításról*. = Beke Márton–Mészáros Andor–Vörös István szerk.: *Művészet-e a fordítás? Útkeresés a kultúrák között. (Bohemisztika és poétika)*. PPKE BTK Szlavisztika–Közép-Európa Intézet, Szent Adalbert Közép-Európa Kutatócsoport, Esztergom–Piliscsaba, 79–85.
- Buda Béla (1992): *Kommunikáció és kultúra*. = Hidasi Judit szerk.: *Kultúra, viselkedés, kommunikáció külkereskedőknek, idegengazdálkodóknak, diplomatáknak, utazóknak*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 9–23.
- Falkné Bánó Klára (2001): *Kultúrák közti kommunikáció. Nemzeti és szervezeti kultúrák, interkulturális menedzsment aspektusok*. Püski Kiadó, Budapest
- Falkné Bánó Klára (2008): *Kultúrák közti kommunikáció. Az interkulturális menedzsment aspektusai*. Perfekt Gazdasági Tanácsadó, Oktató és Kiadó ZRT, Budapest
- Földes Csaba (2007): „*Interkulturális kommunikáció*”. *Koncepciók, módszerek, kérdőjelek*. Fordítástudomány IX. 1. 14–39.
- Gion Nándor (1974): *S ove strane*. Ford. Lazar Merковиć. Matica srpska, Novi Sad
- Hidasi Judit (2005): *Az interkulturális kommunikáció helye az alkalmazott nyelvészetben*. = Dobos Csilla–Kis Ádám–Székely Gábor–Lengyel Zsolt–Tóth Szergej szerk.: „*Mindent fordítunk, és mindenki fordít*”. *Értékek teremtése és közvetítése a nyelvészetben*. Szak Kiadó, 2005. 271–277.
- Hidasi Judit (2008): *Interkulturális kommunikáció*. Scolar Kiadó, Budapest
- Horváth Ildikó–Szabari Krisztina–Volford Katalin szerk. (2000): *Tolmácsolás és fordítás a világban*. ELTE BTK Fordító- és Tolmácsképző Központ, Budapest
- Hózsá Éva–Horváth Futó Hargita (2013): *A tulajdonnevek hozzáférhetősége egy másik kultúrában (Kosztolányi Dezső és Gion Nándor regényeinek fordítása)* = Bárdosi Vilmos szerk.: *Reáliák a lexikológiától a frazeológiáig. Értelmezések és fordítási kérdések*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 163–174. (Segédkönyvek a nyelvészet tanulmányozásához 149.)
- Jankovics Mária (2010): *Gondolatok az interkulturális kommunikációról egy Krúdy-mű oroszra fordítása kapcsán*. *Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények* (Miskolc) 1., 103–110.
- Konstantinović, Radomir (2010): *Kontekst u pesničkom prevodu*. = *O prevodenju poezije i drugi ogledi*. Adresa, Novi Sad, 34–41.
- Simigné Fenyő Sarolta (2011): *Interkulturalitás és fordítás*. *Nová filologická revue* 11., 6–26.

- Spiczéné Bukovszki Edit (2007): *Fordítási stratégiák a kultúrák közötti közvetítés szolgálatában*. Alkalmazott Nyelvészeti Közlemények 1., 15–26.
- Tellingner Dušan (2007): *A kultúra szerepe a fordításban (A fordító kulturális kompetenciája szemszögéből)*. Publicationes Universitatis Miskolciensis, Sectio Philosophica 1., 15–22.
- Wardhaugh, Ronald (1995): *Szociolingvisztika*. Osiris, Budapest
- Верещагин, Е. М.–Костомаров В. Г. (1990): *Язык и культура*. Москва с. 26.
Idézi: Jankovics (2010) 103.

REZÜMÉK

Ispánovics Csapó Julianna

TÜKRÖZŐDÉSEK TOLNAI OTTÓ FESTETTVÍZ-PRÓZÁJÁBAN

Tolnai Ottó többdimenziós szövegének **tér-, idő- és alakjátékai** a narrátori **önismeret, azonosságtudat** történetét hozzák létre. A szövegben mozgó **vándormadár-alakok** párhuzamos életterei (Monarchia, Vajdaság, Ókanizsa, Palicsi-tó – Nagy Jugoszlávia, Dalmácia, Zadar, Adria) az alföldi silók és a tengerparti világítótoronyok tér- és idősíkjai. Egymásba forduló tükrök, melyeknek csillámló szöveghullámzásait alakok sokfélesége hitelesíti. Családtagok, barátok, munkatársak, politikusok, üzletemberek, tudósok, művészek: elmúlt idők emlékei, tengertükörre festett képei. A férfinarrátor sötét azúrban játszó időutazásának, térváltásainak hiteles segítője (a férfitársak tömkelege mellett) a vele együtt mozgó feleség és a rokonlelkű író.

Kulcsszavak: **próza, Tolnai Ottó, tükörjáték, identitástudat**

209

Cserjés Katalin

KÁTRÁNYKÉP ARANYRÁMÁBAN

Széljegyzetek egy Tolnai-kiállításmegnyitó rétegeihez

Merőben mástermészetű feladat hozott abba a helyzetbe, hogy találkozzam a most vizsgálendő, a rétegzettség, beágyazás, a szövegköziség és belső tükröződések izgalmas terepével szolgáló szövegművel: Tolnai Ottó kiállítás-megnyitójával. Ezt az OSZK-ban elhangzott beszédet állítom figyelmem középpontjába, mely beszéd a Weöres-év eseményeként megnyíló Illés Árpád-Weöres

Sándor bemutatót előlegezte. A szervezők jegyezte közös terület, metszet a két művész közt mindenekelőtt Gulácsy Lajos Na'Conxypan-világa volt, így maga az OSZK-adta téma is több szintű, intermediális kalandokkal telt felületnek és bemélyítésnek számít. A félórás megnyitó szövege annál inkább: asszociációs háló és szupersűrítmény, Illés Árpádés Weöres kismonográfia és performáció egyszerre, kalandos kivezető utakkal és affirmációval Beckett Calder-vonzalmától de Chirico tojástempera-receptjén át a magyar tengerfestészetig és Szumátráig („a cunami előtt”). Mindez olyan tollal írva, akárha a Rothadt márvány esszéit olvasná a konferencia-előadás megigézett szerzője... E kétoldalas esszéhez és vonzataihoz fűzi kép-szöveg jegyzeteit a vetítettképes bemutató.

Kulcsszavak: mise en abyme, kép a képben – kép a szövegben, szöveg a képen, keret, üres keret, ekphraszisz, transzparencia

Szerda Zsófia

210

TÜKRÖK TÜKRE – A FALU BOLONDJA ÉS EGY RÓZSACSOKOR

Tolnai-szövegek színházi adaptációi

Kutatásom alapját egy még készülő, illetve egy újonnan bemutatott előadás képezik. Nagy József és Bicskei István *Wilhelm-dalok*, illetve Urbán András A rózsza munkacímű előadásai egyaránt egy már meglévő előadásra (*Orfeusz létrái*, *A kisinyovi rózsza*) reflektálnak. Tolnai Ottó tükrei újra színpadra lépnek, és most elhallgatnak. Wilhelm, a falu bolondja megjelenik és megszólal. A kisinyovi rózsza újraértelmeződik, kiszárad, majd egy diszkógömb belsejében nyílik ki újra. Wilhelm világa egy miniatűr festményben definiálódik. A színpadi képek és az író mondatai átalakulnak, az alkímikus folyamatok beindulnak. Improvizáció a mozgásban, illetve improvizáció a szövegben.

A Kosztolányi Dezső Színház készülő új előadásának alapvető problematikája, értelmezési pontja a szerepnek mint formának az elmosódása. Hová tűnik a szöveg, ha már nincs szöveg, s a befo-

gadó milyen kapcsolódási pontokon keresztül talál el az íróhoz (ha eltalál). A tükörben a kép már darabokban, hiszen a tükör egy diszkógömb apró mozaikjaiból áll össze, a sok kis kép fénye pedig csak akkor látható, ha a gömb mozgásban van, ha (új) megvilágításba kerül.

Tolnai Ottó *A kisinyovi rózsza* c. versének, illetve a Wilhelm dalok c. versciklusnak az újra-adaptálása, újragondolása is azt hivatott megmutatni, hogy Tolnai szövegei nem hagyják nyugodni a színpadi alkotókat, újragyúrásra készíti őket, s míg Urbán András esetében a verbalitás eltűnik, Nagy József éppen azt emeli be előadásába.

A reflexió s a reflexivitas önmagába hajlik, megkettőződik: az adaptációk készítői azon túl, hogy ismét ugyanahhoz a szerzőhöz (Tolnai Ottó) nyúlnak, önnön korábbi művüket is továbbgondolják.

Kulcsszavak: szöveg/telenség, Tolnai Ottó, Urbán András, Nagy József, mozdulat, ismétlődés

Beke Ottó

A FELIRAT(OZÁS) MINT A FILMBELI BESZÉD (LÁTSZÓLAGOS) TÜKRÖZ(ŐD)ÉSE

További megjegyzések Mirnics Gyula *Barbie* című elbeszélése kapcsán

A filmbeli beszéd feliratozása funkciójából kifolyólag (is) nagyobbára a spontán, élőnyelvi megnyilatkozások stilisztikai jellemvonásait viseli magán. Többek között ezáltal a feliratozás (látszólag) teljes mértékben az élőbeszéd írásbeli megragadására, tükrözésére törekszik. A szóbeli, hangzó megnyilatkozásnak és írásbeli rögzítésének ezt a modelljét teszi gazdagabbá és egyben összetettebbé Mirnics Gyula *Barbie* című elbeszélése, amely a szimultán fordítás kérdéskörét az adott kontextusban tematizálja.

Kulcsszavak: Mirnics Gyula, *Barbie*, felirat(ozás), élőbeszéd, szimultán fordítás

Samu-Koncsos Kinga

A LÁTHATATLAN METAMORFÓZIS ÉS AZ AGRESSZIVITÁS EROTIKÁJA

Tekintet, tükör, érintés a DNS πllangó-számában

A DNS pillangójának fedőszárnyain megjelenő képlet a lacani pszichoanalízishez, az átlátszó műanyag hártáival védett szárnylapon látható hímpor-írás pedig a feminista filozófiához utal minket. Az elméletírás hátlapját olvasva a primer nárcizmus szűrőjeként, szimbolikus és szemiotikus (Kristeva) határlényeként (retrospektív módon) leírható fallikus anyától a fallikus csecsemőhöz, a lacani tükör-stádiumban létrejövő (in)dividuumtól pedig az anya testének kettéválásáig jutunk. A tükör-stádium teorémájához jellemzően a Narcissus-mítoszt társítják, az ezt megelőző anya-gyermek duál-úniót most Perseus és Medusa történetével állítjuk párhuzamba, hogy a DNS-szám kapcsán összevethessük a címben szereplő lacani vagy lacani ihletésű fogalmak működését. Az (érintés)-t azért írjuk zárójelben, mert a lacani valós regiszteréhez kötjük, a szimbolikus Tekintet elől elzáró anyaöl totális rejtettségéhez, amely a tükör-stádiumban végtelenített aspektusváltássá (Wittgenstein) alakul. A pillangó szárnyának érintését/megsebzését olyan telhetetlen törlő-olvasás, törlő-írás metaforájaként alkalmazzuk, amely az identitás (megértés) kibillentésével a meglepetés szakadékába ránt. Megközelítésünk Jacques Lacan, Julia Kristeva, Kaja Silverman, Séllei Nóra, Barbara Creed és Hárs György Péter írásaira támaszkodik.

Kulcsszavak: DNS πllangó, tükör, érintés, tekintet, feminitás

Bence Erika

VIRTUÁLIS IRODALOMTÖRTÉNET – VERSEK TÜKRE

Fenyvesi Ottó: *Halott vajdaságokat olvasva*

A bemutatott elemzés tárgya Fenyvesi Ottó *Halott vajdaságokat olvasva* (2009) című verseskötete. A vizsgálat abból a feltevésekből

indul ki, hogy valamely irodalom alakulásának történeti képe nemcsak a szintézisalkotó irodalomtörténeti munkák által válhat ismertté, de szépirodalmi művek révén is tükröződhet. Fenyvesi Ottó vizsgált verseskötete is virtuális irodalomtörténetként funkcionál. Azáltal, hogy újraolvassa és -írja a kontextualizált műveket, egyrészt tükrözi a jelölt irodalom alakulásfolyamatait, korszakait és irányait, másrészt a recepció elé tart tükröt: újra- és felülírja megállapításait. Az elemzés által felismerhetővé válik a vajdasági magyar irodalom szépirodalomban élő történeti képe.

Kulcsszavak: irodalomtörténet, vajdasági magyar irodalom, virtuális, verstörténet, tükröződés

Utasi Csilla

AZ ISMERETLEN TÜKRE

Danilo Kiš prózájának magyar intertextusai

Danilo Kiš műveinek néhány helyén jelöletlenül olyan magyar versekre játszik rá, melyeket korábban maga fordított szerbre. A *Fövenyóra* központi helyén József Attila Tiszta szívvel című versét, a Holtak enciklopédiája egyik elbeszélésében pedig Petőfi A puszta télen című költeményét idézi meg. Nyilatkozataiból tudjuk, hogy a már Montenegróban élő fiatal fiú fedezte fel magának Ady költészetét, amely olyan erős hatást tett rá, hogy felhagyott költői kísérleteivel. Danilo Kiš magyar irodalmi fordításai több szempontból is a vajdasági magyar irodalom kontextusában értelmezhetők. A múlt század hetvenes éveiben a Forum Kiadó Petőfi, Ady, Radnóti és József Attila költészetéből adott ízelítőt a szerb olvasónak. Kiš fordításainak jó részét ezekbe a gyűjteményekbe készítette el.

A dolgozat szerzője a magyar intertextusok szövegbeli funkcióját vizsgálja meg, majd azt, hogy Danilo Kiš prózájának magyar fordításai az intertextusok eredeti funkcióját hogyan érzékeltetik.

Kulcsszavak: magyar költészet, szerb fordítás, vajdasági magyar irodalom, intertextus, reflexió

Hózsá Éva

APRÓ TÜKRÖK FÉNYVERZIÓI

A dolgozat az üvegvágóval feldarabolt tükör fényjátékát helyezi előtérbe, amely Brasnyó István *Tükrös Madonna* című novellájának zárlatában jut kiemelkedő szerephez. A vajdasági magyar irodalomban meglehetősen sokrétű a tükör; illetve az imágó-funkció kiemelése, ez a kutatás azonban a tükörrel kapcsolatos határátlépésekre, az átváltozásokra, a fényverziókra összpontosít, vagyis arra, amikor az érzékek működése megváltozik, amikor a szakrális távlatok megnyílnak. Brasnyó István regényeiben szintén külön figyelmet érdemel látás és láthatatlanság problémája, a tükör pedig valamiféle varázssz eszközzé válik. Ebben az esetben a számtalan apró tükör egy vásárfián, illetve egy Madonnát megjelenítő mézeskalácson helyezkedik el, ez idézi elő a nagy ragyogást, a fény artikulációját. A dolgozat néhány interdiszciplináris vonatkozást is érint.

Kulcsszavak: komplexitás, műfaj, vizualitás, ünnep, mézeskalács, Madonna, apró tükrök, szakralitás, fényjáték, a fény artikulációja

214

Rajšli Ilona

AZ ELLENTÉT MINT „TÜKÖRALAKZAT” AZ ÚJVIDÉKI DEKAMERON SZÖVEGEIBEN

Gobby Fehér Gyula: *Újvidéki Dekameron*

Gobby Fehér Gyula *Újvidéki Dekameron* című novellasorozatának nyelvi-stilisztikai vizsgálatakor az antonímia szövegszervező funkciója, működése került a figyelem középpontjába. A vajdasági próza e sajátos darabjaiban az antonim lexémapárok és alakzatok elemei egymás tükröképeként (is) egzisztálnak, így modellálva, erősítve a novellák szövegvilágának gyakran szociografikus igényű ábrázolását. Az antitézis nyelvi megformálása igen sokrétű a vizsgált prózaszövegekben; a hangalaki oppozíció és a tartalmi-szemantikai ellentétek (pl. idegenség–otthonosság, képzelet–valóság ábrázolás-

sa) mellett erőteljesebbek a stíluskontraszt jelenségei (pl. hétköznapi–biblikus/fennkölt hangnem), a felhasznált nyelvrétegbeli szembenállás jelenségei (archaizmus–szleng elem). Az ellentét alakzattársulást is létrehozhat a halmozás, felsorolás, ismétlés típusaival. Az antonímia elsősorban az érzelmi nyomatékosítás eszköze a szövegekben, de emellett akár egy novellaegész is épülhet rá. A szerző gyakran él az állandó (paradoxon), valamint a kizáró ellentét (oximoron) változataival, amelyeknek a képisége, kifejezőereje fokozza a történetek abszurditását.

Kulcsszavak: **ellentét, antitézis, vajdasági magyar próza, Gobby Fehér Gyula, Újvidéki Dekameron, stíluselemzés, nyelvi stilisztika**

Samu János

SÜSÜ A SÁRKÁNY

A borzalmas fantázia pacifizálhatóságának veszélyes ábrándja

Az előadás a 85 éve született Fehér Ferenc *Az én nyuszim* (1961) című kötetének címadó versét veti össze Csukás István Süssi, a sárkány című meseregényével, illetve bábfilmsorozatával. A tükörprobléma mindkét szövegben explicit módon merül föl: az első esetben a piros kötényes és a véres nyuszi formájában, az utóbbinál a Süssi és a mű-Süssi/gonosz Süssi alakjai kapcsán.

Mindkét szöveg a gyermekirodalom, a gyermekolvasónak/-befogadónak szánt irodalom széles körben ismert darabja, de míg a Süssi értékei általában vitán kívül állnak, Fehér Ferenc versét a recepció hajlamos a gyermeki befogadás számára túl erősnek, kíméletlennek, véresnek titulálni. A dolgozat amellett érvel, hogy a tremendum témáját érintő (bármely) irodalom egyik legrettenetesebb, hatásában legveszélyesebb darabja Csukás István Süssije, amelyhez képest *Az én nyuszim* vérben ázó nyúltetemei vigasztalást jelentenek. A dolgozat különbséget tesz igazság és valóság relációjára (ez utóbbit a lacani Valós valamelyes ártértelemezésével közelíti meg), illetve igazság és hazugság viszonya között.

Kulcsszavak: **tremendum, iszonyat, valóság-igazság-hazugság, archetípus**

Németh Ferenc

IRODALOM (A) TÜKÖRBEN

László B. Jenő (1883–1941), azaz írói nevén Vékony Náci, a csínytevéseiről, bökkverseiről és kalandjairól híres bánáti lapszerkesztő, két háború közötti irodalmunk fenegyereke, 1927-ben indította útjára a nagybecskereki revolver-zsurnalisztika egyik legjellegzetesebb lapját, a *Tükört*. Ugyanis, – címéből adódóan – hetilapjával szándékozott tükröt tartani a becskereki/bánáti/vajdasági olvasók elé, s ezt csaknem másfél évtizeden át kitartóan, tántoríthatatlanul művelte, többszöri elzárással és lapelkobzással fűszerezve. A gyakran sértegető, erőszakoskodó, esetenként szenzációs pletykákat terjesztő *Tükör*nek azonban volt egy rejtett, kevésbé ismert dimenziója is: a vajdasági magyar irodalom elé is szókimondóan tükröt tartott. Ugyanakkor fiatal, tehetséges újságírók, irodalmárok útját is egyengette, többek között Majtényi Mihályét, Kollin Józsefét, Kelemen Jánosét, Huszár Sándorét és másokét. Ugyanakkor munkatársi körében tudhatta Borsodi Lajost, Brájer Lajost, Farkas Geizát, Csuka Zoltánt, Gál Lászlót, Gergely Boriskát, Kerné Végh Vilma, Kiss Arnoldot, Somfai Jánost és Schwalb Miklóst. A *Tükör* a maga módján szelektálta a kisebbségi vajdasági irodalmi élet írásait, annak történéseit egészen 1941 tavaszáig, a fasiszta megszállásig, amikor is a becskereki zsidó lapkiadó-szerkesztőt nemzettársaival együtt lágerbe zárták majd utóbb kivégezték. Lapja érdekes színfoltja volt nemcsak a két háború közötti becskereki magyar lapkiadásnak, hanem – s erre most eszmélünk csak rá – a vajdasági magyar irodalomnak is.

Kulcsszavak: *Tükör*, László B. Jenő, bökkversek, vajdasági magyar irodalom

Grabovac Beáta

ÉRZELMEK, EMLÉKEZET, NYELV

Az érzelmi élmény pszichológiai státusa

Az affektív rendszerről sok kutató feltételezi, hogy bipoláris szerveződésű, ami azt jelenti, hogy a pozitív és vonzó ingerekre a

megközelítő, míg a negatív és averzív ingerekre az elkerülő rendszer aktiválódik. Egyes szerzők úgy vélik, hogy egy dimenzió két végpontja a két fent említett érzelmi pólus, míg mások feltételezése az, hogy agyunkban külön modul létezik a negatív és külön modul a pozitív információ feldolgozására.

Az érzelmi töltésű ingerek közül a negatívak differenciált válaszokat hívhatnak elő.

Így az érzelmi Stroop effektusban a megterhelő szavak „elkapják a tekintetet”, míg a semlegesekre rövidebb a reakcióidő – ez az ún. fenyegetésvezérelt lelassulás. Az érzelem-émlékezet effektus egy másik hatás, ami arra vonatkozik, hogy az érzelemfogalmak émlékezeti felidézése sikeresebb, mint semleges szavaké.

Dolgozatunkban különböző érzelmi hatásokkal foglalkozó kutatásokat szeretnénk bemutatni, kiemelve a kétnyelvű mentális lexikonra vonatkozó adatokat.

Kulcsszavak: **negatív inger, émlékezet, nyelv, kétnyelvűség**

Horváth Futó Hargita

KULTURÁLIS TRANSZFER, INTERKULTURÁLIS „TÜKÖR”

Globalizált világunkat a felgyorsult információcsere, a mobilitás, a növekvő kapcsolarendszerek, az összekapcsoltság, a fejlett idegenforgalom, a nemzetközi területen lebonyolított érintkezések jellemzik. Az információs és kommunikációs technológiák gyors elterjedése révén egymástól földrajzilag távol élő, kulturálisan eltérő környezetből való emberek, közösségek kerülnek kapcsolatba. A sikeres társas interakció érdekében a (világ)nyelvek mellett az interkulturális ismeretekben való jártasság is fontossá vált. Interkulturális kommunikációról akkor beszélhetünk, ha a kommunikáció aktusában résztvevő különböző nemzeti kultúrákhoz tartozó partnerek egymást kölcsönösen megértik. Interkulturális kommunikációnak fogható fel a fordítói munka is, a fordító ugyanis a nyelvi anyag átültetése közben a kultúrát is átkódolja a forrásnyelvi szöveg befogadója részére. A fordítói munka egyik

alapkövetelménye a kulturális kompetencia. Az eltérő kultúrák közötti közvetítés egyre nagyobb hangsúlyt kap a műfordításban, és a fordítói tevékenység új értelmezése szerint a fordítási műveletek alapkövét képezi.

***Kulcsszavak:* globalizáció, interkulturális kommunikáció, kommunikációs kontextus, kulturális kompetencia, fordítás, másság, nonverbális kommunikáció**

ABSTRACTS

Julianna Ispánovics Csapó

REFLECTIONS IN OTTÓ TOLNAI'S STAINED WATER-PROSE

The space, time and shape games of Ottó Tolnai's multidimensional text create the story of narrator self-knowledge, identity consciousness. The parallel niches (Monarchy, Vojvodina, Stara Kanjiža (Ókanizsa), Lake Palić – Big Yugoslavia, Dalmatia, Zadar, Adria) of the migrating bird figures making movements in the text are the space- and time planes of the lowland silos and the seaside lighthouses. Mirrors are turning into each other, the glittering text agitations are proved by the diversity of the shapes. Family members, friends, colleagues, politicians, businessmen, scientists, and artists: memories of bygone times, pictures painted onto the mirror of the sea. The authentic helpers of the male narrator's time travel, space shifts taking place in dark azure (besides the great abundance of the male companions) are the wife moving along with him and the kindred spirit authoress.

Keywords: **prose, Ottó Tolnai, mirror game, sense of identity**

219

Katalin Cserjés

TARRED PICTURE IN A GOLDEN FRAME

Marginal notes to the layers of a Tolnai-exhibition opening

It was a task of a different nature that put me in the position to meet the text to be examined now, a text serving for the exciting field of stratification, embeddedness, transtextuality and internal reflections; namely, the exhibition opening of Ottó Tolnai. I direct my attention to this speech that was made in the National

Széchenyi Library to advance the exhibition of Árpád Illés-Sándor Weöres, as an event of the Weöres-year. As it was noted by the organizers, the common area of, or the engraving between the two artists was first of all Lajos Gulácsy's Na'Conxypan-world. For this reason, the theme itself given by the National Széchenyi Library is considered to be multilevel surface and notch, both filled with inter-medial adventures. Either is the text of the half-hour opening: associative network and super concentrate, Árpád Illés and Weöres monograph and performance at the same time, together with adventurous outcomes and affirmations from Beckett's leaning to Calder, through de Chirico's egg tempera recipe, to the Hungarian see painting and Sumatra ("before the tsunami"). All of these are written with a pen as if the fascinated author of the conference paper was reading the essays of the Rotten Marble [Rothadt márvány]... The exhibition with projected images laces its visual and verbal notes onto this two-page-long paper and its implications.

Keywords: *mise en abyme, image in image – image in text, text in image; mistake as poetical device and communicational noise; frame, empty frame; ekphrasis; transparency*

Ottó Beke

SUBTITLE AS A (PSEUDO-)REFLECTION OF THE CONVERSATION IN THE MOVIE

Further notes apropos of Mirnics Gyula's novel *Barbie*

Due to its function, the style, the characteristics of the subtitle is very much alike the spontaneous trivial talk. The subtitle aspires to reflect the living speech. The writer Gyula Mirnics uses a unique and complex model of mentioned manifestation of talk and its written recording. In the novel *Barbie*, there is a simultaneous translation which appears as a multilayer expression form in given context.

Keywords: *Gyula Mirnics, Barbie, subtitle, living speech, simultaneous translation*

Kinga Samu-Koncsos

GAZE, MIRROR (TOUCH) IN DNS πΛΛΑΓÓ

The formula which appears on the wings of the DNS's butterfly leads us to the lacanian psychoanalysis, the dust-text on the leaves covert by a transparent membran implies the feminist philosophy. While reading the verso of the theoretical writings of the phallic mother who is describable as the screen of primary narcissism, a liminal identity brinked on symbolic and semiotic (Kristeva) we get to the phallic baby, and from the (in)dividuum formed in the mirror-stage we get to the severance of the mother's body. The theorem of mirror-stage is often consociated with the myth of Narcissus, now apropos of the DNS we correlate the earlier mother-infant dual union with the myth of Medusa and Perseus in order to confer the function of lacanian concepts figured in the title. We write (touch) parenthesized because its bonding to the registry of the lacanian real, to the total covert of the womb which shuts out the symbolic Gaze and which becomes in the mirror-stage endless changes of aspects (Wittgenstein). The touch/damage of the butterfly's wings we use as a metaphor of an insatiable fading-writing or fading-reading which offsets identity (understanding) and slashes into the abyss of surprise. The approach leans on the theoretical texts of Jacques Lacan, Julia Kristeva, Kaja Silverman, Nóra Séllei, Barbara Creed and György Péter Hárs.

221

Keywords: DNS πλλαγό, mirror, touch, gaze, femininity

Erika Bence

VIRTUAL HISTORY OF LITERATURE – MIRROR OF POEMS

Ottó Fenyvesi: *Halott vajdaságiakat olvasva*
(*Reading Dead Vojvodinians*)

The subject of this analysis is Ottó Fenyvesi's volume of poetry *Halott vajdaságiakat olvasva* (*Reading Dead Vojvodinians*). The

study starts from the assumption that the historical image of the formation of certain literature does not become famous only through synthesis-forming works in literary history, but can also be reflected through fiction. Ottó Fenyvesi's studied volume of verse functions also as a virtual history of literature. By re-reading and re-writing the contextualized works, it mirrors the development of the given literature, its stages and directions, on one hand, while on the other, it holds mirror to reception: it rewrites and overwrites its conclusions. The analysis identifies the historical image of Hungarian literature in Vojvodina existing in fiction.

Keywords: history of literature, Hungarian literature in Vojvodina, virtual, history of verse, mirroring

Csilla Utasi

THE MIRROR OF UNKNOWN

Hungarian Intertexts in Danilo Kiš's prose

In some of his works Danilo Kiš makes allusions of those Hungarian poems, which he had earlier translated into Serbian. In his novel, *Peščanik* he cites the poem of Atila József *Tiszta szívvel*, in one of the stories of his collection *Enciklopedija mrtvih*, the narrator refers to Sándor Petőfi's poem *A puszta télen*. We knew from his interview, that Kiš had discovered Ady Endre's poetry as a young boy, and that Ady's poetry influenced him so strong, that he gave up his poetical attempts. Danilo Kiš translations of the Hungarian literature should be interpreted from many aspects in context of Hungarian literature in Vojvodina. In the seventh decades of twentieth century the publishing house Forum had given to the Serbian readers selections from Sándor Petőfi's, Endre Ady's, Miklós Radnóti's and Atila József's poetry. Danilo Kiš had made most of his translations for these selections. The author examines on the one hand the function of Hungarian intertexts in Danilo Kiš's texts, on the other she investigates the function of these intertexts in Hungarian translations of Danilo Kiš's prose.

Keywords: Hungarian poetry, translation into Serbian, Hungarian literature in Vojvodina, intertext, reflexion

Éva Hózsá

LIGHT VERSIONS OF TINY MIRRORS

The paper features the play of light of the mirror divided up with glass cutter that secures an outstanding role in the closure of István Brasnyó's short story entitled *Tükrös Madonna*. In the Hungarian literature in Vojvodina the mirror, the highlighting of the imago function is quite wide-ranging, however this research focuses on the border crossings related to the mirror, on the transformations, light versions, namely on the situation when the function of senses changes when the sacral perspectives are opened. The problem of eyesight and invisibility likewise deserve particular attention in István Brasnyó's novels, the mirror turns into some kind of magical object. In this case the countless tiny mirrors are postured on a present brought from the fair, respectively on a gingerbread displaying Madonna; this brings about the big brightness, the articulation of the light. The study refers to some interdisciplinary concerns as well.

Keywords: complexity, genre, visuality, holiday, gingerbread, Madonna, tiny mirrors, sacrality, play of light, the articulation of the light

223

Ilona Rajsli

OPPOSITES LIKE „MIRROR STRUCTURES”
IN TEXTS OF THE
NOVI SAD DECAMERON

Text-organizing function, functioning of antonyms was in the scope of linguistic-stylistic analysis of the *Novi Sad Decameron* short story series by Gyula Gobby Fehér. In these specific pieces of Vojvodinian prose, elements of antonym structures and lexeme pairs exist as (well as) each other's mirror images, this way modelling, strengthening textual representation of short stories often ending in a sociographic analysis. Linguistic forms of antitheses

are quite various in the analyzed texts of prose; beside opposition of sound forms and content-semantic opposites (e.g. presenting strangeness-familiarity, imagination-reality), phenomena of stylistic contrast are more powerful (e.g. everyday-Biblical/sublime tone), as well as phenomena like opposition of used language stratum (elements of archaism-slang). Opposites may create structure-combinations by using types of cumulation, enumeration, repetition. Antonyms serve mainly as tools for emotional emphasis, but except for that even a whole short story may be constructed on them. The author often uses variants of semi-opposites (paradox) as well as exclusive opposites (oximoron), their visuality, expressive strength contribute to the absurdity of short stories.

Keywords: **opposite, antithesis, Vojvodinian Hungarian prose, Gyula Gobby Fehér, Novi Sad Decameron, stylistic analysis, linguistic stylistics**

SÜSÜ (IS) THE DRAGON

The paper compares the title poem of the volume *Az én nyuszim* (My Bunny) by Ferenc Fehér and tale *Süsü, a sárkány* (Süsü the Dragon), by István Csukás. The mirror problem occurs in both texts explicitly: in first case as the red aproned bunny and its counterpart the bloody one, in a latter as Süsü and the fake/evil Süsü. Both texts are well known pieces of literature for children, but while Süsü's values are usually unconditionally acknowledged *My Bunny* is often considered to be excessively open, grim and violent for children's reception.

The study argues that *Süsü* by István Csukás is one of the most dangerous pieces of any literature touching the subject of *tremendum* compared to which the rabbit corpses of *My Bunny* soaking in blood actually mean consolation.

The paper distinguishes between two relations, one concerning truth and lie, and one regarding truth and the notion of real.

Keywords: **tremendum, mirror, real-true-lie**

Ferenc Németh

LITERATURE IN (THE) TÜKÖR

Jenő László B. (1883–1941), alias Náci Vékony, was a journal editor from Bánát, famous for his satirical epigrams, adventures and pranks, the daredevil of our literature between the two world wars. In 1927, he started one of the most characteristic papers of ‘revolver-journalism’ in Nagybecskerek, *Tükör* (The Mirror). Given the title, the weekly was intended to hold mirror before the readers of Nagybecskerek/Bánát/Vojvodina, which he did persistently and relentlessly, flavored with his manifold imprisonment and confiscations of the papers. This weekly, which was often insulting, violent and was occasionally spreading sensational gossip, had a less known dimension too: it also held mirror to the Vojvodinian Hungarian literature in an outspoken way. At the same time, he paved the way to talented young literati, like Mihály Majtényi, József Kollin, János Kelemen, Sándor Huszár and others. In addition, his colleagues were Lajos Borsodi, Lajos Brájjer, Geiza Farkas, Zoltán Csuka, László Gál, Boriska Gergely, Vilma Kernné Végh, Arnoldo Kiss, János Somfai and Miklós Schwalb. In its own fashion, *Tükör* selected the literary works of the Hungarian minority, until the spring of 1941, the fascist occupation, when together with his fellow citizens he was taken to a concentration camp and later executed. His weekly was an interesting accent not only in magazine publishing in the Hungarian language between the two world wars, but – as we have just realized – also in Hungarian literature in Vojvodina.

Keywords: *Tükör*; László B. Jenő, satirical epigrams, Hungarian literature in Vojvodina

225

Beáta Grabovac

EMOTION, MEMORY, LANGUAGE

The psychological status of emotional experience

Many researchers assume that the affective system has a bipolar organization, which means that positive and appealing cues

induce approach, whereas negative and aversive stimuli activate withdrawal. Some authors think that the two above mentioned emotional poles are the endpoints of one dimension, whereas others believe that we have separate modules in our brains, one for negative and another for positive information-processing. It is shown that from emotion-laden stimuli negative ones can produce differential responses. In the emotional Stroop effect, aversive words „capture the gaze”, whereas neutral ones show shorter response latencies – which is the so-called threat induced slowdown. The emotion-memory effect is another phenomenon, which means that the recall of emotion-laden concepts is more successful than that of the neutral ones.

In this paper we would like to introduce some studies which dealt with different emotion effects, with a special emphasis on the ones exploring the bilingual mental lexicon.

Keywords: **negative stimulus, memory, language, bilingualism**

Hargita Horváth Futó

CULTURAL TRANSFER, INTERCULTURAL “MIRROR”

Our globalized world is characterized by the accelerated exchange of information, mobility, increasing relations, interconnection, advanced tourism, contacts settled in international fields. People and communities living geographically far from each other, originating from culturally different environment, establish contact with each other through the fast spread of the informational and communicational technologies. On behalf of the successful social interaction, besides the (world) languages, the skill in intercultural knowledge also became important. We can talk about intercultural communication if the partners belonging to different national cultures taking part in the act of communication understand each other. For intercultural communication can be conceptualized the translator work, since apart from the content and formal components of the source language texts, the translator also codes

ABSTRACTS

the culture of a folk using a given language, communicating on it onto the target language. Translation is not only dialogue between languages, but cultures as well. Cultural competence is one of the basic requirements of the translator work. Mediating between the different cultures gets bigger and bigger emphasis in translation and according to the new interpretations of the translator activity it represents the foundation stone of the translation.

Keywords: **globalization, intercultural communication, communicational context, cultural competence, translation, otherness, non-verbal communication**

REZIMEI

Julijana Išpanović Čapo

ODRAZI U PROZI BOJE MORE OTOA TOLNAIJA

Kreacije prostora, vremena i likova višedimenzionalnog teksta Otoa Tolnaja stvaraju priču samopoznavanja, priču identiteta. Paralelni životni prostori (Monarhija, Vojvodina, Stara Kanjiža, Paličko jezero – Velika Jugoslavija, Dalmacija, Zadar, Jadransko more) likova migranata su prostorne i vremenske dimenzije silosa ravnice i svetionika mora. Dimenzije ogledala koja su okrenuta jedni drugima sa svetlucavim talasima teksta u znaku autentičnih likova. Članovi porodice, prijatelji, kolege sa posla, političari, biznismeni, naučnici, umetnici: uspomene prošlih vremena, slike slikane na površini mora. Partner muškog naratora u putovanju kroz vremena i kroz prostor (pored drugara) je i supruga kao i književnica srodne duše.

Ključne reči: **proza, Oto Tolnai, identitet**

Žofija Serda

OGLEDALO OGLEDALA – LUDAK SELA I JEDAN BUKET RUŽA

Pozorišne adaptacije Tolnaijevih tekstova

Osnova istraživanja je bazirana na dve predstave iz 2013 godine: *Vilhelomve pesme*, u režiji Jožefa Nađa, i predstava *Ruže* u režiji

Andraša Urbana. Obe predstave reflektiraju na dve ranije predstave (*Kišinjevska ruža*, i *Merdevine Orfeja*).

Ogledala Ota Tolnaja su opet na sceni, ali ovoga puta ostaju u tišini. Vilhelm, ludak sela se pojavljuje i počinje pričati. *Kišinjevska ruža* se reinterpreтира; presahnjuje i oživljava unutar disko kugle. Svet Vilhelma možemo definisati u minijaturnoj slici. Scenske slike i rečenice pisca transformišu, alhemijski procesi prorade. Improvizacije se zbivaju i u pokretu i u tekstu. Gde će nestati tekst kad više nema teksta, i kroz kakve procese će gledalac naći pesnika (ako uopšte uspe). Slika u ogledalu je već razbijena, jer ogledalo je samo mozaik jedne disko kugle, i jedini način je da vidimo svetlo tih malih slika, samo ako je kugla u pokretu, ili ako je jedan drugi objekat prosvetljuje.

Pesma *Kišinjevska ruža*, i ciklus *Vilhelmove pesme* će nam pokazati činjenicu da tekstovi Ota Tolnaja neće ostaviti umetnike u miru, i dok u slučaju Andraša Urbana verbalitet potpuno nestaje, kod Jožefa Nada se pojavljuje.

Ključne reči: tekst/beztekstnost, Oto Tolnai, Jožef Nađ, pokret, ponavljanje

Oto Beke

TITLOVI KAO (PRIVIDNI) ODRAZ GOVORA U FILMU

Daljnje beleške u vezi novele *Barbi* pisca Đula Mirnič

Titlovi, baš zbog same njihove funkcije imaju stilske karakteristike spontanog živog govora. Tokom titlovanja se trudi da rezultat bude odraz živog govora. U noveli *Barbi*, pisac Đula Mirnič koristi svojevrstan, unikatan i kompleksan model manifestacije govora i njenog zabeležavanja. U tom književnom delu se pojavljuje simultani prevod kao višeslojna forma izražavanja u datom kontekstu.

Ključne reči: Đula Mirnič, *Barbie*, titlovi, živi govor, simultani prevod

Erika Bence

VIRTUELNA ISTORIJA KNJIŽEVNOSTI – OGLEDALO PESAMA

Oto Fenjveši: *Halott vajdaságiakat olvasva*

Predmet prezentovane analize je zbirka pesama Ota Fenjvešija *Halott vajdaságiakat olvasva* (2009).

Razmatranje polazi od pretpostavke da se istorijska slika razvoja neke književnosti može spoznati ne samo putem sintetizovanih književno-istorijskih radova, već se ona reflektuje i u delima lepe književnosti. Upravo zbirka pesama Ota Fenjvešija funkcioniše kao virtuelna istorija književnosti. I to na taj način, što on ponovo čita i piše o kontekstualizovanim delima, odslikavajući s jedne strane procese i pravce razvoja date književnosti, a s druge pak stavlja pred ogledalo njegovu recepciju: nanovo pišući i modifikujući njene stavove. Analizom postaje prepoznatljiva ona istorijska slika književnosti vojvodanskih mađara koja se reflektuje u lepoj književnosti.

Ključne reči: istorija književnosti, književnost vojvodanskih mađara, virtuelnost, istorija poezije, refleksija

Čila Utaši

OGLEDALO NEPOZNATOG

Mađarski interteksti u prozi Danila Kiša

U nekim svojim delima Danila Kiš aludira na stihove onih mađarskih pesama koje je ranije on sam preveo na srpski jezik. U centralnom delu *Peščanika* citira pesmu Atile Jožef „Tiszta szível“, a u jednoj pripovetci Enciklopedije mrtvih Petefijevu pesmu: „A puszta télen“. Iz njegovih intervjua znamo da je Adijevu liriku otkrio kao mladić, živeći već u Crnoj Gori, i da je ona na njega vršila tako snažan uticaj da je prestao da piše poeziju. Književni prevodi Danila Kiša sa mađarskog jezika iz više aspekata mogu se

interpretirati u kontekstu jugoslovenske mađarske književnosti. U sedamdesetim godinama prošlog veka izdavačka kuća Forum je priredila srpskim izbor iz pesama prevedenih na srpski Šandora Petefija, Endrea Adija, Mikloša Radnotija i Atile Jožef. Danilo Kiš je veći deo svojih prevoda načinio upravo za ove zbirke.

Autorka u svom radu sa jedne strane istražuje funkciju mađarskih intertekstova Danilo Kišovim delima, a sa druge strane načine pomoću kojih se ovi intertekstovi označavaju u mađarskim prevodima Danilo Kišove proze.

Ključne reči: mađarska poezija, srpski prevod, književnost vojvođanskih Mađara, intertekst, refleksija

Eva Hoža

VERZIJE MALIH OGLEDALA

U centru ovog istraživanja se nalaze igre svetlosti malih, sečenih ogledala, koji imaju važnu poziciju u završetku poznate novele Ištvana Brašnjoa („Tükrös Madonna”). Razne uloge ogledala i funkcije identiteta su istaknuti aspekti mađarske književnosti u Vojvodini. Ova studija koncentriše na igre prekoračenja granice odnosno praga, na metamorfoze ogledala, detaljno se bavi sa verzijama svetlosti, sa problematikom predočavanja i kao dalji aspekt ovde spada i sakralna dimenzija. U romanima istog autora vidljivost, nevidljivost i čarobna moć mogućih ogledala takođe imaju važnu ulogu. U ovom slučaju komadi ogledala služe kao dekoracije na medenjaku koji je kupljen u vašaru. Na ukrašenim medenjaku sa ogledalom se nalazi slika Bogorodice, u interpretaciji novele se javljaju problemi artikulacije svetlosti i diferencije između unutra i napolju. Interdisciplinarni aspekti interpretacije su isto u centru pažnje.

Ključne reči: kompleksno shvatanje, žanrovi, vizualnost, praznik, medenjak, Bogorodica, malo ogledalo, sakralna perspektiva, igra svetlosti, artikulacija svetlosti

Ilona Rajšli

SUPROTNOST KAO „OGLEDALNA STRUKTURA” U TEKSTOVIMA *NOVOSADSKOG DEKAMERONA*

Đula Gobi Feher: *Novosadski Dekameron*

U fokusu istraživanja je funkcija, funkcionisanje tekstualne organizacije antonimije pri lingvističkoj-stilističkoj analizi serijala novela Đule Gobija Fehera pod naslovom *Novosadski Dekameron*. U ovim specifičnim primerima vojvođanske proze elementi antonimnih parova leksema i struktura egzistiraju kao (i) međusobni odrazi u ogledalu, na taj način modelišući, jačajući često sociografski opis tekstualnih karakteristika novela. Jezičke forme antiteze su raznovrsne u analiziranim tekstovima proze; pored opozicije usmenih formi i sadržajnih-semantičkih suprotnosti (npr. predstavljanje stranosti-odomaćenosti, mašte-realnosti) izraženije su pojave stilskog kontrasta (npr. svakidašnji-biblijski/uzvišeni ton), fenomeni suprotstavljenosti korišćenog jezičkog sloja (elemenat arhaizma-slenga). Suprotnost može kreirati i udružene strukture raznim tipovima kumulacije, nabiranja, ponavljanja. Antonimija je prvenstveno sredstvo izražavanja emocionalnog naglašavanja u tekstovima, ali može i cela jedna novela da se zasniva na njoj. Autor često koristi varijante lažne suprotnosti (paradoks) i isključive suprotnosti (oksimoron), a njihova slikovitost, ekspresivnost doprinosi apsurdnosti priča.

Ključne reči: suprotnost, antiteza, vojvođanska mađarska proza, Đula Gobi Feher, *Novosadski Dekameron*, stilistička analiza, lingvistička stilistika

Ferenc Nemet

KNJIŽEVNOST U OGLEDALU (*TÜKÖR*)

Jene B. Laslo (1883–1941), pisac pod književnim pseudonimom Naci Vekonj, novinski urednik u Banatu, poznat po svojim

ekscesima, sarkastičnim pesmama i nevidenim doživljajima, neukrotiva ličnost mađarske književnosti između dva rata, 1927 godine pokrenuo je svoj nedeljnik *Ogledalo* (*Tükör*), jedan od najkarakterističnijih listova velikobečkerečke revolver-žurnalistike. On je, naime – shodno naslovu svog nedeljnika – imao nameru da svojim listom zapravo stavi ogledalo ispred bečkerečkih/banatskih/vojvodanskih čitalaca, a to je radio istrajno i nepokolebljivo skoro deceniju i po, te je za to vreme bio više puta zatvaran a njegov list nekoliko puta konfiskovan. Ovaj nedeljnik je međutim, osim toga što je često znao da vredi, da bude nasilan te da širi senzacionalne tračeve, imao je i jednu skrivenu, manje poznatu dimenziju: postavio je ogledalo i ispred književnosti vojvodanskih mađara. Istovremeno, pomagao je stasavanje mladih, talentovanih novinara i pisaca, između ostalih Mihalja Majtenjija, Jožefa Kolina, Janoša Kelemen, Šandora Husara i drugih. U ovom listu su inače od pisaca još sarađivali: Lajoš Boršodi, Lajoš Brajer, Geiza Farkaš, Zoltan Čuka, Laslo Gal, Boriška Gergelj, Vilma Veg-Kern, Arnold Kiš, Janoš Šomfai i Mikloš Švalb. *Ogledalo* je na sebi svojstven način selektirao i objavljivao članke o dešavanjima u književnosti vojvodanskih mađara i to sve do proleća 1941, do fašističke okupacije, kada su ovog bečkerečkog izdavača i urednika, inače jevrejina, zajedno sa ostalim jevrejima u gradu zatvorili u logor a potom pogubili. Njegov list – a tu činjenicu tek danas sagledavamo – predstavljao je ne samo zanimljiv fenomen novinskoizdavačke delatnosti bečkerečkih mađara u periodu između dva rata već i književnosti vojvodanskih mađara.

Ključne reči: *Ogledalo* (*Tükör*), Jene B. Laslo, sarkastične pesme, književnost vojvodanskih mađara

Beata Grabovac

EMOCIJE, PAMĆENJE, JEZIK

Psihološki status emocionalnog doživljaja

Mnogi istraživači pretpostavljaju o afektivnom sistemu da je organizovan na bipolarni način, što znači da se na pozitivne

i privlačne stimuluse aktivira sistem prilaženja, a negativni i averzivni stimuli izazivaju izbegavanje. Neki autori smatraju ova dva emocionalna pola dve ekstremne tačke jedne iste dimenzije, dok drugi pretpostavljaju da u mozgu imamo posebne module za obradu kako negativne, tako i pozitivne informacije.

Od emocionalno obojenog materijala negativni mogu da izazovu diferencijalne odgovore. Tako u emocionalnom Strupovom efektu opterećujuće reči „hvataju pogled“, dok vreme reakcije je kraće na neutralne – to je tzv. pretnjom izazvano usporenje. Efekat emocija-memorija označava pojavu kada je pobuđivanje emocionalnih koncepata iz memorije uspešnije nego neutralnih reči.

U ovom radu prikazujemo razna istraživanja koja su se bavila emocionalnim efektima, sa specijalnim osvrtom na rezultate o dvojezičnom mentalnom leksikonu.

Ključne reči: **negativni stimulus, pamćenje, jezik, dvojezičnost**

Hargita Horvat Futo

KULTURNI TRANSFER, INTERKULTURALNO „OGLEDALO”

Ovaj naš globalizovani svet karakterišu ubrzana razmena informacija, mobilnost, ekspanzija sistema veza, uzajamna povezanost, razvijeni turizam, kontakti na međunarodnom nivou. Putem brzog razvoja informatičkih i komunikacijskih tehnologija uspostavlja se veza između ljudi i zajednica koje žive u geografski udaljenim, različitim kulturnim sredinama. U interesu uspešne društvene interakcije postalo je važno da pored poznavanja (svetskih) jezika ljudi budu upućeni u interkulturalne veštine. O interkulturalnoj komunikaciji možemo govoriti kada partneri, koji pripadaju različitim nacionalnim kulturama razumeju jedan drugog u aktu komunikacije. Kao interkulturalna komunikacija se može shvatiti i rad prevodilaca, jer prevodilac osim sadržajnih i formalnih komponenata teksta na izvornom jeziku, na ciljani jezik prenosi i kodiranu kulturu naroda koji koristi dotični jezik,

komunicira njime. Prevod nije dijalog samo među jezicima, nego i među kulturama. Jedan od osnovnih preduslova prevodilačkog posla je kulturna kompetencija. Posredovanje među različitim kulturama dobija sve veći značaj u prevodima, i po novom shvatanju prevodilačke aktivnosti čini kamen temeljac procesa prevođenja.

***Ključne reči:* globalizacija, interkulturalna komunikacija, komunikacijski kontekst, kulturna kompetencija, prevod, različitost, nonverbalna komunikacija**

A KÖTET SZERZŐI

Beke Ottó	bekeo@freemail.hu
Bence Erika	erikazambo@eunet.rs
Cserjés Katalin	vasskatalin@vnet.hu
Grabovac Beáta	beagrabovac@gmail.com
Horváth Futó Hargita	futo@eunet.rs
Hózsá Éva	hozsaeva@eunet.rs
Ispánovics Csapó Julianna	csapo@eunet.rs
Németh Ferenc	ferencnemet@yahoo.co.uk
Rajslí Ilona	rajsli@stcable.net
Samu János	dnsamu@gmail.com
Samu-Koncsos Kinga	koncsoskinga@gmail.com
Szerda Zsófia	desiresofi@gmail.com
Utasi Csilla	csilla.utasi@gmail.com

TÜKÖR

konTEXTUS könyvek 8.

Irodalom- és nyelvtudományi, pszicholingvisztikai,
művészetelméleti és interdiszciplináris kutatások

Kiadó:

Bölcsészettudományi Kar
Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium
Újvidék

A kiadásért felel:

Dr. Ivana Živančević-Sekeruš dékán
Dr. Csányi Erzsébet

Szerkesztette:

Dr. Csányi Erzsébet

Recenzensek:

Dr. Benyovszky Krisztián (Szlovákia)
Dr. Rudaš Jutka (Szlovénia)
Dr. Lábadi Zsombor (Horvátország)

Műszaki szerkesztő:

Barna Csaba

Fedőlapterv:

Kapitány Attila

Készült az újvidéki **Sajnos** Nyomdában 2014-ben

Példányszám: 300

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Újvidék

821.511.141(497.11).09"19/20"(082)

TŰKÖR / [szerkesztő Csányi Erzsébet]. – Újvidék :
Bölcsészettudományi Kar : Vajdasági Magyar Felsőoktatási
Kollégium, 2014 (Újvidék : Sajnos). – 237 str. ; 21 cm. –
(Kontextus könyvek ; 8. Irodalom- és nyelvtudományi,
pszicholingvisztikai, művészetelméleti és
interdiszciplináris kutatások)

„A kötet a Vajdasági magyar irodalom-kontextusok-
identitáskódok (2011–2014) című... projektum kutatási
eredményeit tartalmazza” --> prelim.

str. – Tíráz 300. – Str. 7: Előszó / Csányi Erzsébet.

– A kötet szerzői: str. 237. – Bibliografija. – Summaries ;
Rezimeji.

ISBN 978-86-6065-208-1 (BK)

a) Мађарска књижевност – Србија – 20–21. в. – Зборници
COBISS.SR-ID 284866567