

ALTEREGÓ

Alakmások – hamismások – heteronimák

konTEXTUS könyvek 5.

Irodalom- és nyelvtudományi kutatások

A kiadásért felel:

dr. Ljiljana Subotić dékán

Szerkesztette:

Csányi Erzsébet

A vajdasági magyar irodalom
interkulturális kontextualizációja című projektumot (2006–2010)
a **Tartományi Tudományügyi és Technológiafejlesztési Titkárság**
és a **Szülőföld Alap** támogatta

ALTEREGÓ

Alakmások – hamismások – heteronimák



Bölcsészettudományi Kar
Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium
Újvidék, 2010

TARTALOM

Előszó	9
--------------	---

TANULMÁNYOK

Csányi Erzsébet

HOMO DUPLEX

Stevenson–Kosztolányi–Crnjanski	11
---------------------------------------	----

Hózsá Éva

NINCS OLYAN DON QUIJOTE,

AKI NE MARADNA EGYEDÜL

Kosztolányi *Esti Kornél*jának intertextuális mozgásai

(Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*,

<i>Esti Kornél kalandjai</i> és Esterházy Péter: <i>Esti</i>)	21
--	----

Rudaš Jutka

KI ÉPÍTI A HOMOKVÁRAT?

Tolnai Ottó infaustusairól	37
----------------------------------	----

Novák Anikó

„EGY DUBLŐR, AKI A MI ESETÜNKBEN

AZ ELSŐ SZEREPOSZTÁST VISZI...”

Néhány megjegyzés Tolnai Ottó alakmásairól	47
--	----

Beke Ottó

LÁTHATÓ ÉS HALLHATÓ MASZKOK	57
-----------------------------------	----

Samu János Vilmos

A BEOMLÓ EKSZTÁZIS SZUBJEKTUMA

Simon Grabovac verseinek nyelvfilozófiai horizontja

és kapcsolódása egy Sziveri-ciklushoz	77
---	----

Bence Erika

ANAGORÍZIS ÉS PSZEUDO-VALÓSÁGOS

ALAKMÁS A KORTÁRS

TÖRTÉNELMI REGÉNYEKBEN	97
------------------------------	----

TARTALOM

Utsi Csilla

BEAVATÁS ÉS HETERONIMÁK

Danyi Zoltán *Hullámok után a tó sima tükre*

című novelláskötetéről 115

Horváth Futó Hargita

M. HOLLÓ JÁNOS, A GION-PRÓZA ALTEREGÓJA . . . 123

Ladányi István

A „VALÓDI” ARC MEGALKOTOTTSÁGA

Az öszinteség retorikája Sinkó Ervin *Egy regény regénye*,

Sütő András *Anyám könnyű álmot ígér*

és Esterházy Péter *Javított kiadás* című regényében 137

Fekete J. József

NICSAK, KI BESZÉL?

Bogdán László, Brasnyó István, Danyi Zoltán,

Tolnai Ottó heteronimáiról 149

Koncsos Kinga

DESZUBJEKTIVIZÁCIÓ MINT

ASPEKTUSVÁLTÁS

Nemes Nagy Ágnes költészetében és

a DNS PERSONA-számában 165

Ispánovics Csapó Julianna

A NŐI ALAKMÁS HITELESSÉGE HERCEG JÁNOS

ANNA BÚCSÚJA CÍMŰ REGÉNYÉBEN 181

Andrić Edit

ESTI KORNÉL, AVAGY KORNEL VEČERNJI. 193

REZÜMÉK 217

ABSTRACTS 229

REZIMEI 241

ELŐSZÓ

Az álarcok történeti és materiális meghatározottságai – a szubjektum önértésében és a percepció szimbolikus regiszterében betöltött konstitutív szerepe, fenomenológiája révén – egy minduntalan táguló, újabbnál újabb perspektívákkal gazdagodó horizontot nyitnak meg. Az álarc eme eredendő pluralitása a vizualitáson és a térbeliségen túl immár taktilis, fonikus aspektust foglal magában. Az álarcszerűen megképződő, s temporálisan változó sokszínűség, többalakúság a szubjektum mibenlétére kérdez rá. Egy olyanféle öntükröző struktúrát alkot, amelynek végső evidenciája, esszencialitása, avagy ismételten a térbeli metaforikát híva segítségül: stabil középpontja sohasem kutatható fel. A maszk a lehető legtágabb értelemben vett kommunikációs interakciókban olyképpen fedi el, másítja meg az identitást, az azonosság bensőséges áttetszőségét, hogy közben önmaga is hozzájárul annak megteremtéséhez. Egyazon időben fedi el az egyedi, elidegeníthetetlen és megmásíthatatlan arcot, és fedi fel, takarja ki a felfedhetetlent, az elmondhatatlant és a megmutathatatlant. Az álarc határain túlra utal, ahol éppen hogy a megmásítás, megváltoztatás, elidegenítés és másolás mindenfajta referencialitás nélküli erői munkálkodnak.

Kötetünkkel, mely *A vajdasági magyar irodalom interkulturális kontextualizációja* elnevezésű projektum (2006–2010) idei kutatási eredményeit tartalmazza, lezárul a Tartományi Tudományügyi és Technológiafejlesztési Titkárság támogatásának köszönhetően 2006 óta folyó tudományos munka öt éves ciklusa.

A konTEXTUS-konferenciák és konTEXTUS-könyvek minden évben más témára fókuszálva és más-más összetételben alakították ki a szomszédos régiókból érkező irodalomtudósok-

ELŐSZÓ

kal, nyelvészekkel, pszichológusokkal, művelődéstörténészekkel
közösén elképzelt műhelyt, melynek kérdésirányai azonban
mindig a vajdasági magyar irodalomra mutattak.

CSÁNYI Erzsébet
BEKE Ottó

Csányi Erzsébet

HOMO DUPLEX

Stevenson–Kosztolányi–Crnjanski

Alte regók, hasonmások, alakmások, imaginárius figurák, personák, álarcok, álcák, maszkok poétikai kérdéshorizontjában alapvető különbség mutatkozik a régebbi és a 20/21. század irodalma között. Míg a 19. században a maszk, az alakmás romantikus-fantasztikus tematikaként vonzotta a képzeletet, addig a költői alakoskodás, szerepjátszás a 20. században már mint a költői lét/fiktív világ megteremtésének, elsősorban mint a hangkeresésnek/nyelvi modulációnak az előfeltétele merül fel. Ezt a váltást lehet kitapintani egy olyan képzeletbeli irodalmi soron, amelynek tengelyén R. L. Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete* (1887), Kosztolányi Dezső *Néró, a véres költő* (1922) és Miloš Crnjanski *London regénye* (1971) című regényei helyezkednek el.

11

Stevenson 1887-ben megírt műve, a *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete* története szerint a főhős két alakban testesül meg, egy rossz és egy jó én bőrébe bújva járja a világot.

De a szerző a fabula mellékmotívumaiban is a páros alakok látványával játszik el, magát az intonációt is ezzel oldja meg: Utterson ügyvéd és Richard Enfield, két szófukar, unatkozó fiatalember közös sétáival indítja a történetet. Itt olvashatjuk mr. Hyde-ről az első leírást: „Nem egykönnyen lehet leírni. Valami baj van a megjelenésével: van benne valami visszatetsző, valami teljességgel hitvány. Sohasem láttam ilyen ellen-szenves embert, és mégis, alig tudom, miért. Mintha rejtett fogyatékosága volna, az ember érzi, hogy nyomorék, bár nem

tudnám megmondani, mi a rendkívüli benne. Nem, sehogyan sem tudok eligazodni rajta; képtelen vagyok leírni. És nem az emlékezőtehetségemen múlik, mert kijelentem, hogy most is magam előtt látom.”¹

A sátánfajzat mr. Hyde az önmagán kísérletező orvos, dr. Jekyll műve. Egy különös ital révén, pusztá szórakozásból a barátságos, köztiszteletnek örvendő Jekyll átváltozik, és éjnek idején kiéli tomboló, gyilkos szenvedélyeit, majd az elixír segítségével visszaváltozik. A gonosz alakváltozat azonban fokozatosan átveszi az uralmat dr. Jekyll jó énje fölött, és a gyógyszer többé nem segít a visszaváltozásban, a játék életveszélyessé fajul, végül a halálához vezet (mr. Hyde megmérgezi magát).

A horrorisztikus metamorfózis története mesészerűen, de épp ezért sarkítva tükrözi az emberben lakozó identitások sokaságát, a tudatalattiban zajló ellentétes irányú folyamatokat.

Már Apuleius *Aranyszamarában* lecsapódott az emberélet stádiumaival kapcsolatos ősi tudás, miszerint a csecsemő/kisgyerek/kamasz/felnőtt/öregember közti fordulópontok, küszöbhelyzetek drasztikus különbségeket, krízis-szituációkat, más alakban való újjászületést hordoznak, s hogy az emberi életút metamorfózisok soraként fogható fel. A népek ősközösségi folklór-kincse az emberábrázolást a metamorfózis és az azonosság kettősségére építi. „A mesebeli ember ábrázolása mindig az átváltozás és az azonosság motívumaira épül”, hívja fel a figyelmet Bahtyin, s hangsúlyozza, hogy „az antikvitásban az átváltozás eszméje bonyolult és szerteágazó fejlődési utat futott be.”² A metamorfózis mitologikus mezében a fejlődés eszméje sűrített és ugrásszerű, tehát az időaspektus egy meghatározott formája. „A metamorfózis Apuleiusnál a privát emberi sors értelmezésének és ábrázolásának formája, amely kiszakadt a kozmikus és történelmi egészről.”³

A fentiek értelmében megállapítható, hogy Stevenson a főhős két alakváltozatát mutatja be, amelyeket dr. Jekyll identitásválságai és újjáteremtődései választanak el és kötnek össze.

A regény 10. fejezetében vallomásából megtudjuk, hogy felfedezi, „az ember igazában nem egy, hanem kettő”.⁴ S felteszi a kérdést, „mi lenne, ha elválasztanók őket egymástól?”⁵

A transzcendentális orvostudománnyal kacérkodó orvos tudathasadása mesterségesen generált állapot. Kettős életre azért határozza magát, mert szenvedélyeit csupán így élheti ki, kicsapongásai, kalandjai, méltatlan mulatságai és gyönyörűségei során ugyanis szégyenletes dolgokat művel (letapos egy kislányt), végül büntényt követ el (bottal agyonüt egy embert). E viselkedés motiváló kiindulópontja kezdetben az volt, hogy a főhős a nyilvánosság előtt előkelő komolyságba kívánt burkolózni, természetének „hibáját”, „bizonyos nyugtalan vidámságot” pedig szégyellt kimutatni. Kísérletezései során felfedezi annak módját, hogy két külön lénybe zárja énjének két aspektusát, ezáltal megszabaduljon az örökös büntudattól és konfliktusoktól. „Én voltam az első, aki a világ szeme előtt a vele született tisztesség súlyát cipelte, de egy pillanat alatt, iskolás gyerek módjára, ledobálta magáról, és fejest ugrott a szabadság tengerébe.”⁶ Az elemek e misztikus orvosi módszerrel történő szétválasztása azonban balul ütött ki, a szellem kiszabadult a palackból.

Alakmása saját vallomása szerint nemcsak a szabadságot hozza meg számára: Hyde fiatalabb, frissen lüktet a vére, könnyű léptei vannak, gondolkodása hevesebb, képességei kifinomodtak, szelleme ruganyosabb, cselekedeteiben merészebb, érzéki képek özöne lepi el, felfokozott élnivágys jellemzi.

Jekyll két énje nem árnyalatos átmenetekre, hanem szöges ellentétre épül. A fekete-fehér technika két ellentétes identitás ábrázolására szolgál. Jekyll megfogalmazása szerint ő, a tisztos polgár „láncon tartja a benne lakozó állatot”⁷, „fél a benne alvó szörnyetegtől”⁸, majomhoz⁹, ördöghöz¹⁰ hasonlítja. Mégis, be kell vallja, mr. Hyde-ban is önmagát látja: „És ahogy a jóság ott ragyogott egyiknek egész lényén, úgy volt felírva szélesen, világosan a másiknak az arcán a rossz. Amellett, a rossz, (amiről most azt kell hinnem, hogy halált hozó része az embernek) az idomtalanság és

felbomlás bélyegét nyomta erre a testre. És mégis, mikor a tükörben ránéztem erre a rút szörnyalakra, nem éreztem undort, sőt, inkább hirtelen fellobbanó rokonszenvet. Ez is én voltam.”¹¹

A végső konklúzió, a másik én-nek mint a bennünk lakozó halálnak a képzete a regény végén fogalmazódik meg. „Minden emberi lény jóból és rosszból van összekeverve”¹², vallja a narrátor, vagyis – mint azt az események sora tanúsítja – életből és halálból.

Az átváltozási jelenetek azonban kezdetben nem a halál, hanem éppenséggel az új élet születésének harsányan romantikus attribútumaival rendelkeznek: „Felhajtottam az italt. Irtóztató kínok következtek erre: csontok csikorgása, halálos émelygés, és olyan lelki rémület, melynél nagyobb a születés vagy a halál órájában sem képzelhető. Aztán ezek a gyötrelmek gyorsan alábbhagytak, s én mintha csak nagy betegségből tértem volna magamhoz. Különös, leírhatatlan érzés fogott el, és éppen mert új volt, hihetetlenül édes. Testileg ifjábbnak, könnyebbnek, boldogabbnak éreztem magamat, amellet éreztem, hogy heves vakmerőség ébred fel bennem [...] ez új élet első leheletétől kezdve tudtam, hogy rosszabb, tízszer rosszabb lettem, rabszolgája eredendő rosszságomnak...”¹³

Amikor az átváltozás már önkéntelenül, szer nélkül is bekövetkezik, amikor dr. Jekyll reggel szándéka ellenére mr. Hydeként ébred, gyűlölni kezdi őt, mint saját halálát: „Ez izgatta fel: hogy ez a pokolsár hangot adott, kiáltozott, hogy ez az alak talan köd mozgott és vétkezett, hogy az, ami halott, aminek nincs alakja, bitorolhatja az élet működéseit. Aztán meg, hogy ez a feltámadó rémség szorosabban össze van kötve vele, mint egy feleség, közelebb van, mint a tulajdon szeme, ott rejtőzik a húzában, hallja a mormogását, érzi, amint küszködik, hogy megszülessék, s a gyöngeség minden órájában, az álom óvatlanságában ellene támad, és kidobja az életből.”¹⁴

Ezzel a tragikus fordulattal végződik tehát az „öregedő, kielégítetlen doktor”¹⁵ kalandja, aki önazonosság-vesztésének legelején úgy érezte, hogy az ember nem egy, hanem kettő,

végül pedig „a kettő” biztos végzetbe fulladó sorsáról tesz keserű vallomást.

Mr. Hyde egész furcsa figurája, „hús-ruhája”¹⁶ képletesen Jekyll maszkjának is tekinthető. Ugyanakkor a cselekmény szintjén néha Hyde maga is álarcot szorít arcára, ha nem sikerül időben elszöknie a cselédség szeme elől.

Bahtyin nyomán tudjuk, hogy a népi kultúrában a maszk a dolgok viszonylagosságában való vidám gyönyörködéshez, az egyértelműség jókedvű tagadásához, a határok játékos áthághatóságának kifejezéséhez kapcsolódik. A romantikában is megnő a maszk szerepe, viszont ekkor mindig elrejt és eltitkol, valami irtózatossággal, a nagybetűs Semminek az arca.

Hyde mint álarak, alakmás, iker Jekyll életében a szabadság/a vadság/a gátlástalan tombolás szinonimája, már a történet elején sem mutat rokonságot a maszk népi nevetéskultúrában ismert szerepével. A játék gyorsan elfajul, amit nemcsak az átváltozásra serkentő félelem okoz (amivel szemben a népi maszk mindig a kacagásra nyitott száj jegyében születik), hanem a maszk által felszabadított ösztönök gonoszsága, hitványsága, végül halálba taszító elhatalmasodása. A személyiséghasadás álcája Stevensonnál a romantikából ismert borzongató ürességképzetet és halálfélelmet szimbolizálja.

Stevenson regényében az önazonosság elvesztése nemcsak cselekményszintű motívum, hanem emblematikus jegy, bevésődő kép, aminek sikerességével az érintett körben kevés művetekedhet.

A 20. században, a modernség freudi tanoktól megihletett feltételei közepette, amikor is az ember a lehetséges szerepek számának végtelenségével szembesül, Kosztolányi már egy lépéssel továbbhalad, sokkal inkább úgy problematizálja a maszk, az alteregó, a kettős tudat kérdését, mint az esztétikum, a költői szerepjátszás esélyét. A kutatások szerint az instabil identitástudatnak Kosztolányi lírai énekei esetében fokozatai vannak, ezek a póz, a költőszerep és a maszk.¹⁷

A költőszerep maszkként fagy rá a dilettáns Néróra. Ambíciója, hogy ne csak császárként, hanem költőként is uralja a világot. Kosztolányi *Néró, a véres költő* című regényében (1922) a megfagyott szerep, az élettelen maszk, a bábu átmetaforizálja az egész szöveget. A regény elején Claudius halotti maszkjáról esik szó: „Egy szobrász forró viaszt öntött a hideg arcra. Elkészítette halotti maszkját.”¹⁸

Később Néró a szereplések alkalmával a maszkot úgy teszi fel arcára, mint ahogy a költőlélet ölténé magára, mechanikusan. A költők versenyén kedvese, Poppea arcát ábrázoló (manipulált, én-idegen, nem-váltó) maszkban lép fel „óriás falábakon, úgyhogy mindenkinél magasabbnak rémlett. Aranycsatos cothurnust, csillagos, zöld tógát viselt, melyet a nép szájtátva nézett, mert ilyen pompás ruhát még sohase látott, s egy vászon álarcot, mely Poppea arcát utánozta és felül borostyánsárga fürtökben végződött. A borzas hajbetét alatt a császár izzadt. Csak a hangtölcséren kapott levegőt, azon a szörnyű és torz repedésen, mely a száját mímelte és arra volt hivatva, hogy az énekét öblösítse, elvigye a legmesszebb széksorokig. Karjáról színes szalagok lógtak. Alakja a sok ruhától fölpuffadt... Orra égett az álarc alatt, homloka csöpögött és nem merte megtörölni, torka elszorult... Álarca alatt kigyulladt a szeme a boldogság tüzeiben. Türelmetlen mozdulatot tett, aztán letépte a maszkot, megmutatta magát, igazi arcát, hogy megfürödjön a siker teljes dicsőségében...”¹⁹ A mű végére már mindenkit kivégeztet, fejeiket hozat, hogy megbizonyosodjon halálukról. „Úgy játszottam az emberekkel, mint bábukkal”²⁰, mondja. A bábu, a baba, a szobor motívuma a maszk szinonimájaként hálózza be a művet (Poppea neve játékbabát jelent, Octavia babázik).

Néró az út végén teljesen elveszíti önmagát: „Végignézett a kocsisruhán, a kardján és nem ismerte föl többé önmagát. Reszketve mondta: – Ki vagyok? – Ki ez, aki most beszél? Valaki beszél belőlem, és hallom a hangját.”²¹ Az álruhákba, maszkokba bújó költő-császár szerepzavaraitól, önáltatásaitól űzve végül

meghasonlik, szerepei nem segítenek rajta. Ripacsként hal meg. „Maszk és halál összekapcsolódása a regényben [...] aligha véletlen.”²² A Kosztolányi-hősök sorsa szerint maszk és szerepjáték egyaránt végzetessé válhat. Ugyanez a felismerés jelenik meg az identitástudattal kísérletező hősnél Stevenson regényében.

Néro vizionál, végül hallucinál. Hangokat hall. Kívülről hallja önmagát, szeretne kívülre kerülni önmagán: „Ki ez, aki most beszél? Valaki beszél belőlem, és hallok a hangját.” A költővé válás csodájában mégsem részesül.

Miloš Crnjanski *London regénye* (1971) című művében is a hallucinálás, a belső hangra való fülelés és a kialakuló dialógus képezi az önelvesztés kézzelfogható tünetét.²³

Crnjanski a „hangtalan beszélgetés” poétikai stratégiáját alkalmazza, a regénybeszédet dialogikus tudatműködésre építi, a regény mint hangzó anyag konstituálódik. Hőse egy szakadatlan beszédaktus (mormolás, dűnnyögés, fojtott hangú ismételtetés, kérdés-felelet, kiáltás, suttogás, mondogatás, súgás, mesélés) lázában ég. A sokszor ismétlődő visszajelzés: „hallom, hogy mormogja valaki”, „hallom a suttogást a fülem mellett”, egy fikatív fül szerepének bevonására utal. A hős/narrátor fülelve hallgatja a szakadatlan történetet, illetve magában suttog – kialakítván a fülelés poétikáját. A főhős hallucinációs kényszerképzetek miatt fülorvoshoz fordul: „Az orvos [...] azt tanácsolta, képzelje el, hogy ez nem egy hang, hanem kettő. Az egyiket nevesse el Johnnak, a másikat meg Jimnek, és valahányszor úgy rémlik neki, hogy megszólalnak, tegyen kis viaszdugót a fülébe. Akár Odüsszeusz... A viaszdugótól azonban csak romlott a helyzet, nem szüntette meg a pusmogó, sziszegő hangot. Az sem használt, ha olykor felismerte az egyik hangot, és azt mondta magában, aha, ez Jim, vagy: ez John.”²⁴ A főhős belső monológjának ő saját maga a hallgatója, olykor viszont a narrátor is bekapcsolódik, aki egyben hasonmása. Szakadatlanul zajló néma párbeszéd folyik, elmosódik a beszélő kiléte, fülelők és visszhangok láncolata alakul ki, a szituációk a beszélés/fülelés köré szerve-

zódnek. A bizonytalan hangforrás, a hangtalan beszélgetés a „hallható némaság” benyomását kívánja rögzíteni. A beszéd, a nyelv sokféle módon reprezentálódik a regényben egy visszhangzó kommunikációs keretben, tükörképek és árnyékverődések között.

Stevenson, Kosztolányi, Crnjanski a tudathasadást tematizálja, szerepdiffúziókról szól. A pszichológia területén Erik Erikson alkotta meg a személyiségfejlődés egyik legösszetettebb modelljét.²⁵ Az életet állandó identitáskeresésként fogja fel, nyolc életkori ciklust különít el, kulcsfogalmai: az én-identitás, a kompetencia, a pszichoszociális krízis. Az identitás összetevői: a testkép, az én-kép, az önértékelés, a csoporttagság, az én-azonosság folytonossága, a szerepek (egyszerre több, 10–20). Az identitás szakaszosan alakul az életkori krízisek által, s ekkor az egyén vagy sérül, vagy magasabb szintre lép.

Michel Foucault szerint a tudattalan, ez az árnyékszféra épp akkor vált megragadhatóvá, amikor „az ember pozitív alakzatként létrejött a tudás mezejében”.²⁶ Foucault felfogásában a tudatalatti az éjszaka egy része, látszólag tehetetlen kiterjedés, az ember árnyéka, amely valójában hasonmásként él bennünk: „Az elgondolatlan (vagy bármilyen nevet is adunk neki) nem lappangó természetként lakik az emberben, nem is rétegezett történetként, hanem az emberhez képest ez a Másik: a testvéri és iker Másik, aki nem belőle, nem benne született, hanem mellette és vele egy időben, az övével azonos újszerűségben, feloldhatatlan dualításban. Ez a homályba vesző szint, amelyet szívesen interpretálnak az emberi természet alvilági területeként, vagy történetének hét lakattal lezárt erődtítményeként, egészen más módon kapcsolódik hozzá [...] Az elgondolatlan mindenesetre a XIX. század óta az ember makacs, állhatatos kísérőjeül szegődött. Mivel nem volt egyéb kitartó hasonmásnál, soha nem vették szemügyre önmagáért autonóm módon; attól kapta kiegészítő formáját és fordított nevét, aminek a Másikja és árnyéka volt...”²⁷

Hőseink, dr. Jekyll, Néró és Rjepnyin elnyúló identitáskríziseiket élik. A dualitás, az alakmás, az én-vesztés, a szerepjáték motivikus megjelenítése e művekben a romantikus-realista-klasszikus modern kánonba illeszkedve még egyértelműen a cselekményvilág részeként bontakozik ki, s nem válik a költői megszólalásforma nyelvi játékává, mint ahogyan majd a poszt-modernben, amikor is a teljességgel megváltozott szubjektum- és nyelvszemlélet következtében elburjánzik, eluralkodik az imitáció, a szimuláció és a tranzitív stratégia²⁸ mint beszéd-módt teremtmő eljárás.

A három regény mint diakrón irodalmi tengely ezt az irodalomtörténeti elmozdulást segít kitapintani, miközben az irodalmi homo duplex-kérdés ábécéjének kulcsát adja kezünkbe.

Jegyzetek

- 1 R. L. Stevenson: Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete. Kriterion, Bukarest, 1978. 13.
- 2 M. M. Bahtyin: A tér és az idő a regényben. In: *A szó esztétikája*. Gondolat, Budapest, 1976. 281.
- 3 Bahtyin, i. m. 282.
- 4 Stevenson, i. m. 61.
- 5 Stevenson, i. m. 62.
- 6 Stevenson, i. m. 66.
- 7 Stevenson, i. m. 73.
- 8 Stevenson, i. m. 75.
- 9 Stevenson, i. m. 77.
- 10 Stevenson, i. m. 71.
- 11 Stevenson, i. m. 64.
- 12 Stevenson, i. m. 65.
- 13 Stevenson, i. m. 63.
- 14 Stevenson, i. m. 76.
- 15 Stevenson, i. m. 70.
- 16 Stevenson, i. m. 62.

- 17 Lengyel András: Maszk és (költő)szerep. Kosztolányi Dezső szerepértelmezéséről. In: *Tiszatáj*, 2000. október, 77.
- 18 Kosztolányi Dezső: *Néró*. <http://mek.oszk.hu/03200/03254/03254.htm> 7.
- 19 Kosztolányi, i. m. 78.
- 20 Kosztolányi, i. m. 138.
- 21 Kosztolányi, i. m. 151.
- 22 Lengyel András, i. m. 85.
- 23 Lásd Csányi Erzsébet: *A regény öntudata*. Forum–Uroboros, Újvidék–Pécs, 1996.
- 24 Miloš Crnjanski: *London regénye*. Magvető, Budapest, 1974. 692.
- 25 Michael Cole – Sheila R. Cole: *Fejlődéslélektan*. Osiris, Budapest, 2003. 402–403.
- 26 Michel Foucault: Az ember és hasonmásai. In: *A szavak és a dolgok*. A társadalomtudományok archeológiája. Osiris Kiadó, Budapest, 2000. 365.
- 27 Foucault, i. m. 365.
- 28 Németh Zoltán: Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban. *Alföld*, 2009/78–84.

Hózsa Éva

NINCS OLYAN DON QUIJOTE, AKI NE MARADNA EGYEDÜL

Kosztolányi *Esti Kornéljának*
intertextuális mozgásai
(Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél, Esti Kornél kalandjai*
és Esterházy Péter: *Esti*)

„Az utca túloldalán Esti Kornél halad el,
megbiccenti a kalapját, fáradtan üdvözlöm.”

(Tóth Krisztina: Esti Kornél szelleme)

21

Estik és Don Quijoték – (maszk)szövedék¹, üresség, sőt bármi...

„Mi az, hogy Esti Kornél, tette föl Esti Kornél a kérdést, majd elvetette”² – írja Esterházy Péter az *Esti*-ben. Ha viszont nem vetjük el az említett kérdést, akkor Don Quijote „maszkja” ürügy és kiindulópont lehet arra, hogy ez a munka az „Estik” problémájával, az Estik életeivel, Kosztolányi és Esterházy Esti Kornéljainak egybeszővődésével foglalkozzon. A cím idézet, amely Esterházy Péter *Estijéből* származik („Nincsen olyan Don Quijote, aki ne maradna egyedül, mint az ujjam. Ez szabadságának az ára.”).³ Az említett szöveghelyen az elbeszélő az épeszűség egyetlen módjának, a szabadság kifejeződésének a bolondságot tekinti. A Don Quijote-i út elkerülhetetlenül a magány útja, ám választott út, az önmegalkotás lehetőségének módja, ahogyan Estié is az. Don Quijote és Esti Kornél már

régen kilépett a szövegből, a szövegekből. Esterházy Péter *Esti-jének* egyik fejezete Pierre Ménard révén boncolgatja a Don Quijote-i problémát, az elbeszélő az egyetemi barátban ugyanis Don Quijotét ismeri fel, illetve befogadóként Don Quijotének rakja őt össze. A puzzle azonban bonyolódik, ravaszul áll össze, hiszen egyszerre emlékeztet az úrra és a szolgára. Más, vagyis légiesebb a test, ha a szellem alá van rendelve, és más, ha mindig a láthatóhoz kapcsolódik, ahhoz, ami előttünk van, mégis Sancho kell hozzá, hogy a tekintet ráirányuljon. A test-reflexiók közül kiemelhetjük a következőket: „A Don Quijote-i test ugyan a szellem alá van rendelve, de annak nem börtöne, nem leház, nem mocskos, hanem eszköz. Szinte áttetsző, légnemű. Bizony meglepődünk, ha vérzik. Ez a test könnyű, csontos, száraz. Sancho nehéz. Nehéz, húsos, nedves. A nehéz szépségét mondja. [...] A Lovag annak a világnak a szépségeiről beszél, amelyet nem látunk, amelyről megfélemedtünk, ugyan nem egy titkos világról, de egy olyanról, amelyet éppen ez a Don Quijote-i tekintet fedez föl, ez az örült, szerelmes, egyesek szerint misztikus tekintet. Sancho pedig a látható világ szépségét mutatja, azt, ami ott van az orrunk előtt, mindig is ott volt, csak egy Sancho Panza kellett hozzá, hogy észre is vegyük. (Ne feledjük, Sanchónak csak Don Quijote mellett van *értelme*.)”⁴ Esti Kornélnek szintén az elbeszélő mellett „van értelme”, noha az a viszony még szerteágazóbb, még inkább összegabalyodik. (Ménard például hű maradt Don Quijotéhoz, mivel a szellemi ember felfedezte magában a testet, a Sancho Panzát, „és abban újra a Don Quijotét”.⁵). Christina Viragh Kosztolányi *Esti Kornél-jának* német fordításához Esterházy Péter írt utószót, amelyben szintén a Don Quijote-i modellre hivatkozik, mondván, hogy itt a szöveg minden, a szöveg a világ. Esti Kornél a maga módján, akárcsak Don Quijote, textualizált figura.⁶

A szövegközi olvasás lehetőséget ad a textuális keretek ledöntésére, a „szerzői tulajdonhoz tartozó határok” átjárhatóságára, a beszédmódok összekapcsolására. Kosztolányi *Esti*

Kornéljainak és Esterházy Péter *Estijének egybeolvasása*, további befogadói egymásba játszatása a maszkok, alakmások, alteregók, heteronimák határait is kibillenti, szétzilálja. Az alakok egymás identitását cserélgetik. Az *Estiben* azt is nehéz elkülöníteni, hogy ki beszél, a felismerhető önéletrajzi vonatkozások ellenére a szubjektum „a már meglévő narratívák által konstituálódik”.

Kathy Acker *Don Quixote* (1986) című művében például Don Quixote nő, azaz női utazó, aki az amerikai történelmen utazik át, sőt az egész regény egy zavaros éjjeli álom, egy éjjeli látomás, amelyben szubjektum és diskurzus fogalmai nem választhatók el egymástól. Női lovagként Don Quixote a szeretet dilemmáival viaskodik. „Úgy tükrözi vissza a *Don Quijotét*, ahogy az a lovagi irodalmat tükrözte. [...] A narratív prózában megfogalmazódó decentrált szubjektivitás olyan összetett és mozgásban lévő képletet mutat, hogy lehetetlen pontosan lefordítani más tudományterületek szubjektumfelfogására, és nem fejezhető ki a »diskurzus konstruálja a szubjektumot« tétellel.”⁷

Kosztolányi Dezső *Esti Kornélja* kapcsán a recepció leginkább a színlelést emeli ki. Esti színjátékot játszik (lásd pl. Esterházy *Estijében* is a színpadi változatot), mindig belemegy a játékba, például felmondja az általa ismert sztereotípiákat az idegen nyelvű közegben, nehogy leleplezzék szellemi süketségét, élvezni tudja a bábeli zűrzavar „édes rémületét”. Ráébred, hogy a megértés látszata eltörli idegenségének látszatát. Kollár Árpád például „a csalás otthonosságból” eredő „előkelő magányt” és a kulturális fogékonyságot emeli ki Kosztolányi Dezső *Estijének* beszédéből. „Esti pozíciója igen sajátos, köztes – írja Kollár –, mondhatnánk, tipikusan magyaros (»kompország«), miközben a vonat Nyugat-Európa felé halad, Esti végső vallomásaiban Kelet felé mozdul el.”⁸ Esterházy német nyelvű utószava szívérványnak nevezi Esti Kornélt⁹, és utal arra, hogy a világnak adja színeit, kiszínezi az életet. A név egyébként Esterházy életrajzához kötődik (lásd még esthajnal), hiszen egyetemi éveit alatt így hívták őt társai.

Hogy ki Esti, akár Kosztolányié, akár Esterházy Estije, ebbe Esterházy elbeszélője szerint nem kell belemélyednünk, viszont gondolkodásának „homlokterében régebben *végül* is az irodalom állt. Hogy mi is az meg hogyan fontos. Hogyan fontos a nem fontosságban. Meg a valósághoz való viszony. Arc és maszk. Joliot-Curie téri, Dunára néző fikciomat elcserélném Királyhágó téri, Dunára néző fikcióra”.¹⁰ Az örkényi utalások után Esterházy Estije a bagatellek grandiózusságáról, valamint emlékeiről, az anyáról elmélkedik. Életei, Duna-fecsegései pedig az egyes fejezetekben és szöveg-rizsákban egyre szaporodnak.

„...Estibe nem érdemes belebonyolódunk – jegyzi meg Esterházy elbeszélője –, mert hát ő éppenséggel eleve lehetségesnek van föltételezve, maszknak, ürességnek, bárminek, Jedermannnak, bár arra talán kevesen gondoltunk, hogy négy lába van.”¹¹ Esti tehát éppenséggel férfi vagy nő, ám kutya is lehet, aki kutyaságában ismeri a kutyaközhelyeket, noha nem tölti be a sematikus házörző szerepet, valamint kutyaságában is istenfélő. Túlzottan színpadias, giccses tetszeni vágyása, hűsége, boldogsága sokak számára közömbössé teszi őt, a hiányzó szeretet viszont arra figyelmezteti kutya-Estit, hogy hibát követett el. Az Esterházy-narratíva újra és újra felveti a „who’s who” kérdést, azaz hogy ki Esti, aztán elhárítja, hogy mégsem vetődjék fel, egyes szöveghelyeken pedig az én bizonyos értelemben Esti Kornélnak vallja magát. Esti bemutatásához tartozik az is, hogy amikor kilépett a magyar nyelv hatalom nélküli bensőségességéből, szerény és öntudatos volt. A végtelennel kecsegtető semmivel, a semmivel rémítő végtelennel „találkozott”, kalandjai különösen a német nyelvvel fonódnak össze.

Esti többnyire a tükör előtt folytat elmélyült önvizsgálatot. Esterházy Estije például az arc történeti dimenzióit kutatja, önironikus „anatómiai” reflexiói kiemelik, hogy a reneszánszban pénzt verettek arcmásával, hajdanán lemátyáskirályozták... stb.

Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-monográfiája ugyan csak hangsúlyozza Kosztolányi Dezső *Esti Kornéljának* tükör

előtti identitásjátékát: „Tükör előtt ül és álarcot tart a szálláshelyén. Arra emlékszik, amit földönjáró társa elfelejtett, és azt felejt el, amire a másik emlékszik.”¹²

Amikor Esterházy elbeszélője Esti társaságában a fénykép befogadásáról és annak regénnyel való kapcsolatáról gondolkodik, a következőképpen merül fel a jól ismert arcokkal való „idegen” találkozás: „Úgy néztem a képet, mintha semmi személyes közöm nem lenne hozzá, a jól ismert arcokat nem ismertem föl, sem Elena Viterbo maszkyszerű arcát elől, sem a baronesz bájos profilját ott feljebb, a kályhacső hajlatánál, mert elsőre a kompozíciót, a struktúrát láttam meg, mert elsőre mindig ezt látom meg (és ezt még csak nem is önkritikusan említem). Az egymásra építkező sokszögeket láttam meg, a fekete, egységes ötszöget, benne lyukként világít egy sápadt folt, a fal majdnem szimmetrikus trapézait, és fönt a lezáró háromszöget.”¹³

Esti Kornél esetében viszonylagossá válnak a maszk, a hasonmás vagy éppen a heteronima fogalmai, viszont egy mozzanat összekapcsolja mindezeket. Ez pedig a *lehetséges* fogalma és távlata. A *lehetséges* a gyakori maszkváltást, az arc szétszóródását is lehetővé teszi, noha Esti határozottan keresi egy-egy elképzelt arcát és/vagy életét. Kosztolányi *Esti Kornéljának* Ötödik fejezetében, amelyben „megelevenül az az idő, mikor még I. Ferenc József ült a trónon, és Budapest kávéházaiban csak különböző irányokhoz, iskolákhoz szító modern költők tanyáztak”, Esti Kornél a tükörben azt a fejet keresi, amelyet egyszer elképzelt: „Esti ezalatt lassan öltözködött – írja Kosztolányi. – Míg nadrágját húzta, elolvasta a reggeli lap tárcáját és verseit. Arcát kissé megnedvesítette. Nála a mosdás csak ennyiből állott. Annyira ragaszkodott egyéniségéhez, hogy átallotta lemosni a napközben rárakódó rétegeket. [...] Fésűt, kefét se használt. Haját, melyhez a párna pihéi tapadtak, ujjaival kócolta össze, hogy másképp legyen zilált, mint éjjel, s a tükör előtt mindaddig igazította fürtjeit, míg meg nem pillantotta benne azt a fejet, melyet egyszer elképzelt magának, s legszívesebben sajátjának vallott.”¹⁴

Az utolsó fölolvadás szintén tükörkaland, Esti Kornél teljes hosszában vágódik végig a földön, és a tükör elé esik. Az orvos úgy értelmezi ezt a sajátos tükör-diszpozíciót mint a művészember halálát. Észreveszi a „heterogén pszichikai realitásokat”, azt, hogy sajátos kommunikációs viszony létesül a halott test és külvilága között, mintha az egyén megleshetné halandóságának talányát, mintha reflektálhatna rá.¹⁵

Szerelmem, az almafa (Esti kutya-tese, az identitás áthelyezése)

A kvázi-kutyalét indoklásához Wittgensteint idézi Esterházy Péter elbeszélője („A dolgoknak számunkra leglényegesebb vonatkozásait elrejtí elölünk egyszerűségük és ismerősségük”).¹⁶ Esti kutyaként jelenik meg, vagyis Esti nekem (az olvasónak) vagy másnak kutya, ám ebből nem következik, hogy Esti tényleg az. A könyvborító logója szintén a magányos kutya-léte nyomatékossítja, ahogyan például a *Búcsúszimfónia* borítója is 1994-ben.¹⁷ „Mi addig vagyunk mi / Amíg a kutyánk megismer”¹⁸ – mondja a Kar (négy fiú, harminc és negyven között) Esterházy komédiájában, mert valamiféle kutyaszokás az, hogy az állat a tetem mellett is kitart.

„Akkoriban Esti Kornél éppen kutya volt”¹⁹ – ezzel a mondattal kezdődik Esterházy *Estijének* ötödik fejezete (*melyben Esti Kornél első gyilkossága*), kutyaképzete pedig mindenkinek van: négy láb, szőr, hanghatás stb. A kutya az adott ironikus narratívában a magyarsághoz hasonlítható, hiszen a fogalmakkal ő is bíbelődik.

A kutya-lét értelmezése a középkori színjátszás és/vagy a huszadik századi performerek világába kalauzolja az olvasót, ugyanis már a középkori vallási játékok, majd az udvari előadások az állatok színpadi megjelenítésére törekedtek, a huszadik század performerei pedig ugyancsak gyakran összpontosítottak az állat-testre. Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztéti-*

kája című könyvében hivatkozik arra a feszültségre, amelynek nyomán Goethe lemondott a weimari Udvari Színház vezetéséről. Caroline Jagemann elérte, hogy 1817-ben Goethe tiltakozása ellenére és távollétében Castelli darabjában (*Aubry de Mont-Didier kutyája*) a címszerepet az egyik színész kutyája alakítsa. Erika Fischer-Lichte írja: „A vallási játékokban a kutyának szimbolikus, a 16. és 17. század udvari előadásaiban pedig emblematikus-szimbolikus jelentése volt. A 18. századtól dramaturgiai funkcióval bírt, a naturalizmus számára a miliőábrázolás, továbbá az atmoszféra kialakításának egyik eleme lett. [...] A hetvenes években, illetve később létrejött előadásokban szereplő állati testeknek viszont már nem tulajdoníthatunk ilyen jelentést vagy funkciót. A művészek nyilatkozataiból inkább arra lehet következtetni, hogy az ember és az állat közötti kommunikáció új formájáról van szó.”²⁰ Beuys például „energia-párbeszédnek” nevezte a prérifarkassal készített akcióját, Abramovič pedig szintén energiapályát említ a pitonokkal folytatott interakció kapcsán. Esterházy Estijének kutya-tese által az „ősi” lép színre, az állat „beiktatásával” mindig valami nem tervezett, valami kiszámíthatatlan, az emberi rend ironikus felszámolása valósulhat meg. „Az állat színpadi megjelenését úgy észleljük, mint a valós betörését a fikcióba, a véletlenét a rendbe, a természetét a kultúrába.”²¹ Esterházy epikus „szövegdarabjaiban” az ember és a kutya közötti különbség eltörlődik, maga a kutya vonzódik a renchez, Esti Kornél módjára megbarátkozik az unalommal, és arra is lehetőséget kap, hogy újraterejtse a bűnbeesés mítosztát, amely kizárólag az emberi kultúra világához kötődik. Az alma letétele mint ironikus, imitációs, dekonstrukciós posztjáték a kutya nézőpontjából nem tudatos és tervezett cselekedet, a kosztolányis beszédmód és szókincs alkalmazása viszont tudatosan játékos elbeszélői „maszk” (kiemelhető a vidéki „por” ironikus megmozgatása, a sivatagos sivatag megközelítése).

Kutya-Esti addig játszik, labdázik az almával, míg csutkástul fel nem falja, mégpedig egyedül falja fel az egészet, majd az öle-

lést, a szeretet és szeretkezés kifejezését szintén az almafán gyakorolja. Úgy harapdálja az almát, mint egy élőlényt. Esti életében fontos szerepe van a rendnek és az álmodozásnak: „Rend volt tehát Esti életében, és soha nem gondolta azt, hogy ennek köze volna az unalomhoz. *Esti Kornél soha életében nem unatkozott.* Jó, hogy megvan ez a mondat, emblematisztikus szépségű, de rosszul mondtam. Esti éppen hogy hosszan, színesen, átélten tudta ecsegetni, most az előtte ingó fűszálnak, az unatkozás szépségét, ekképp szükségszerűségét, azt, hogy ő például megtanult unatkozni, az idők során kimondottan baráti viszonyba került az unatkozással, a saját unatkozásával és magával az unalommal, ez úgy hozzá tartozik immár, mint a lába vagy a mosolya vagy a sírása.”²²

Estinek – mint kutyának – tereméstörténete is van, 1868-ban (egy évvel a kiegyezés után) a bonyolult származású retriever egy májszínű Tweed water spániellel kereszteződött, majd a négy kutyakölyök világra jötté képezte Esti Kornél kialakulásának alapjait. Lakhelye és játéktere a kert, ahol a kerítés mögött a szabadság, valamint a biztonság mitikus és európai távlatokat nyitó diskurzusa válik aktuálissá. A diktatúra megszünteti az időt, bevezeti az amnéziát. A kert kutya-Esti számára maga az univerzum, a kicsi relativizálódik, és ez a kicsi hajszára ugyanakkora, mint a nagy. Az említett almafalás kalandja ősszel játszódik le (a kosztolányis „szép”, gyümölcsös őszben, amelyet csak a legyek zavarnak meg), amikor Esti Kornél az almafa alatt hempergett, az almafa termése csatlakozott Esti létöröméhez. Esti tehát kutyaként torkoskodott, viszont az alma felfalása is „Esti volt”. Az almaevés aktusa az anekdota irányába tolódik el.

Az ölelés hiánya egyre erősebben foglalkoztatja Esterházy Estijét mint kutyát, erre akkor döbben rá, amikor vendégek érkeznek egy járni még alig tudó kisgyerekekkel, Boldizsárral, akiről bonyolult családi kapcsolatok, Estihez való kötődések derülnek ki, és beteljesül az ölelés. Az almafa a gyakorlás kelléke, ahhoz, hogy felágaskodjon, a kutyának macskamódra kell cselekednie, mindez a pofára esés korlátaira döbbenti rá Estit.

Nagyapává változva büszkén mutatja meg unokájának a kitágult kertet, a „mindent” (táj, Duna-part, emlékek, szójátékok, idézetek stb.), az imitációs játékok, a performatív vonatkozások kiterjednek, hálószerűvé alakulnak.

Kutya-e Esti, vagy sem? Maszk vagy alakmás? Ebben tehát nem fontos belebonyolódni, mert minden ingtag. A kutya többfunkciós almapecsenye diskurzuszórá. A fejezet végi gyilkosság részint Camus *Közhírség*ének imitációjaként, paródiájaként olvasható. Boldizsár, aki falstaffi alkat, „mint egy görög drámában”, teljes erővel szíven szúrja nagyapját azzal a késsel, amelyet az almafa tövében talált (a késen megvillan az arany Nap), és Esti Kornél szörnyethal, a túlzást, az ironikus brutalitás hatását végül a befejező reflexiók hozzák helyre. A Kosztolányira utaló kétféle nyelvhasználat újragondolása válik a befogadó számára lehetségessé. Egyfelől a „megrázó”, bohókás túlfogalmazás, másfelől annak a „közönségesnek” a hangsúlyozása, amely nem közönséges.²³ A szöveget a „közönséges” ironizálja, a „megrázó” révén pedig alapvető létkérdések merülnek fel („metaforikus szinten”).²⁴ A gyilkosság a szubjektum határtalan, kéjes kifejeződése, amely a mítoszokra, vagy akár a lacani értelemben vett másik tudatra utal vissza, amely – Lacan szerint – a hegeli gyilkosságban eléggül ki.²⁵ A Boldizsár név a *Tanú* című Kosztolányi-novellában (1931) annak a próféta-szakállat és művészfejet viselő öregembernek a neve, aki ifjúkori bűnét, egy sikkasztást akar a bíróság előtti tanúzással helyrehozni.

Elkülönül egymástól a vágyak kertje és a szoba, ahol „minden oké”. A mágikus erők és ráolvasások lehetőségként működnek a kertben, mégis látszólag könnyebb bezárkózni a szobába, a saját világba, a saját nyelvbe, elkülönülni a szomszédoktól, ám itt a lehetőségek is zártabbak stb.

A kvázi-kutya megidézett almafás tettei „alul- és felülmúlják” a kulturális emlékezetet. A kutya-nézőpont lehetővé teszi a külső, a kritikus rálátás működtetését, miközben a kutya belső nézőpontja is aktivizálódik, és szinte önmagától kíván elszakadni.

A kutyaiban megnyilvánul az *emberi*, az emberiben a *kutya*i. Kirajzolódik kutya-Esti egyéni profilja, látásmódja a mitikus határon mozog, az állatalakból emberi szem tekint ki, a „kutyaember”.²⁶

A kutya Kosztolányi szövegvilágában egyéni arcélével, érzékenységgel, egyéni viselkedésmódjával emelkedik ki, ugyanakkor kimutatható benne valami szimbólumszerű, valami időn túli. Az *Esti Kornél* Első fejezetében például a hűség kötődik az elbeszélő kutyakapcsolatához, főként az ember hű a kutyaához (pl. Tóth Krisztina *Űrkutyák*jában is az egyén életrajza a valahai állatok nevéből állhatna össze).

K. Ludwig Pfeiffer szerint az *Áldozatvivők*ben Oresztészhez kulturálisan viszonylag stabil együttesek kötődnek (isten-, fúria-, mítoszképzetek), de ezzel már senki sem hivatkozhat egy adott világrendre. Pfeiffer írja: „A nyelv, a tapasztalat, a cselekvés és a világ közt hiányzó kötelező vagy szükséges kapcsolatok híján ezeket nem annyira előhívni kell, mint inkább megidézni. A mitikus képzeteket olyan világban tárgyalják, ahol (már) nem otthonosak. Hatékonyságukat állandóan újra kell igazolni, segítségüket pedig megidézni.”²⁷ Esterházy epikus szövege performatíván színre vitt mítoszimitációinak együttes hatása ebben a világban nem, illetve másképp otthonos, az archetipikus feszültség helyett inkább a kvázi-reprezentáció dilemmája, az egyén ambivalens pozíciója emelhető ki. Már semmit sem vesznek komolyan, a halált sem. Esterházy Estijének is jól jött volna, ha megölték volna („halott szerző jó szerző”²⁸, egyúttal rájátszás a szerző halálának elméleti problémájára), figyelmesebben hallgatták volna, megjátszották volna a megrendültséget. A *Megint egy kutya* című Esterházy-szövegben egy másik kutya („lelőlek, mint egy kutyát”²⁹) Esti Kornél élete.

„Ez irodalom”

Christina Viragh német fordításának címe: Korának hőse (*Ein Held seiner Zeit*). A kötet hátlapjára került idézet egyértel-

műen Kosztolányi Dezső alteregójának tekinti Estit (Kultur-Spiegel). Esterházy Péter utószava az éjszaka, az álom lényének tartja őt, aki feltételes módban él, a konjunktívusz kapcsolódik hozzá, azaz a lehetséges, és nem a meglévő.³⁰ Az unalom kísértését az utószó ugyancsak hangsúlyozza. Esti talán inkább „hamismás”, mint alteregó, az „ösvéletlen” híve.

Vajda Barnabás pszichoanalitikus nézőpontja az „álcaalak” fogalmát társítja Kosztolányi Estijéhez. A következőket írja: „Ugyanaz a Kosztolányi, aki harmincas évekbeli nyilatkozataiban lépten-nyomon visszautasítja a freudizmus hatását, ugyanakkor *Esti Kornél* novelláiban gyönyörűen kiteljesíti – Kassai György fogalmai szerint – a freudi halálösztönnel vegyített pszichoanalitikus hatást. Estiről a novellafűzér sok helyén gyanítjuk, hogy személye tulajdonképpen maga Kosztolányi álcaalakja, mégis meglepő, hogy helyenként egészen nyílt utalások vannak – természetesen gyönyörű novellanyelvezetbe ágyazva – az önmagát lelkiileg elemző Esti-Kosztolányiról...”³¹

31

Kosztolányi *Esti Kornél*-ja színlel, Esterházy *Estije*i azonban a torzított, kimozdított pozíciót, a „megváltozott teatralitást”, a mítoszt mint rejtett képet, a köztességet is működésbe hozzák.³²

Tandori Dezső *Kornél Minden Napszakra* című előszava Kosztolányi Dezső Esti Kornéljának nagyságát és hiperprovokatívságát emeli ki, aki szerinte „alkotó” és „alakmás” is, alakjában az öncsúfolás megbújása fedezhető fel. Tandori mondja: „Maga a Kosztolányi-novella talán a tökéletesség mintaképe. Ezért is oly nehéz elfogadni ma ezt a prózaigényt. Túl kerek egész minden elbeszélése, túlságosan poénos, már-már tanpéldaszerű. A pesti alkonyban-éjben, hajnalokon bolyongó, kicsit Oscar Wilde alakját is idéző Esti megadja azonban az összkép hitelét. Nevetségesnek mutatja az élet »elvárásait«, távol van minden elmélettől, jótanulóságtól, vaskalaptól... pompás emberpéldány. Ezt kell mondanom. Szabad levegő leng körülötte, és a világból is épp ezt a szabadságot közvetíti. Boldog idők voltak azok?”³³

A mai Estikben a heterogenitás megőrzése, a szimulálás kiterjedése válik fontossá, az intertextualitás ilyesfajta működtetése nem hoz megállapodást, minden mindenre vonatkozik.³⁴ Az egyén mindig találhat egy egészen más folytatást, amely egy más diskurzumódhoz is tartozhat.³⁵ Hogy hasonmás, alteregó, hamismás vagy heteronima-e egyik vagy másik Esti, ezek nem lényeges kérdések, hiszen a határok felbomlanak, egymásba csúsznak, a Gödel-tétel játéka és az „olvasásszeretkezés” jól működtethető.³⁶ A differencia, a közösségtől való különbözőség azonban mindenképpen kiemelkedik.

Esterházy *Estije* azt a differenciáltságot³⁷ és a távolságtartást viszi szövevényesen tovább, amit Kosztolányi *Esti Kornélja* irodalomként definiál, és a fikcióba utal. A Tizenharmadik fejezetben Kosztolányi Esti Kornélja csendesesen vitázik: „Ne keverjük össze a dolgokat. Ez irodalom. Borzasztó volna, ha mindaz, amit írtam, megvalósulna. Egyszer azt írtam, hogy gázlámpa vagyok. Mégis élénken tiltakoznék az ellen, hogy valaki gázlámpává változtasson. Azt is említettem valahol, hogy mennyire szeretnék beleveszni a tengerbe. Mikor azonban az uszodában háromméteres vízben úszkállok, mindig eszembe jut, hogy ott nem tudnék leállni, s bizonyos megkönnyebbülést érzek, mielőtt a sekély vízbe érek.”³⁸

Az Estik esetében tehát a *lehetőség* a kulcsszó, az identitások áthelyeződésének lehetősége, valamint az ehhez kapcsolódó „remény”, ezek pedig az intertextuális és intermediális mozgások szempontjából vizsgálhatók tüzetesebben. Nem egyszerűen kettősségről, hanem sokkal többről, majd a továbbírások és visszacsatolások merészségéről, művészi viszonylagosságáról van itt szó (Esti Kornél nemcsak alakmás, hanem az alakmás alakmása is felbukkan vagy tükröződik, nemcsak társszerző, hanem kezdeményező is, nem élő vagy halott, hanem a halott tükröképe is értelmeződik, nemcsak a szubjektum, hanem a diskurzumódokhoz való kötődés is fontos, nemcsak idegen, hanem a csalások otthonosságát is megéli, nemcsak unatkozik,

hanem az unalom hajtóerő is, nemcsak birtoklója valamely nyelvnek, hanem szimulál is, és folytathatnánk tovább a kettősségek szövevényessé alakulásával, felbomlásával, sőt megvan az az Esti-archívum (Esti-kollekció?), az a viszonyrendszer, amelyből a továbbgondoló alkotó-én meríthet, a mozgathatóság pedig mind a szöveg, mind pedig a szövegen túli dimenzióban érvényesül). A mai Esti már az ellen sem tiltakozna, ha gázlámpának kellene lennie, ahogy Esterházy szövegeiben például nő (bölcészlány botrányosan rövid szoknyában, balzaci asszonyok korában levő nő stb.), deklasszált egyén, „kódis”, előszó-író, tanyasi csirke, kutya vagy „nagyoló” szempontból éppen semmi lett, akinek árnyéka valóságos. Esti bármi és bárki, a 21. század továbbgondolt, komplex Jedermannja is lehet, aki élt, aztán meghalt, de a művészet és a befogadás szemszögéből mindig fontos a szelekció. Valahogy úgy működik ez, mint a Dunák összegyűjtésekor. Esterházy *Megmakacsolja magát* című „szövegében” (*Esti Kornél kalandjai*) szerepel az említett Duna-kollekció: „Az asszony, aki amúgy egyedül élt, kis fiolákban gyűjtötte a Dunát. Volt neki esti Dunája, hajnali Dunája, tavaszi Dunája, haragos Dunája, zajló Dunája (ezt a jégszekrényben tartotta), volt zöld Dunája, szürke és kék Dunája, és ki tudná mind felsorolni; ott sorakoztak az ágya fölött egy kézzel faragott polcon, és aki ott járt, az asszony minden tisztelőjének végig kellett nézni a kollekciót. Ez a Duna, morogták a férfiak. Ez meg a Duna-előszó, morogta Esti, és sóvárgó szívét követve leutazott: a szőke Tiszához. Esti, élet, ez.”³⁹ A jó szokása szerint vigyorgó Esti Kornél életeinek, halálainak és nyitányainak kollekciója hasonlóképpen gazdag, választása kívülállóvá, vesztesként győztessé („a világ vége a világ kezdete”⁴⁰) avatja őt, neve a kortárs irodalomban hiperonimaként működik. A *Halálkollekcióból* viszont érdemes az első változatot kiemelni, amely a Gion-életrajzra, Gion Nándor fiatal feleségének halálára utaló allúzióként⁴¹ is olvasható: „Esti, karján a csecsemővel, belezuhant az ajtóüvegbe, és meghalt (elvérzett).”⁴²

Jegyzetek

- 1 Szilasi László: „Ezt már nem akarom pontosabban megírni”. (Semmi művészet). In: *Találunk szavakat*. Válogatott írások Esterházy Péter műveiről (1974–2008). Magvető, Budapest, 2010. 237.
- 2 Esterházy Péter: *Esti*. Magvető, Budapest, 2010. 243.
- 3 Uo. 156.
- 4 Uo. 148–149.
- 5 Uo. 158.
- 6 Kosztolányi Dezső: *Ein Held seiner Zeit*. Die Bekenntnisse des Kornél Esti. Deutsch von Christina Viragh. Mit einem Nachwort von Péter Esterházy. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2005. 300.
- 7 Zsadányi Edit: Az identitás áthelyeződése Gertrude Stein Három élet és Kathy Acker Don Quixote című regényeiben. In: *A másik nő*. A női szubjektivitás narratív alakzatai. Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 48., 51–52.
- 8 Kollár Árpád: A család otthonossága. Fordítás, (félre)értés, idegenség Kosztolányi *Esti Kornél*jában. In: Bednancs Gábor szerk.: „*Alszik a fény*”. Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete. Fiatal Írók Szövetsége – Ráció Kiadó, Budapest, 2010. 164.
- 9 Kosztolányi Dezső: *Ein Held seiner Zeit*. Die Bekenntnisse des Kornél Esti. Deutsch von Christina Viragh. Mit einem Nachwort von Péter Esterházy. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2005. 303.
- 10 Esterházy Péter: *Esti*. Magvető, Budapest, 2010. 246.
- 11 Uo. 177.
- 12 Szegedy-Maszák Mihály: Esti Kornél: olvasás és újraolvasás. In: Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső*. Kalligram, Pozsony, 2010. 348.
- 13 Esterházy Péter: *Esti*. Magvető, Budapest, 2010. 338–339.
- 14 Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*. Esti Kornél kalandjai. Partvonal Könyvkiadó, Budapest, 2007. 89.
- 15 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 posztkolonialitásig. Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 66–67.
- 16 Esterházy Péter: *Esti*. Magvető, Budapest, 2010. 178.
- 17 Esterházy Péter: *Búcsúszimfónia*. (A gabonakereskedő). Komédia három felvonásban. Magvető, Budapest, 1994.
- 18 Uo. 13.

- 19 Esterházy Péter: *Esti*. Magvető, Budapest, 2010. 177.
- 20 Fisher-Lichte, Erika: Az anyagiság performatív létrejötte. Állat-testek. In: Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. Fordította: Kiss Gabriella. Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 143.
- 21 Uo. 149.
- 22 Esterházy Péter: *Esti*. Magvető, Budapest, 2010. 188.
- 23 Szegedy-Maszák Mihály: Esti Kornél: olvasás és újraolvasás. In: Szegedy-Maszák Mihály: *Kosztolányi Dezső*. Kalligram, Pozsony, 2010. 352.
- 24 Bengi László: In memoriam Corneliai Esti. Az Esti Kornél Tizennyolcadik fejezetéről. In: Bengi László: *Az elbeszélés kihívása*. Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 2000. 14.
- 25 Lacan, Jacques: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. Fordította: Erdély Ildikó és Füzeses Éva. In: Bókay Antal, Vilcsék Béla, Szamosi Gertrud, Sári László szerk.: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 69.
- 26 Nemes Nagy Ágnes: *A hegyi költő*. Vázlat Babits lírájáról. Kairosz Kiadó, Budapest, 1998. 153–154.
- 27 Pfeiffer, K. Ludwig: *A mediális és az imaginárius*. Egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói. Fordította: Kerekes Amália. Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005. 159.
- 28 Esterházy Péter: *Esti*. Magvető, Budapest, 2010. 263.
- 29 Uo. 383.
- 30 Kosztolányi Dezső: *Ein Held seiner Zeit*. Die Bekenntnisse des Kornél Esti. Deutsch von Christina Viragh. Mit einem Nachwort von Péter Esterházy. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2005. 301–302.
- 31 Vajda Barnabás: *Sigmund Freud és a XX. század eleji magyar irodalom*. Tanulmányok magyar írók és a freudi pszichoanalízis kapcsolatáról. AB-ART Könyvkiadó, Pozsony, 2005. 125–126.
- 32 Sándorfi Edina: Az üregek terek mint a khóra nyomai. In: *A mimézisen túl: Goethe, Fontane és Rilke rejtett esztétikája*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2010. 212.
- 33 Tandori Dezső előszava: Kornél Minden Napszakra. In: Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*. Esti Kornél kalandjai. Partvonal Könyvkiadó, Budapest, 2007. 9.
- 34 Bujalos István: A posztmodern fogalmáról. In: *Posztmodern liberalizmus*. Válogatott filozófiai tanulmányok. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2008. 80.
- 35 Bujalos István: A posztmodern történetéről és Jean-François Lyotard filozófiájáról. In: *Posztmodern liberalizmus*. Válogatott filozófiai tanulmányok. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2008. 100.

- 36 Uo. 98.
- 37 Scheffel, Michael: *Der Weg ins Freie* – Figuren der Moderne bei Theodor Fontane und Arthur Schnitzler. In: Herausgeben von Károly Csúri und Géza Horváth in Zusammenarbeit mit Márta Horváth und Erzsébet Szabó: *Erzählstrukturen II*. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende. Acta Germanica, Szeged, 1999. 13.
- 38 Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*. Esti Kornél kalandjai. Partvonal Könyvkiadó, Budapest, 2007. 219.
- 39 Esterházy Péter: *Esti*. Magvető, Budapest, 2010. 397.
- 40 Uo. 405.
- 41 Vö. Gion Nándor: Naplórészlet nagybátyámról. In: Gion Nándor: *Mit jelent a tök alsó?* Novellák a hagyatékból. Noran, Budapest, 2004. 40–41.
- 42 Esterházy Péter: *Esti*. Magvető, Budapest, 2010. 124.

Rudaš Jutka

KI ÉPÍTI A HOMOKVÁRAT?

Tolnai Ottó infaustusairól

Tolnai Ottó művészi alkotásaiban az ember szellemi világának különös dimenziója tárul fel, ahol kultúrák, szokások, hiedelmek, maszkok, alteregók keverednek. Megállapítható, hogy a Tolnai-szövegekben rengeteg az olyan szimbolikus információforrás, amelyek a valóság modelljei, kulturális minták. A megfigyelt és a megfigyelés interakciója kimutat az irodalmi szövegtérből, méghozzá olyan logika szerint, ami alapján minden megengedett. És épp ez az interakció mutatja meg világosan, hogyan homályosodik el a határ a fikció és a reális között. Műveit vizsgálva megkerülhetetlen a referencialitás problémája, amelynek megértéséhez nagyrészt olyan háttértudás kapcsolódik, amely megkönnyíti a jelentésképzést. Szövegei mélységét úgy tudjuk a legjobban megérteni, ha észrevesszük az adottnak képletes elvonatkoztatását.

A Tolnai-műveket birtokba vevő irodalmi tapasztalathoz hozzájárul egyfajta előzetes tudás, amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy az új ismeretanyag fölfogható – azaz egy bizonyos tapasztalati kontextusban olvasható – legyen. Ugyanis más hagyomány-összefüggésbe illeszkedik a személyes, megélt, biografikus és történeti tapasztalat együttesének irodalmi formája. Alkotásmódján keresztül a több kultúrához való egyidejű kapcsolódás mutatkozik meg. A szerző világa ugyan nem lép túl az individuális sajátosságokon, mégis egy heterogén, kulturálisan erősen kódolt makrokozmoszba viszi olvasóját. Ki tolja előre a betűt, ki építi a Homokvárat, ki bővíti az ÚJ TOLNAI VILÁG-

LEXIKONT? Hány infaustus mesél? Palicsi P. Howard Jenőke, Gorotva, Elemér, Kafka Ferike, T. Olivér, T. Orbán, Szanitter Tibike. „Regény Misut említeni se merem, ő valójában nem is tudja, hogy élek vele, használok, hogy könyvem főhőse, ellenhőse, cerberusa valójában”.¹ A szerző legkülönbözőbb figurái, művészei, írói, festői, történelmi személyiségei a mediterrán, balkáni sáv enciklopédiájából jönnek, mennek. Ez a miliő egy erősen kódolt tolnais varázslatban tárul elénk, ahol „a narrátor, mint holmi létrán, a legnagyobb könnyedséggel kúszik le és fel tapasztalatainak ága-bogai közt” – idézi Thomka Beáta Walter Benjamint, majd hozzáfűzi: „Tolnai elbeszélőinél hasonló jelenséget észlelünk, függetlenül attól, hogy e tapasztalat a külső, valós, megélt élet anyagából vagy a saját, személyes, a képzelt, teljességgel irracionális vagy éppen a halott, átvett, továbbadott anyagból táplálkozik-e. Hogy az emlékelbeszélés tényleges emléken vagy emlékfikción alapul-e.”² A szerző (regény/mese)világát az „én”-en keresztül az „ő”, vagy megfordítva, az „ő”-n keresztül az „én” népesíti be, avagy „az író én forrásának a szereplők fiktív én-forrásával való helyettesítésé”³-ről van szó. Egyrészt az implikált szerző a valóságos szerző álöltözete, aki úgy rejtőzik el, hogy a mű immanens narrátorává válik, illetve a valóságos szerző eltűnik az implikált szerző mögött?! Vajon Gorotva, T. Olivér, P. P. H. Jenőke olyan fiktív személyek, akik viselkedésükben, beszédükben, gondolataikban és percepcióikban a szerzővel azonosak? „De hát, mint Gorotva mondta volt T. Olivérnek, állítólagos alteregómnak, a szépíró az különben is csak egy kibic.”⁴ Vagy „P. P. H. Jenőke (ő már nem nevezhető egyértelműen hajléktalannak, ugyanis az imaginárius-ként lebegtetett regénybe szánt jegyzetei már nyomtatásban is napvilágot láttak) kutatásai szerint, egy gödörben végezte Rejtő Jenővel és Karácsony Benővel.”⁵ Avagy „Fadrót (Örülök, hogy a *Fadrót és a Jégzsínór* már nemcsak pársoros szócikk, hanem egész fejezeteket jelöl, jóllehet én, nem győzőm hangsúlyozni, ezt a lexikonosdit sosem gondoltam komolyan, inkább ironi-

zálni szerettem volna: ironizálni magammal, felvett nevemmel; játszottam, mint egy talált borgezi lexikonnal. Hiszen: az irodalom éppen erről szól.”⁶ Illetve „meg kell kérdezni T. Olivért, ő személyesen is ismeri a focista Esterházy bátyját, az írórt”.⁷ Vajon ki meséli ezt az irodalmat, hogyan függeszti fel Tolnai az én és a nem én közötti határt? „Mert mesélni akartam. Istenem, mesélni (elbeszélni), mint mások. Ám mesémben a TOLNAI, mint Regény Misu bólogatása közepette Kacsó, a másik infaustus szépen elmagyarázta, mindig: fragmentál. Valójában, mondta, ezzel a harmadrendű lexikonnal egy önzabáló mechanizmust sikerült beépítened a prózádba. Stari moj, razjebao si stvar, fejezte be Misu. Mesélni akartam. Igen. De nem erről.”⁸

Igaznak bizonyulhat Iser azon állítása, miszerint „a fikcionalitás az önalakítás és világalkotás paradigmája, és ilyen mivoltában a kreatív folyamatot illusztrálja, melynek minimális föltétele az ego ritmusa. Ehrenzweig megfigyelése szerint »a művészet minimális tartalma« tehát az egóban lezajló kreatív folyamatok ábrázolása lehet”.⁹ A kreatív ego fogalmát Anton Ehrenzweig így fejt ki: „a kreatív ego képes kell legyen arra, hogy fölfüggeszse az én és a nem én közötti határt annak érdekében, hogy otthonosabb legyen a valóságban, ahol a tárgyi világ és az én világosan elválnak egymástól. A megkülönböztetés és a meg nem különböztetés egoritmusa folyton ingázik e két szélső pólus, illetve a belső és a külső világ között...”¹⁰

Tolnai művészete elbeszélőin keresztül bizonyos módon provokatív kapcsolatot kezdeményez ezzel a belső és a külső világgal, a valósággal és a történelemmel/történetekkel. „Ki volt Bláthy Ottó? Miért érdekel most meg a Bláthé, amikor majd egy egész könyvet írtál az ókanizsai Bicskei Ottóról, s szintén ókanizsai barátod tragikusan meghalt Ottó nevű fiáról, valamint Habsburg Ottóval is annyit foglalkoztál (kerestél valami apró, különös detalle-t, amivel azonosulhatnál, mert ugye közben monarchista lettél, illetve hát a nagy formák közül a Monarchiát, a Nagy-Jugoszláviát, illetve az Egyesült Európát preferáltad,

preferálad?)”¹¹ A személyiség – aki az elbeszélés belső tartalmának absztrakciója – regényes elbeszélése a maga sajátágaival elégséges a világ elbeszéléséhez. Ezt a regényvilágot rendkívül egyszerű – Thomka szavával élve – „tenyeres-talpas” lények népesítik. „Regény Misu jutott eszembe. Aki egyszer – szerbül, mert regény-ügyekben csak szerbül volt hajlandó nyilatkozni, jöllehet rosszul beszél szerbül – elmagyarázta nekem, vigyázzak, itt, ebben a városban maguk a regényírók a regényhősök, rideg, hibbant, kleptomániás figurák, s ha nem vigyázol, egy reggel arra ébredsz, azonosultak legszebb metaforáiddal, megfúrták motívumaidat, lebegtetett regényedbe vackoltak...”¹² Az elmesélendőben egyrészt megjelenik az objektív valóság, másrészt ez a valóság kimerül a megsokszorozott ő/én-ben, miközben többé-kevésbé hallható lesz az akár maszkok nélküli, akár fiktív elbeszélői hang. „Fél füllel hallottam, amikor Szanitter Tibike és Gorotva, Regény Misu barátai arról vitatkoztak: ideje lenne immár eldöntenie T. O.-nak, mi lesz a kulissza az Egész mögött: a TOLNAI, az Adria, a kisebbségi kérdés, avagy ez a kurva tízéves balkáni háború? Ki kellene jelölni végre, hol az ajtó, hol jönnek be, hol mennek ki a szereplők.”¹³ A narrátor, biztosítva a szemlélődés örömét, belép a hősök világába, felmond és újrateremt, létrehozza a kulisszát, és ebben a kivételes egyszerűségben bontakozik ki az elbeszélés tapasztalata, ami tulajdonképpen a mesélés tétje. A hangok heterogén, polifon kölcsönhatása, a mindennapok beszélgetései, dialógusai, a narrációs technikákkal való kísérletezés elburjánzása, az elbeszélés önreflexivitása jelölik ki az elbeszélői tér koordinátáit: a nagyformák helyett a kisformák dominanciája lép előtérbe: „lám, lassan már rászokom, hogy Nagy-Jugoszlávia helyett (ami számomra olyan fontos nagyforma volt, mint a Monarchia, és mint lesz majd minden bizonytal az Egyesült Európa, jöllehet nálam a nagyformák mindig már eleve kis, semmis formákkal, semmis, ám annál konkrétabb tartományokkal, régiókkal, helyekkel, *fájkiskösségekkel* – mint amilyen Vajdaság vagy Észak-Bácska [...] illetve a Járás és a

Vértó például – ellenpontoszódna) immár úgy általában, térségünkéről beszéljek.”¹⁴ Tolnai esszénovelláinak univerzumában a figurák ezt a színpadot – ahol a dolgok sorsa játszódik – szeretik, tanulmányozzák, kutatják, gyűjtögetik, itt rakják össze a hiányzó darabkákat, hiszen az „Egész, amely már ki tudja mikor, eltört, az állandóan leomló, leromboló Egész fantomfájdalma vezérli a gyűjtőt. A fejébe akárha létezne valami a mozaikkészítő fordított vázlatához hasonló tervrajz.”¹⁵ Az elbeszélő éppen a „gyűjtőkben” véli felfedezni azokat a méheket, akik a történetcsinálás műveletével foglalatostkodnak, amely a valóságshoz tartozik. „Csinálásról van itt szó, a megformálás, a létrehozás (produkció és reprodukció) értelmében: a nyelvet a festő által használt színhez és a szobrász által használt anyaghoz hasonlóan anyagként és eszközként használó poietész és mimetész műhelyében vagyunk.”¹⁶ Az alakok által az emlék/emlékezés, a megérzékített tárgyi világ, a kulturális tapasztalat, a kisebbségi lét óriási épületébe lépünk. Ez képezi Tolnai szövegkatedrálisának alapzatát. Mi lenne, ha egyszer „felutazna Pestre Gorotva vagy Elemér, és elkísérnének az ÉS-be, hiszen a vidéki emberek kíváncsiak, hol jelennek meg nyomtatásban, hol látnak nyomdafestéket, hol teszem közzé a szerencsétleneket. Közzé mind azt az infaustust”.¹⁷ Ez az észbontó hasonulás, „kivételes szociális érzékenység”¹⁸, a „Ki kicsoda?” rejtély nemegyszer dobja szét, robbantja fel a szöveget, melyben többször megkérdőjeleződik, miért is fontos „semmis dolgokkal motyogni mániákusan, avagy kitalált figurákat leírni észbontó aprólékossággal, mint: valós alakokat lógatni be így a semmibe”.¹⁹ Továbbá elgondolkodtató, mint ahogy ezt a legszebben Thomka Beáta írja le, hogy „miért éppen ezen esendő szerzőképmások galériája felé fordul kitartóan e próza szubjektuma, és miért ebben a kivetülésben, azonosságserén alapuló önreprezentációban artikulálja önmagát ez a művészet”.²⁰

Tolnai Ottó művei azt tanúsítják, hogy individuális írástechnikával állunk szemben, amelyben nagyrészt a szerző maga

teremti a szabályokat, így nehezítve a megértést, amely egyfajta kongenialitást feltételez. Az író a világok összjátékát egyre összetettebb formával látja el. Az úgynevezett igaz- és álreferenciáknak megvan a maguk irodalmi funkciója. Olyan fabulák, mikrotörténetek ezek, melyek igaz voltukról tanúskodnak, amelyekben az írói képzelet minden öltését valós részletek igazolnak, és minél kifinomultabb módon kerül elő a valós világ, annál bonyolultabb lesz a két világot összekötő kapcsolat-háló. Természetesen azok a realitáselemek, amelyek bejutnak a Tolnai-lexikonba, többé már mélyen nem kötődnek azon rendszerek szervezettségéhez, amelyből vették. Viszont egy ilyen kvázi-fiktív világban, ahol összevegyül igaz és hamis, számos olyan forrás bukkan elő, amelyek a legmélyebb történelmi beágyazódásra hívják fel a figyelmet. Képzőművészei, irodalmi és történelmi személyiségei is többé vagy kevésbé felismerhető formában vannak jelen, némelykor új felosztásban lépnek be a szövegbe. „Bem (Apó. És persze: Bojan. Bojan Bem egyszer itt, Palicsfürdőn, arról mesélt, hogy apai nagyapja Lengyelországból jött Szarajevóba, édesanyja pedig szlovén volt, de azt, hogy ő mindennek ellenére hogyan is lett par excellence belgrádi festővé, azt nem nagyon értettem. Igaz, végül belgrádi festőnek sem sikerült megmaradnia: Párizs és Koper között ingázik, lassan inkább Szlovénia lesz a bázisa. De ahhoz, hogy nővére koperi házát megörökölje, le kellene mondania a jugoszláv állampolgárságról... az volt, pontosabban, az lehetett volna a belgrádi festészetben, ami Kiš a belgrádi irodalomban. Egy európai.”²¹ Itt mutatkozik meg a szerző affajta kreativitása, ahol a szöveget a nézőpont- és elbeszélői helyzet-változtatás úgy hatja át, hogy a „reális” elem elmozdíthatóan bizonytalanná, pillanatnyivá minősül át, és persze egészen másként súlyozódik ebben a vonatkoztatási mezőben. Tolnai e személyek reális/fiktív kombinációját maximálisan kiaknázza, felkínálva az olvasónak számtalan értelmezési lehetőséget. A szövegek a létező személyek összességét teszik ki, mégse gondolom – bár, igaz, több szempontú olvasás-

ra készítetnek –, hogy az olvasó feladata csupán az lenne, hogy különböző lexikonokban keresse, ki az igaz, és ki a hamis. De van ennek egy másik oldala is. Ahhoz, hogy olvasatunk során a Tolnai-szövegbe (a TOLNAI VILÁGLEXIKON-ba!) belépheessen egy értelem, egy megjelenítés, egy történet, egy név, kell, hogy a szöveg egész értelmének hordozójaként virtuálisan jelen legyen az a „reális világ” is, amelyből származik. Szerintem épp e viszonyok észlelése – a nagyon erős élő darabka valóság és a tolnais imagináció – alkotja a mű irodalmiságának egyik alapvető elemét, ezzel biztosítva a szöveg kettős, azaz kognitív és esztétikai funkcióját. Ebből kifolyólag az észlelés nem csupán aleatorikus, mivel szükséges hozzá bizonyos fokú műveltség, kulturális tapasztalat. Ezek ismerete nélkül ez a kód nehezebben működik, s az olvasó asszociációs lánc sem indul be. Tudniillik a szerző többé-kevésbé tudatos reflexióinak a gyümölcse éppen az, hogy asszociatív emlékeken alapuló játékkal gazdagítja a szövegét. Egy ilyen fiktív világban, ahol összevegyül igaz és hamis, olyan források bukkannak elő, amelyek a legmélyebb történelmi beágyazódásra hívják fel a figyelmet. „Telepakoltuk a kocsinkát rózsával, nem értette, minek nekünk ez a tömérdék szüros virág, de hát nem tudta, hogy a Kurtág-lakás [...] előtt mi a Kürt utcában jártunk (Menekültügyi Iroda), meg hogy a rózsa számunkra a Milošević felesége hajába tűzött rózsát is jelenti, minden bizonnyal innen az ellen-*Macbeth* kifejezés is, mármint, hogy elindult, elindulhat az erdő, és az az erdő ilyen gyönyörű rózsakerdő lesz!”²² Tolnai műveinek központjában az ilyen kreált entitásoknak a valószerűsége bizonyítható, hiszen az általa teremtett fikció tényeinek valódiságát kifinomult realista apparátus hivatott legitimálni, ezért is jelentenek az ilyen referenciákkal teli kultúra- és történelemértelmező komplexumok egyfajta művészeti és szellemi kihívást. Továbbá a deformált források, valamint a történelmileg, művészettörténetileg is megváltozott adatok, tények az irodalmi misztifikáció világára utalnak.

Danilo Kiš a misztifikáció szónak kettős értelmet tulajdonít: „az író felfedi alkotói fondorkodásait és trükkjeit, avagy újakkal csap be (minket és önmagát), másfelől a misztifikáció máris kísérelt a mű *visszafelé* való megírására, a jelentés keresése a művön kívül”.²³ Ricoeur szerint a „szerző szándékolt beszéd-aktusa mindig egy *sztituációhoz* kapcsolódik, vagyis egy kontextusfüggő megnyilatkozáshoz, melyben a nyelvi eszközök a megnyilatkozás referenciális funkcióját támogatják (vagyis valósághoz és időhöz kötik), míg a szöveg jelentése a pragmatikus és a referenciális megkötések alól felszabaduló *világhoz* kapcsolódik, amely mindazonáltal szorosan összefügg világban való létünkkel”.²⁴

De a sok tolnais figura mellett „a dolog iszonyú gyönyörűségét persze, tette hozzá lélegzetet sem véve Gorotva, mégiscsak a ragyogó Adria adja”.²⁵ Az Adria poétája felvázolja azt a szélesebb (kultúr)történeti perspektívát, amely hőseinek egyedi életét orientálja, melynek specifikus aspektusa olyan pluralizmus létrehozása, amely egyedek közötti kapcsolatokon nyugszik. Ezek az egyedek lehetnek infaustusok, alteregók, maszkok, létező és nem létező figurák stb., de ez az átfogó szellemi horizont hozza továbbá létre a metaforákban „a prezentálás formáját”, amelyek Danto szerint azokkal a jelentésekkel és asszociációkkal rendelkeznek, amelyekkel a korszak kulturális kerete. Tolnai tapasztalati tere egy kultúra múltján és élő jelenén megy végbe. Az eszénoveletteken át egy mikrokozmoszon keresztül a makroeseménynek, az Egésznek a dramaturgiáját nyújtja. A Tolnai-opus egy archivált emlék, ahol – Ricoeurrel élve – az emlék „mindenkor-enyémvalóságát” analogikus átvitel révén az emlék „mindenkor-miénkvalóságává” tágítja maszkokkal vagy maszkok nélkül.

Jegyzetek

- 1 Tolnai Ottó: *A pompeji szerelmek*. Fejezetek az Infaustusból. Alexandra Kiadó, Pécs, 2007. 334.
- 2 Thomka Beáta: *Déli témák*. Kultúrák között zEtna, Zetna, 2009. 166.

- 3 Gérard Genette: „Fikció és dikció”. *Partitúra*, 2007/2–3. 16. Ford. Bene Adrián.
- 4 Tolnai, i. m. 18.
- 5 Tolnai, i. m. 19.
- 6 Tolnai, i. m. 26.
- 7 Tolnai, i. m. 103.
- 8 Tolnai, i. m. 39.
- 9 Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*. Az irodalmi antropológia ösvényein. Osiris, Budapest, 2001. 108. Ford. Molnár Gábor Tamás.
- 10 W. Iser, i. m. 106.
- 11 Tolnai, i. m. 333.
- 12 Tolnai, i. m. 41.
- 13 Tolnai, i. m. 27.
- 14 Tolnai, i. m. 297.
- 15 Tolnai, i. m. 324.
- 16 G. Genette, i. m. 7.
- 17 Tolnai, i. m. 334.
- 18 Thomka, i. m. 167.
- 19 Tolnai, i. m. 388.
- 20 Thomka, i. m. 169.
- 21 Tolnai, i. m. 25.
- 22 Tolnai, i. m. 93.
- 23 Danilo Kiš: *Anatómiai lecke*. Palatinus, Budapest, 1999. 106. Ford. Balázs Attila et al.
- 24 Ian Maclean: „Olvasás és értelmezés”. In: *Bevezetés a modern irodalomelméletbe. Összehasonlító áttekintés*. Szerk. Ann Jefferson és David Robey. Osiris, Budapest, 1995. 156. Ford. Babarczy Eszter és Beck András.
- 25 Tolnai, i. m. 27.

Szakirodalom

Thomka Beáta: *Déli témák*. Kultúrák között zEtna, Zetna, 2009.

Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*. Az irodalmi antropológia ösvényein. Osiris, Budapest, 2001.

Danilo Kiš: *Anatómiai lecke*. Palatinus, Budapest, 1999.

Jefferson és David Robey (szerk.): *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. Összehasonlító áttekintés, Osiris, Budapest, 1995.

Gérard Genette: *Metalepszis*. Az alakzattól a fikcióig. Kalligram, Pozsony, 2006.

Tolnai Ottó: *A pompeji szerelmek*. Fejezetek az Infaustusból. Alexandra Kiadó, Pécs, 2007.

Novák Anikó

„EGY DUBLŐR, AKI A MI ESETÜNKBEN AZ ELSŐ SZEREPOSZTÁST VISZI...”

Néhány megjegyzés Tolnai Ottó alakmásairól

Alteregók tobzódása

A Tolnai-recepciónak már-már közhelyévé vált az alteregók tobzódása. E problémakör folyamatos jelenlétét a kritikai diskurzusokban természetesen maguk a művek generálják. Az én-elbeszélő viszonya saját alakmásaihoz nagyon változó, leginkább a távolodás-közeledés játékaként írható le. *A könnyező évgyűrűk* című írásban például ezt olvashatjuk: „azt is mondták már, hogy a Jonathán afféle alteregóm, már mint hogy ő T. Olivér alteregója, de hát abban is bizonytalan vagyok, lehet-e egy konkrét ember alteregója egy másik konkrét embernek”.¹ Másutt elfogadóbbnak tűnik az én-elbeszélő, például *A pompeji szerelmesek* vagy a *Költő disznósírból* egyes szöveghelyein olyan kijelentésekkel találkozhatunk, mint „T. Olivérnek, állítólagos alteregómnak”², vagy „Wilhelm és társai én vagyok”.³ Az elfogadás és elutasítás folyamatos váltakozására felfigyelt Bárány Tibor is, aki *A pompeji szerelmesekről* írt recenziójában megállapítja, hogy „az elbeszélő többször hangsúlyosan kijelenti: T. Olivér – máshol T. Orbán – az ő alteregója; ennek megfelelően az első személyű elbeszélés bármelyik pillanatban átalakulhat T. Olivér-ről szóló harmadik személyű elbeszéléssé. És noha a narrátor számos alkalommal világossá teszi: nem azonos hőseivel (például

azért kezd bélyeget gyűjteni, mert a palicsi »infaustusok« is ezt teszik), a fürdővárosi lumpenek a »képmásoló iskola« tagjai, akik persze ilyen vagy olyan formában, de szintén foglalkoznak írással, gyakran mégis az ő alteregójaként tűnnek fel (gondoljunk csak az egyik legegyszerűbb szerkezetű novellára, a *Csalogányra*: hiába Gorotva a főhős, nem nehéz ráismerni az esszék elbeszélő-figurájára).⁴

Az alteregók szinte követhetetlen szövevénye kíséri végig az olvasót Tolnai Ottó életművében. Az eltévedés garantált, hiszen nagyon meghatározó a kapcsolatok elbizonytalanítása, a szubjektumok közti határok elmosása. Erre kiváló példa a következő idézet: „Berlin elesett, gondoltam büszkén. Akár már holnap utazhatnánk, költözhetnénk vissza Palicsfürdőre, vissza az én kisvilágomba, hőseim, infaustusaim: Olivér, Regény Misu, P. Howard Jenőke, Elemér és Tihamér közé, ahonnan talán el se kellett volna mozdulnom. Vagy nem is mozdultam, nem is én mozdultam: Kafka Feri jött helyettem Berlinbe, ő lépett fel, ő tartotta ezt a megindító, sok könnyel teljes irodalmi estet, életem legjobb irodalmi estjét, Bosiljkával, Boróval és Razijával, én csak feljegyzéseit, pizkozatait tisztázom, de ebbe, mármint hogy ki jegyzetel, illetve kinek is a pizkozatait tisztázza, ahogy mondani szoktam, ki itt a figuráns, most ne bonyolódjunk bele, ez már egy másik történet, a következő fejezetek témája.”⁵

Hasonló elbizonytalanító eljárással találkozunk a 2010-ben megjelent *Világítótorony eladó* című kötetben is. Az olvasóban már az a kérdés is felmerül, hogy valójában ki kinek az alteregója. A szöveg folyamatosan arra játszik rá, hogy összemossa az Ottó nevű narrátort és az Ottó nevű hőst. Ezt a gesztust a következő szövegrész szemlélteti a legérzékletesebben: „leveleket fogok írni neki, vagy fordítva, az ő leveleit íratom-írom meg valamilyen formában (levélben, versben, prózában), beszámolok palicsfürdői barátomnak Ottónak, alias Palicsi P. Howardnak, illetve Regény Misunak, hogyan is él Ottó, hogyan is élek én, Ottó, ott lenn az Adrián”.⁶

Ottó vs. Ottó

Meglátásom szerint Bocskay Ottó különleges szerepet tölt be a Tolnai-alteregók népes táborában. Nem egyfajta szerepet testesít meg, mint például Wilhelm. Losonczi Alpár a Wilhelm-dalokról írva így fogalmaz: „a versek alanya a bolond Wilhelm szerepében eljátssza, azaz magára vállalja szerepeit, s ezáltal arra céloz, hogy öncsalásait az ironia közvetítésével rombolja szét”.⁷ A *Világítótorony* eladó két Ottója között inkább egy kölcsönös szerepcseréről van szó, az én-elbeszélő ráaggatja saját szerepeit a másik Ottóra, akinek az életébe ő próbál belehelyezkedni. Ez a másik életébe költözés egyben háttérbe vonulás, a narrátor saját alteregóját helyezi előtérbe. Különösen jól nyomon követhető ez a folyamat, hiszen a szöveg éppen egy film forgatásáról szól. Egy olyan portréfilmről, amelynek kézenfekvő módon a szerző-én kellene, hogy főhőse legyen, ám ő maga helyett a főszerepre inkább a tengerparton élő druszáját kínálja fel. A narrátor barátainak, a filmet forgató Villányi Lászlónak és Hartyándi Jenőnek azt magyarázza, hogy valójában alteregója az eredeti figura, ő csak egy halvány kópia, és hozzáteszi: „talán nem is kellene majd látszanom a filmen, nem immár ennek a különben is felettebb homályos, motyogó figurának, itt az alkalom visszavonásomnak”.⁸ A barátok az alteregó fogalmának konkrét értelmezését a dublőrben találják meg. Az én-elbeszélő pedig azonnal tovább finomítja ezt a kifejezést: „egy dublőr, aki a mi esetünkben az első szereposztást viszi”.⁹

Egy alakmás mögé rejtőzés felfogható identitásképzésnek, hiszen nagyon meghatározó, kit választ az elbeszélő, ki mögé bújik, milyen figurák segítségével konstruálja meg saját személyiségét. Bocskay Ottó alakja tekinthető vágykivetülésnek, aki magában hordozza a szerző életművének bizonyos hangsúlyos kategóriáit, a tengert, a képzőművészetet és az írást. Az Adriai-tenger partján él, mindenki festőművésznek hiszi, és még az íráshoz is van némi köze, hiszen a zentai cukorgyárat

könyvelő. Az elbeszélő kollégaként tartja őt számon. Az írás szintén a két alak összezsúszásába torkollik: „Szinte semmit sem tudtam a könyvelésről, ám amikor ilyesmit hallottam, Ottó a zentai cukorgyárat kezdte könyvelni, arra gondoltam, de facto könyvet kezdett írni, mint én, jöllehet szabályosabbat persze, de hát gondoltam, miért ne lehetne nekem egy szabályosabb életművem is.”¹⁰ Magáévá teszi, bekebelezi tehát az író Ottó a könyvelő Ottó életművét. Később az is kiderül Ottóról, hogy *Mi is élni akarunk!* címmel néhány társszerzővel együtt létrehozott egy könyvet, amely az egész világ szexuális forradalmának elindítója volt.

A két Ottó között keresztnévük egyezése teremti meg az azonosulás lehetőségét, alapját. E név a szöveg tanúsága szerint mindig is inkább kötődött a másik Ottóhoz, mint az én-elbeszélőhöz, aki saját neve és lénye között valamiféle szemmel nem látható rést, repedést érez: „egyedül vele éreztem mindig azonosnak az Ottó nevet mint olyant, ha valaki váratlanul rám szól, váratlanul nevemet kiáltotta, mindig hátra fordultam, azt hittem Bocskay Ottót keresik, hívják”.¹¹ Thomka Beáta szerint a saját név rejtélye Tolnainál mint költői kihívás jelenik meg.¹² A vezetékneve körül kialakított mítosz mellett a keresztnév is hangsúlyos. A *New York-i beszéd* című esszében képverset kreál a neve betűiből. Az *o* betű a versekben szereplő nulla eredetként jelenik meg, a két *t* betűből pedig egész kis golgotát szerkeszt, dupla keresztre feszíti záróit, az *o* betűket. E keresztre feszítés miatt válnak a nullák rózsaszínűvé.¹³

A névrokonok kitüntetett helyet foglalnak el a szövegekben. A *Kékűtőgolyó* egyik írásában az én-elbeszélő megismerkedik egy férfival, akit ugyanúgy hívnak, mint őt. Ez kétségbeesést vált ki a narrátorból: „Már ezzel az emberrel is összefolytam, dugtam kétségbeesetten a fejemet a víz alá, de ott sem láhtam mást, mint homokon mászó árnyékomat.”¹⁴ Ugyanitt egy másik hasonló találkozásról is olvashatunk, az autófestő műhely egyik munkása szintén Ottó. A két Ottó egymás tükörképévé

válik: „Kint már hideg volt, beültem a kocsiba; arcunkat csak az üveg választotta el, mintha tükörben nézegettem volna magamat, annál is inkább, mivel egykettőre átlátszóvá smirglizte az egész ajtót.”¹⁵

A név nem egyszerű szó, sokan mágikus erőt tulajdonítanak neki. Szergej Bulgakov szerint a név az élet energiája, ereje, magva, amely belülről formálja viselőjét. Ő úgy véli, nem az ember viseli a nevet, hanem az hordozza viselőjét belső célok-ként entelechiaként.¹⁶ Alekszej Loszev a nevet az abszolút eredeti, originális személyiség saját, originális, megismételhetetlen szavaként határozza meg.¹⁷ Véleménye szerint a név az, ami a mítoszban a birtokunkban van, „ami a személyiségben kifejeződik, ami benne megnyilvánul, az, aminek ön maga és minden más előtt is megmutatkozik”.¹⁸ Valójában a mítoszt egyenlíti ki a névvel, pontosabban a mítoszt mint kifejtett mágikus nevet definiálja.¹⁹ Ernst Cassirer azt írja, hogy az eszkimóknál az ember testből, lélekből és névből áll, valamint az egyiptomiaknál is megfigyelhető ez a szemlélet. Sőt a fejlett kultúrákban is fennmaradt ez a szoros összefüggés a személyiség és a név között.²⁰ „A név egysége és egyedisége egyébként nem csak a személy egységének és egyediségének egyik jele – állapítja meg Cassirer –, hanem éppenséggel ez alakítja ki, ez változtatja csak az embert individuummá. Ahol ez az elkülönülés nem áll fenn, ott az individualitás határai is kezdenek elmosódni. Egyes észak-amerikai indián csoportok (algonkin) körében az az ember, akinek a neve valaki máséval megegyezik, az ő másik lényének, »alter ego«-jának számít.”²¹

Az észak-amerikai indiánokhoz hasonlóan Tolnai szövegeiben is hangsúlyos szerepet tölt be a névazonosság. Bocskay Ottó, az Ottó nevű férfi a tengerparton, vagy az autófestő műhely dolgozója és a Szerző-én között ez az a közös pont, amely elmossa a határokat. Bocskay Ottónál természetesen ennél többről is szó van. Érdemes közelebbről megvizsgálni őt. Ha megnézzük a *Világítótorony eladó* korábbi változatát a Műhely folyó-

irat egyébként Tolnai által válogatott szövegeket tartalmazó tematikus *Adria Adriaticum Jadran* számában²², rögtön látjuk, hogy a főhős neve megváltozott. A Műhelyben még Bicskei Ottót találunk, a 2010-es kötetben pedig már Bocskay Ottót. *A pompeji szerelmesek Infaustus* című írásában ugyancsak Bicskei Ottóra bukkanunk, ő egyike azoknak a narrátor által fontosnak tartott személyeknek, akiknek szerepelniük kellene a *Ki kicsoda?*-ban. A 2008-as *Grenadírmars*ban még szintén Bicskei Ottóról olvashatunk („egyik valóságos alteregómnál, Bicskei Ottó barátoméknál”).²³

Az olvasóban felvetődik a kérdés, miért változott meg Ottó vezetékneve. A Bicskei név hétköznapiságát miért váltotta fel a sokkal arisztokratikusabbnak tűnő Bocskay? Ez a név talán jobban illik egy főhőshöz, akinek ezüst hajkoronája van, és közelebb áll Tolnay Klári nevéhez is, akivel a *Tolnai Világlexikona* mellett azonosul a Tolnai vezetéknevet viselő Ottó („én vagyok a Tolnai [...] de – tettem hozzá mindig elpirulva – én vagyok a Tiszavirág és az Azúr expressz [ezt a két filmjét különítettem el, álmodtam tovább magamnak) színésznője is”).²⁴ Sőt a Bocskay hangrendje jobban illeszkedik a Tolnaihoz, mint a Bicskeié, így ezzel a két alak azonosulása, helycseréje még erőteljesebbé válhat.

Ottó alteregóvá válását a szöveg szinte automatikus folyamatként tünteti fel. Szirti Bocskay Éva telefonhívása újra a narrátor látóterébe hozza Bocskay Ottót, aki egyike annak a tíz-húsz mitikus ókanizsai figurának, akivel megalapította, próbálja benépesíteni a virtuális kisvárost. Az elbeszélő élete megváltozott ettől a naptól, úgy érezte, régi vágya vált valóra, egy része már valóban lent él az Adrián: „És Ottó személyében máris ott találtam magam az Adrián. Alteregóimnak, mármint: Palicsi P. Howardnak, Olivérnek és Regény Misunak köszönve ez a mechanizmus különben is szinte automatikusan működött, és mivel egyik könyvemben már a vége felé jártam a velük való közösködésnek, Ottóval, a nagy könyv végén megjelenő új, hogy

ne mondjam (hiszen mindenütt csak vereség, üszök), győztes hőssel, illetve az Adriával mint olyannal, szinte pneumatikusan rántottuk egymáshoz magunkat.”²⁵

Ezután meglátogatják Ottót az Adrián. Az elbeszélő két barátjával indul útnak, akik portréfilmet forgatnak róla, de szeretne szabadulni ettől a szereptől. Mikola Gyöngyi ezzel kapcsolatban azt írja, hogy miközben Tolnai alteregója segítségével kibújjik a portréfilm sablonjából, a filmforgatás céljából tett utazás mégis önarcképpé válik, amely során egy sor filmezhetetlen mozzanat jelenik meg.²⁶ A szövegben a Szerző-én végtelen egyes szám első személyű monológjai, amelyekben egyes szám harmadik személyben beszél Bocskay Ottóról, szinte észrevétlenül csúsznak át az alteregó ugyancsak egyes szám első személyű elbeszéléseibe. Sokszor az olvasó nem is tudja, éppen ki beszél. Bocskay Ottó elbeszélői módszere sok tekintetben közel áll Tolnai írásművészetéhez. A szövegben az alteregó stílusáról megtudjuk, hogy szereti kinagyítani a részleteket, kedveli a túlzásokat, valamint gyors váltással ugrik egyik történetből a másikba. Mintha csak Tolnai Ottó műveinek jellemzését olvasnánk.

Az egész szöveget a felcserélés szövi át, határozza meg. Az én-elbeszélő nagyszerű lehetőséget lát benne, a helycsere lehetővé teszi mindkét Ottó számára, hogy egyszerre lehessenek két-három helyen, akár a vándormadarak. Ez a csere nem egyszeri, hanem folyamatosan történik, akár egy mondaton belül is felcserélődhetnek a szereplők. A hazaindulás leírását is többszörös szerepcsere hatja át: „Ottó, motyogom, szerencsére marad, visszafelé még mindig integető alteregójával, árnyékkal robognak barátaim.” Ki utazik tehát haza, és ki marad? A mondat első fele arra utal, hogy Bocskay Ottó marad, és az én-elbeszélő utazik, viszont a mondat második feléből pont az ellenkezőjére következtethetünk. A két szerep olyannyira összekeveredett, hogy nem fejthetők le egymásról. A két Ottó elkülönítése, megkülönböztetése, a ki kinek az alteregója

kérdés megválaszolása már-már olyan abszurd feladattá válik, mint annak a meghatározása, hogy mi volt előbb, a tyúk vagy a tojás.

Jegyzetek

- 1 Tolnai Ottó: A könnyező égyűrűk. egy (1) mondat első fele (1/2) a *Hetven (70) mondatból*. In: *Élet és Irodalom*. 2010. február 12., 16.
- 2 Tolnai Ottó: Polgár Baba és a függőleges fakír. In uő: *A pompeji szerelmesek*. Fejezetek az Infaustusból. Szignatúra Könyvek, Pécs, 2007. 18.
- 3 Tolnai Ottó: *Költő disznósírból*. Egy rádióinterjú regénye. Kérdező: Parti Nagy Lajos. Kalligram, Pozsony, 2004. 61.
- 4 Bárány Tibor: A regény felemlegetése. In: *Élet és Irodalom*. 2007. június 22., 27.
- 5 Tolnai Ottó: Életem legszebb irodalmi estje. In uő: Grenadírmars. – egy kis ízelt opus – zEtna, Zenta, 2008. 142–143.
- 6 Tolnai Ottó: *Világítótorony eladó*. Festettvíz-próza. zEtna, Zenta, 2010. 45–46.
- 7 Losonczi Alpár: A totalizálódott irónia lírája (Reflexiók Tolnai Ottó Wilhelm-dalairól). In: *Híd*, 1984/4., 496–497.
- 8 Tolnai Ottó: *Világítótorony eladó*. Festettvíz-próza. zEtna, Zenta, 2010. 41.
- 9 I. m. 44.
- 10 I. m. 15.
- 11 I. m. 11.
- 12 Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 1994. 149.
- 13 Tolnai Ottó: New York-i beszéd. In: *Híd*, 1989/2., 221.
- 14 Tolnai Ottó: A novella. In uő: *Kékítőgolyó*. Új prózák könyve. Kortárs Kiadó – Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1994. 241.
- 15 I. m. 242.
- 16 Szergej Bulgakov: A tulajdonnév. In: *Helikon*, 1992/3–4., 453.
- 17 Alekszej Loszev: *A mítosz dialektikája*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000. 273–274.
- 18 I. m. 274.
- 19 Uo.
- 20 Ernst Cassirer: Nyelv és mítosz (Részlet). In: *Helikon*, 1992/3–4., 437–439.
- 21 I. m. 439.

- 22 Tolnai Ottó: Egy világítótorony eladó I–II. In: *Műhely*, 2002/4., 4–26. és 79–98. A szöveg 2002-es és 2010-es kiadása között több eltérést is felfedezhetünk.
- 23 Tolnai Ottó: Életem legszebb irodalmi estje. In uő: *Grenadírmars*. – egy kis ízelt opus – zEtna, Zenta, 2008. 134.
- 24 Tolnai Ottó: New York-i beszéd. In: *Híd*, 1989/2., 221.
- 25 Tolnai Ottó: *Világítótorony eladó*. Festettvíz-próza. zEtna, Zenta, 2010. 30–31.
- 26 Mikola Gyöngyi: *A Nagy Konstelláció*. Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához. Alexandra Kiadó, Pécs, 2005. 75–76.

Kiadások

- Tolnai Ottó:** New York-i beszéd. In: *Híd*, 1989/2., 220–230.
- Tolnai Ottó:** *Kéktűzgolyó*. Új prózák könyve. Kortárs Kiadó – Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1994.
- Tolnai Ottó:** *Költő dísznózsírból*. Egy rádióinterjú regénye. Kérdező: Parti Nagy Lajos. Kalligram, Pozsony, 2004.
- Tolnai Ottó:** *A pompeji szerelmesek*. Fejezetek az Infaustusból. Szignatúra Könyvek, Pécs, 2007.
- Tolnai Ottó:** *Grenadírmars*. – egy kis ízelt opus – zEtna, Zenta, 2008.
- Tolnai Ottó:** A könnyező évgyűrűk. egy (1) mondat első fele (1/2) a *Hetven* (70) mondatból. In: *Élet és Irodalom*. 2010. február 12., 15–16.
- Tolnai Ottó:** *Világítótorony eladó*. Festettvíz-próza. zEtna, Zenta, 2010.
- Bárány Tibor:** A regény felemlegetése. In: *Élet és Irodalom*. 2007. június 22., 27.
- Bulgakov, Szergej:** A tulajdonnév. In: *Helikon*, 1992/3–4., 447–458.
- Cassirer, Ernst:** Nyelv és mítosz (Részlet). In: *Helikon*, 1992/3–4., 437–446.
- Losonczi Alpár:** A totalizálódott ironia lírája (Reflexiók Tolnai Ottó Wilhelm-dalairól). In: *Híd*, 1984/4., 495–501.
- Loszev, Alekszej:** *A mítosz dialektikája*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2000.
- Mikola Gyöngyi:** *A Nagy Konstelláció*. Kommentárok Tolnai Ottó poétikájához. Alexandra Kiadó, Pécs, 2005.
- Thomka Beáta:** *Tolnai Ottó*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 1994.

Beke Ottó

LÁTHATÓ ÉS HALLHATÓ MASZKOK

A maszkok a maguk funkciójában és tárgyként is történeti sokféleségről tanúskodnak; egy olyanfajta pluralitást, avagy *többsalakúságot* mutatnak meg, tárnak fel, amely a szubjektum konstituálódásában akarva-akaratlanul döntő szerepet játszik. A megmutatás és a feltárás szavak azonban – a heteromorfiáról nem is szólva – a maszkok meghatározását az érzékelés vizuális aspektusa felé orientálják, elleplezve, mintegy *láthatatlanná* téve az álarcokban rejlő fonikus, taktilis etc. potenciált. Ezekkel a lehetőségekkel viszont éppen aktualitásuk, valamint nemritkán latens jellegük folytán is foglalkozni kell. A különböző materialitású és eltérő megnyilvánulási módokat követő maszkok felismerése, identifikációja és elemzése ugyanis elősegítheti annak megértését, hogy a lehető legtágabb értelemben vett személynek mint konstrukciónak a kiépülése, társadalmi funkcionálása, önértése és önértékelése milyen formá(k)ban megy végbe.

Az alábbiakban olvasható eszmefuttatás elsősorban az irodalmi eszközökkel, tehát textuálisan megalkotott, látható és hallható maszkok problémakörének bonyolultságát igyekszik érzékeltetni egy John Barth-, majd pedig egy, a vajdasági magyar irodalmi kontextust aktualizálva: Sziveri János-szövegre összpontosítva.

57

Jacob Horner tapasztalata

„Végtelenül fontos, hogy a maszkjait szívvel-lélekkel vállalja. Ne higgye, hogy bármi is van mögöttük. Mert nincsen. Az *ego* azt jelenti, hogy *én*. Az *én* azt, hogy *ego*. Az *ego* pedig a definíció értelmében maga a maszk. Ahol nincsen *ego* [...], ott nincsen *én*. Ha valaha is azt érzi majd, hogy a maszkja nem *őszinte* – képtelen szó! –, az csak azért van, mert az egyik maszkja összeegyeztethetetlen a másikkal. Következésképp nem szabad egyszerre két maszkot feltennie.”¹

Az út vége (The End of the Road) című John Barth-regény a szubjektum konstituálódási folyamatában, az individuális koherencia illúziójának megteremtésében, fönntartásában és egyúttal folyamatos dekonstrukciójában döntő szerepet játszó maszkoknak a kérdéskörét az egyes emberi cselekvések pragmatizmusának, gyakorlati hasznosságának, hasznosíthatóságának, valamint a teleológia lehetőségének, illetve lehetetlenségének a horizontjában bontja ki. Az álarcok általános értelemben vett, tehát nem csupán verbálisan, a nyelv által adott önkényes-konvencionális², avagy derridai kifejezéssel élve: motiválatlan³ jelek, jelegyüttesek módjára tételeződnek. Lényegében olyan jelölők ezek, amelyek a szubjektum *meg-* és *időről időre* szükségessé váló *átformálódásának*, s az akut kommunikációs szituációkban hatékonynak, helytállónak minősülő reakciók kiváltásának konstitutív tényezői. Nem állhatnak tehát szemben a szubjektum semmiféle esszencialitásával mintegy stabil jelölttel, s nem is épülhetnek rá arra csalfa díszítmény, az analitikus elmét megtévesztő ornamentika vagy árnyjáték módjára, hiszen teremtettségükből kifolyólag konstitutív funkcióval bírnak. „Mármost attól a pillanattól fogva, hogy a meghatározott [...] jelek egészét motiválatlan intézményeknek tekintjük, kénytelenek vagyunk kizárni mindenféle természetes alárendeltségi viszonyt, minden

természetes hierarchiát a jelölők vagy a jelölők rendje között”⁴ – fogalmaz Derrida. A jelek önkényességének/motivátlanságának tételezését az adott kontextusban a szubjektum/objektum, valamint (analóg hierarchikus struktúrát követve) a belső/külső kettősségét artikuláló distinkció konvencionálisának, illetve objektív, ám mégis konvencionális megalkotottságának tételezése kell hogy kísérje. Magának a distinkció magvát képező differenciának a stabil térbelisége, eleve adottsága válik kérdésessé, miközben konstitúciója temporális dimenzióval gazdagodik. Miként Orbán Jolán – Derrida vonatkozó gondolatait értelmezve – fogalmaz: „a differencia nem fogható fel úgy, mint egyszerű késelem, két jelenlét közötti átmenet, egy egyszerű kalkulus, döntés stb. [...] a Verspätung és a differencia az eredeti, ez a kettős szükségszerűségnek megfelelően az önmagának jelenlévő eredet mítoszának eltörlését jelenti. »Ezért kell [olvasható a szövegben a Derridától származó idézet] az ‚eredeti‘ törlésjel alatt érteni, ami nélkül egy teljes eredetből származtatnánk a differenciát. A nem-eredet az eredeti.«”⁵

Jaques Lacannak a tükör-stádiumról alkotott elméletében az alany identifikációja az infantilitás, a mozgási koordinátlanság preverbális stádiumában egy saját magához képest külsődleges, externális felülettel, a tükörrel folytatott interakcióban valósul meg. „Arról van csupán szó, hogy a tükör-stádiumot *mint egy identifikációt* kell felfognunk, abban a teljes értelemben, amelyet az analízis adott ennek a kifejezésnek. Vagyis nem más, mint az az átváltozás, amely az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz, egy képet, amelynek e fázisathoz való eleve hozzárendeltségét jól kifejezi az ősi *imago* szó, ahogyan az a pszichoanalitikus elméletben használatos.”⁶ A szubjektumnak a tükörrel mint jelölő felülettel való percepció, motorikus, kognitív, interpretatorikus kapcsolata kétirányú kommunikáció formájában konstituálódik. A szubjektum saját egyediségével, illetve a saját ipszeitásának (vizuális) reprezentációjával szembeül a tükörben, miközben éppenséggel saját identifikációja

zajlik. Eközben, „ebben az *infans* stádiumban saját tükörképét diadalmasan elsajátítja”⁷, és közben „az én(je) elsődleges formában kristályosodik ki”.⁸ „A tükörkép kétségtelenül megteremti az ént, amiképpen az én is teremti a tükörképet, a sajátos interakció nem passzív viszony egyik pólus felől sem, zajlása, alakulása, dinamikája, nagy tétű cserefolyamata összetett (oda)-visszahatás, ahol nem tudni, ki néz kit, a foncsorozott felület-e az előtte állót, vagy megfordítva.”⁹ „Az ideális én” „másodlagos azonosulásaihoz”¹⁰ (Lacan) elengedhetetlenül szükséges jelölőket szállító (technikai) médiumok evolúciója következtében a szűkebb értelemben vett lokális interakciókon túl immár a globális tendenciák hatásmechanizmusával is számolni kell. A mediális viszonyrendszer radikális átalakulásának az én identifikációs folyamatára gyakorolt hatásáról Joshua Meyrowitz a következőképpen fogalmaz: „a média kitágította a tapasztalati teret, s így azok, akik számunkra »fontos mások«, vagy az »általánosított másik« [George Herbert Mead] csoportjába tartoznak, már nem csak a fizikai környezetünkben levő emberek közül kerülnek ki. Más helyeken lévő emberek is szolgálhatnak én-tükörként [Charles Horton Cooley].”¹¹ (Meyrowitz a lokális és globális erővonalak egymásra hatásának bonyolult rendszerét a globalitás innovatív kifejezésével teszi érzékletessé.¹²)

A Barth-regény Jacob Hornerként aposztrofált főhőse – aki a szöveg nyitómondatát idézve: „bizonyos értelemben Jacob Horner”¹³, s nem mellékesen nyelvész, a leíró nyelvtudomány, valamint a stilisztika tanára – motorikus diszfunkció, kóros mozgatlanság formájában manifesztálódó mániákus depresszióban és azzal összefüggésben kóros döntésképtelenségben szenved. A regény polifonikus beszédterét különböző, gyakran egymásnak ellentmondó terápiás és életvezetési javaslatok, bölcséleti elképzelések és erkölctani meglátások artikulálják. Horner munkatársa, a feszes intellektualizmussal és tudatossággal¹⁴ jellemezhető Joe Morgan, akinek irodalomból és filozófiából „minden lehetséges tudományos fokozata megvolt már, kivéve a történetész-

doktorátus, amelyet a John Hopkinson készült megszerezni”¹⁵, az észérvek, a racionális megtervezhetőség, a pragmatizmus, a triviális gyakorlat szintjén is megnyilvánuló, etikai jelentőséggel bíró konzekvenciák levonásának feltétlen híve. Racionalizmusa és tudatossága kommunikációs és viselkedésbeli szokásrendszerét is alapjaiban határozza meg: „Látni lehetett, hogy Joe Morgan semmit sem tesz vagy mond anélkül, hogy előzőleg – ha módja van rá – alaposan és mélyen át ne gondolná, s ezért megteheti, hogy ne nagyon izgassa magát, ha kudarcot vall.”¹⁶ Racionális etikájának kifejtésekor nem igyekszik annak univerzális érvényt biztosítani, avagy az egyéni érdekeket transzcendáló rendszer módjára bizonyítani annak minden szituációban való alkalmazhatóságát. Az ésszerűségbe vetett hite – saját bevallása szerint is – individuális keretek között mozog: „valahol a sor legvégén ott a *végso* cél, mely minden láncszemnek megadja a maga viszonylagos értékét, de ez a végso cél nem indokolható mentálisan, ha nem léteznek abszolút értékek”.¹⁷ „Az én etikám szerint a legtöbb, amit az ember tehet, hogy a saját elvei szerint helyesen cselekszik; még arra sincsen általános érvényű tétel, hogy ezeket az elveket meg kell védelmeznie, s még kevésbé van arra, hogy elveit másokkal is el kell fogadtatnia: az egyetlen, amit tehet, hogy ezek szerint az elvek szerint él, nincs más lehetőség.”¹⁸ A racionálisan feltárható jelentéseket magukban foglaló cselekvések, humán interakciók akaratlagos uralhatóságának elképzelését a regényben leginkább Joe Morgan kifejtett eszmerendszere és ennek szempontjából reprezentatívnak minősülő alakja testesíti meg. Feltétlen racionalizmusáról azonban már idejekorán kiderül, hogy nem hitének végso evidenciáját, megkérdőjelezhetetlen talapzatát képezi, hanem csupán álarc, amelynek viselése többek között a társadalmi érvényesülést, presztíznövelést segíti elő. Az ésszerűség maszkja ugyanis lehullik arcáról, amint visszavonul a közösség kontroll-instanciája elől, s magára marad.¹⁹

A legfőképpen az észérvekre alapozó, Joe Morgan által deklarált koncepció mellett – és a történetészövés szempontjából

autentikusabb módon – jelenik meg a freudizmus meghatározó gondolata, az ösztönök nemritkán divergens erővonalai, s leginkább a nemi ösztön által uralt szubjektum, „azaz a centrált, önmagában jelenlevő és áttetsző egó” kritikájának, „az ennek a tudattalanhoz képest való decentráálásának”²⁰ koncepciója. „Ó, a nemek tánca! Ha egyébként nem volnának is érvei az embernek, hogy elfogadja a freudizmust, ugyan mi lehetne frappánsabb annál az elképzelésnél, hogy a világ egész komédiája, a történelem teljes kavargó cirkusza egyetlen tarkabarka násztánc!”²¹ Továbbá, „Ugyan ki ne magyarázná gyönyörűséggel egy galaktikánkon kívülről idecsöppent turistának: »Uram, a mi bolygónkon a hímnemű és a nőnemű egyedek párzanak. Sőt mi több: élvezik is a pározást. Különböző okokból kifolyólag azonban ezt nem tehetik sem akkor, sem ott, sem azzal, amikor, ahol és akivel jólesne nekik. Innét származik ez az egész nagy nyüzsgés és hemzsegetés, amit lát. Innét származik a világ!«”²²

A freudizmusnak, a pragmatizmusnak, a racionalizmusnak, az egzisztencializmusnak etc. a regény szövegében nemritkán egymással konkuráló elméletén túl megjelenik – szintén explicit módon – a főhős Jacob Horner kóros döntésképtelenségére és időnként jelentkező parálisisére javallatként az ún. információs terápia²³, a világ dolgainak gondos megismerése, alapos tanulmányozása révén megvalósuló kezelési mód. Hasonló szerepet tölt(hetne) be Horner gyógyulása szempontjából továbbá a balkézelv, a korábbiágelv és az ábécéelv, amelyek a döntésképtelenség következtében fellépő mozgásképtelenség állapotát előznék meg annak megakadályozásával, hogy „beszoruljon két lehetőség közé”.²⁴ A tágabb értelemben vett, személyiség-konstituáló funkcióval bíró álarcok problematikájával pedig a mitoterápia áll kölcsönös összefüggésben. Ennek a terápiás módozatnak annak belátása képezi az alapját, hogy „Az életben [...] nincsenek lényegükönél fogva fő- és mellékszereplők. [...] Mindenki szükségképpen főhőse a saját élete történetének. [...] Igen ám, de az ember nemcsak főszereplője a saját élete törté-

netének, hanem magát a történetet is ő találja ki, és ő szabja meg, hogy kinek-kinek melyik mellékszerep jusson. De mivel az ember élete általában nem egyetlen összefüggő cselekményű történet, állandóan újabb és újabb főszerepeket kell kitalálnunk magunknak, s ennek megfelelően újabb és újabb mellékszerepeket kell kiosztanunk a többieknek.”²⁵

Jacob Hornernek oly módon kell alkalmaznia a mitoterápiát, hogy miközben eljátssza egy-egy történet (fő)szerepét, a hatékony szerepjátszást lehetővé tevő „maszkjait szívvel-lélekkel vállalja”, s „ne higgye [róluk], hogy bármi is van mögöttük”.²⁶ Az autenticitás ekképpen nem a szubjektum belső és sajátlagos struktúrájából következik/következhethet, hanem abból az összetett, verbális és nonverbális elemeket egyaránt magába foglaló (kommunikációs-cselekvési) kontextusból, amelyben az interakciók lejátszódnak, és amely magának az identitás kiépítésének, valamint az önértésnek is az alapjául szolgál. Ebben a folyamatosan változó kontextusban, a mitoterápia szempontjából: narratív struktúrában különböző materialitású, illetve különböző materialitásokat integráló álarcok jelennek meg. A látható, esetenként hallható, tapintható, vagy csak a cselekvés szintjén megnyilvánuló maszkok mögött pedig – az elemzett regényrészletek tanulsága szerint – gyakorlatilag semmi sincs. „Az *ego* [ugyanis] a definíció értelmében maga a maszk.”²⁷

Az álarc egyazon időben biztosít felismerhető arcot, formát az egónak, és rongálja azt meg, illetve rombolja le az egyetlen viselhető saját arc(*kép-más*) illúzióját. Az arc ugyanis mindig szükségképpen arc-kép-más, és egy másik arc képe; sajátlagos, ám közte és az időről időre, kontextusról kontextusra változó szubjektum potencialitása közötti megfelelés sohasem hiánytalan. Paul de Man *Az önéletrajz mint arcrongálás* című munkájának²⁸ érvelése szerint – Bényei Tamást idézve – az önéletrajz írása közben „Az arcrongálás és arcadás logikai szempontból egyszerre történik.”²⁹ Barth regényében az álarcok viselese és cserélgetése hasonlóképpen mutat fel ambivalens jegyeket. Az

álarccal folytatott játék ugyanis olyan narratív szekvenciákat eredményez, amelyek megteremtik és egyazon időben meg is változtatják, át is alakítják a szubjektumot. Ennek a meglátásnak a tükrében értelmezhető az egónak a maszkkal való identifikációja. A különböző narratív szekvenciákban mint kontextusokban jelentkező szubjektum-magvacskák végső soron pedig szintetizálhatatlanok, nem lehet őket egyetlen összefüggő egészbe rendezni. A különböző identitás-töredékek egy-egy adott szituáció, és ami a jelen elemzés szempontjából döntő fontosságú: egy-egy álarc viselésének termékei.

Sziveri János Emberi hangja mint álarc

Kié az a hang, amely Sziveri János *Szabad gyakorlatok* (1977) című első kötetének nyitóversében megszólal? Kié ez a cím által is hangsúlyozott *emberi hang*, VOX HUMANA? S vajon azonos-e ez az „(emberiség gyermekkorában)” „hallgatott / és soha meg nem hallott”, ez „(az olvasott, de el nem olvasott)” hang³⁰ a későbbi kötetekben megszólaló, számtalan moduláción, megszólalási módon és intenzitáson átívelő hanggal, amely a Sziveri főműveként aposztrofált *Bábel* című szövegben a halálos betegségre, önmaga egzisztenciális fenyegetettségére reflektál („*halálomat türelmesen begombolom*”³¹), majd pedig az életmű utolsó darabját alkotó négysorosban a máslet felé fordul („Valakit elszóltítottak belőlem –”³²), mielőtt elnémul, hogy a Sziveri-jelenségnek a misztifikációból és a visszakereshető, ellenőrizhető irodalomtörténeti tények furcsa kontaminációjából kirajzolódó narratívájához szervesen kapcsolódó és az egyre lombosodó recepció által is frekvenciózott néhány reprezentatív szöveghelyet említsünk? Az illetén feltűnően esetleges és bizonyos szempontból önkényes szövegválogatás természetesen reduktívnak bizonyul a teljes életmű tekintetében, hiszen nyilvánvaló, hogy „Sziveri szerteágazó opusának rendkívüli diszkurzív többszátatúsága, műfaji-műnemi változatossága a

hatvanas évek elején alakuló Symposion-kör kiemelkedő alkotóinak, Tolnai Ottónak és Domonkos Istvánnak az életművéhez mérhető a vajdasági magyar irodalomban”.³³

Az *Emberi hang* című szövegben a fonikus szubsztancia, amely az önmagát hallva/megértve beszélő költői szubjektum jelentéseit mindennemű torzítás nélkül hivatott közvetíteni, *megírt hang*. Ez tehát a közvetlen emberi hang álarca. Az emberi attribútumok hangsúlyozása annál relevánsabb stratégiai szerepet tölt be, minél inkább megnyilvánul az írás intézményének a teljes értékű jelenlétet a differenciák hálózatában szétszóró s a távolságtartó ott-létet fenntartó hatásmechanizmusa. Bár a szöveg hiánytalan interpunkciót alkalmaz, mintegy feddésbe hozva a leírt szöveg, az emberi hang és a költői szubjektum konstitutív komponenseit, a szubtilis és több helyütt is előforduló zárójelhasználat által kiemelt szövegrészek az elérni vágyott okkultáció részleges voltára hívják fel a figyelmet.

A szöveg elején *olvasható* „Árnyalt részek, fárasztó egészek” sor nyilván eredendően többértelmű, a teljes mértékben jelen lévő lírai én koncepciójának megfelelő értelmezés azonban valamiféle külső, objektív, ám a beszélő személy érzelmeivel átitatott, szubjektivizált valóságmegragadási kísérletként kezeli, amely bár metaforikus és akut, s a realitás lényegi fragmentáltságát fejezi ki – szemben a felfogható realitás kétségbe vont kontinuumával –, fenntartja, és meg is erősíti a megismerő szubjektum és a megismerni vágyott objektum dichotómiáját. Ezt a merev elválasztottságot árnyalni hivatott a zárójelben olvasható részlet: „(Őskori négyzetet rajzolok / a papírra: elmozdul, / ha elmozdulok, / megszűnik, ha megmarad.)”, mintegy a beszélő személy pillanatnyi nézőpontjától tévő függővé a megismerést. Az idézett részlet azonban a kognitív tevékenységet nem csupán az észlelés perspektivikusságának rendeli alá, hanem magának a tevékenységnek a performativitás értelmében. A papírra rajzolt, szüntelenül elmozduló őskori négyzet, mivel „megszűnik, ha megmarad”, állandó újratерemtés, a rajzolás megismétlését igényli. A

négyzet ilyképpen nem maradhat meg a maga szingularitásában, hanem meg kell sokszorozódnia annak érdekében, hogy ezek a megsokszorozódott négyzetet jelentsék az „Árnyalt részeket”, s alkossák a világnak a szöveg elején azonnal megjelenő alapstruktúráját. Ezek határozzák meg a látható és megismerhető világ szerkezetét. Többes számuk hatására válnak árnyalttá a részek, hiszen egy-egy négyzet a maga teljességében még érzékelhető, egységet alkot, az ezekből az egységekből, négyzetekből kirajzolódó egész immár fārasztónak, áttekinthetetlennek bizonyul. Bár a komponensek nyilvánvalóan ismétlődnek a látható világ szerkezetében, s így „semmirevalóan simák”, azonban mindig akad, sőt: mindig *létrejön* valamiféle anomália, amely a különbség szerkezeteként az egységek közti résbe *íródik*, s azokat a rajzoló személy tevékenységétől független is átalakítja, például más nagyságú, ám identikus szerkezetű mértani formákat hozva létre: „de egyre több *újraegyszerű*”. A papírra rajzolt négyzet konstitutív vonása a megfellebbezhetetlen tekintélyű eredendőség: „Őskori négyzetet rajzolok.” Nem lehet származékos, a világ abszolút múltjával kell kapcsolatban állnia, egy olyan ősiséggel, amely legitimitását biztosítja, s amely az idők változékonyságán keresztül is fenntartja prezenciáját. „A jelölt alaki lényege a jelenlét.”³⁴ Azonban nemcsak a megrajzolt formákat kell a hiánytalan jelenlét attribútumával felruházni, hanem azt a személyt is, aki őket megrajzolta, aki őket újra és újra a papírra rajzolja. Ezáltal nyilvánul meg a szövegnek az a szemantikai dimenziója, amely különálló objektummal és autonóm szubjektummal operál. Elválasztottságuk ellenére is lényegük a jelenlét, mely ezen értelmezésen belül nem számolható fel. A lírai én tehát megrajzolja, papírra veti a világ általa megismerni vágyott szerkezetét, majd beszél róla, az emberi hang, a tipográfia által is hangsúlyozott VOX HUMANA közvetlensége által. Az emberi hang szerepének illetően többszörös hangsúlyozása stratégiai jelentőségű, s ennek megfelelően válik érthetővé, miért jelenik meg még egyszer az utolsó, vagyis a negyedik

versszak első sorában, tehát ismételten hangsúlyos pozícióban, retorikailag is kiemelve: „És íme a hang.” A rámutatás által az illékony természetű hang mintegy jelenlévő marad, s a költői szubjektumot teszi *hallhatóvá* a prezencia értelmében. A deiktikum a már jelzett stratégiát követi, melynek célja feddésbe hozni a leírt szöveget, a fonikus szubsztanciát s a mindennek a létalapját jelentő költői szubjektumot, aki a világot szemléli. Az idézett mondat emocionális színezete, a szövegen belül elfoglalt helye és tömörsége által ezt az okkultációt erősíti. Egy olyan örömhírt nyilvánít ki, amelyről a vers a maga *teljességében* kíván szólni, s amelyet ennek a szövegintenciónak megfelelően paratextuálisan is megjelenít. A hangnak, s különösen az emberi hangnak a kiváltságát kell elgondolni a prezencia értelmében, hiszen miközben „A jelölt alaki lényege a jelenlét. A logoszhoz mint *phoné*hoz való közellétének kiváltsága a jelenlét kiváltsága.”³⁵ A hang, a VOX HUMANA a lehető legközelebb áll a beszélő személyhez s gondolataihoz. Közvetlen s természetes kapcsolatot tart fenn vele. Ez a saját hanghoz fűződő viszony bensőségessége, a megismételhetetlen és egyszeri individualitás apoteózisa. „A létnek logosza [...], »a Lét Hangjának engedelmeskedő Gondolat« első és utolsó formája a jelnek, a *szignáns* és a *szignátum* közti különbségnek. Transzcendentális jelöltnek kell léteznie, hogy a jelölt és a jelölő közti különbség valahol abszolút és megdönthetetlen legyen. Nem véletlen, hogy a lét gondolata e transzcendentális jelölt gondolataként mindenekelőtt a hangban nyilvánul meg: vagyis a beszélt nyelvben. A hang az énhez mint a jelölő abszolút eltörléséhez való legnagyobb közelségében *fogható fel* – és kétségtelenül ezért nevezzük öntudatnak, »felfogásnak« [...]. Páratlan megtapasztalása ez a jelöltnek, spontán módon jön létre, az én belsejéből, mégis jelölt fogalomként, az eszmiség vagy az egyetemesség elemében.”³⁶

A vers címét is alkotó emberi hang azonban, és ezt nem lehet elégszer ismételni, *megírt hang*. Benne a jelben való jelenlét megtörtsége fejeződik ki. A szövegben a hiánytalan interpunk-

ció, a kommunikációs szituáció egyszerűségének és a kimondott szó utólagos korrigálhatóságának látszatát fenntartó nagyszámú digresszió, a töredékes mondatszerkesztés, az emocionális színezet által megteremtett élőbeszédszerűség a közvetlen emberi kommunikáció elsődleges szerepét, etalon-jellegét³⁷ hangsúlyozza. A versben megjelenített emberi hang azonban leválik a megismételhetetlenül egyszeri kommunikációs szituációról azáltal, hogy mozgásba hozza a (szűkebb értelemben vett) írás intézményét, s nemcsak a fonikus szubsztancia textualizációja, hanem annak kifejtett, a lírai én tevékenységeként értendő olvasása által. A VOX HUMANA ugyanis „A hallgatott / és soha meg nem hallott / (az olvasott, de el nem olvasott)” hang. Leírt formájában néma a fül számára, pedig éppen mint hangzó anyag, mint természetes, az énnel bensőséges viszonyban álló, nem világi-jellegű kifejezőanyag³⁸ válna relevánssá. A leírt szóban viszont éppen annak materialitása, világi jellege következtében nem történhet meg az írásnak mint jelölőnek az eltörlődése, miközben „magának az igazság eszméjének éppenséggel ez a feltétele”.³⁹ A lírai én által egy időben hallható és olvasható emberi hang színesztéziáját az önmagára reflektáló, az emberi hangot artikuláló fonikus szubsztanciának a textualizációja teremti meg. Az auditív közeget vizuálisba traszponálja az írás, ám közben magát ezt a különböző érzékelési területeken átívelő traszponálást tematizálja a szöveg: „az írott szó a nyelv szituatív megnyilvánulásainak orális aspektusát választja ki, és hangokat (egy *auditív* jelenséget) transzformál a betűk képévé (*vizuális* közeggé). Az irodalom [...] a nyelvnek nem kizárólagos művészete, hanem a nyelvnek tekintett jelek írásos (esetünkben esztétikai) kódolása, egy *auditív* közeg *vizuálisba történő traszponálása*. Eme két interaktív közegből kifolyólag az irodalom kódja eredendően multimediális, hiszen egy egyszerű fölolvadás során is lényegében moduláció történik: a vizuális jelből (a betűből, amelyet látunk) auditív lesz (hang, amelyet hallunk), íráskor pedig fordítva.”⁴⁰ A versszöveg tematikája az

irodalom kifejtett mediális karakterisztikájával korrespondál, ám közben az auditív és vizuális közeg interakciójára, s az e közben a kölcsönhatás közben lejátszódó modulációra is reflektál explicit módon.

Az emberi hang versbeli megjelenítése a beszélő személy közelségét és közvetlenségét lett volna hivatott érzékeltetni. Ez az intenció képezi a beszélő személy szövegének egyik aspektusát. Hallhatóvá, a látáson túl a lehető legközvetlenebb módon érzékelhetővé szeretné tenni magát, miközben manifesztálni kívánt (térbeli) közelségét és közvetlenségét gyakran töredékes mondatszerkesztéssel teszi még hangsúlyosabbá. A kimondott szavak azonban az írás merevségében jelennek meg, távolságtartók, s feltétel nélküli prezenciájukat szétszórja a különbségek hűvös hálózata. A gyermekkor hangsúlyozott motívuma az ősiség legitimizációs stratégiájával áll kapcsolatban, illetve annak ellenében fejt ki hatását egy időben. „Az emberiség gyermekkorában” élő „szerénytelen *istenek* mindannyian” (a lírai ént is beleértve) szándékuktól függetlenül is bagatellizálják annak az abszolút múltnak az eredendőségét, amelynek a világ változékonyságán keresztül is meg kellene őrződnie, s amely az igazság, akár a vers igazsága letéteményeseként kellene ragyognia. Az ősiségről kiderül, hogy nem több a gyermekkornál, az abszolút múlt pedig nem más, „mint egy olyan múlt másféleségével való kapcsolat, amely sohasem létezett, és sohasem élhető meg a jelenlét kezdeti vagy módosult formájában”.⁴¹ A gyermekkor fogalmának az ősiséghez képest megnyilvánuló demisztifikációs hatása a már megteremtett legitimitás fenntartása érdekében eltörlődésnek vagy legalábbis neutralizációnak indul, s ezért következő előfordulása alkalmával már zárójelbe ékelődik, olyan hatást keltve, mintha járulékos, irreleváns, nem a lényegre érintő fogalomról lenne szó. (Törlésre nem kerülhet sor, hiszen az ellentétben állna a vers élőbeszédszerűséget mímelő stílusával, s ennek megfelelően legfeljebb korrekcióra, utólagos helyreigazításra van lehetőség a kimondott szavak sponta-

neitásának értelmében.) A zárójel azonban nemhogy elrejtí a demisztifikációs folyamatnak ezt a konstitutív fogalmát, a gyermekort, hanem másodszeri megjelenése által hangsúlyozza, még inkább láthatóvá teszi. Meg is fogalmazódik a kétely, hogy vajon létezhet-e egyáltalán az immár az írás közegében felfedett emberi hang? Milyen lehet prezenciája, s vajon kinek a hangja lehet? „– Vajon – de ez mit jelent – / hallom-e (értem-e) / az *első* hangokat, hozzájuk / tapadó magamat? A már- / már idéten »vértanú halált«”

A írás nyom-struktúrájában, „ami nem hagyja magát össze-foglalni egy jelenlét egyszerűségében”⁴², tehát ami nem adódhat össze sem a beszélő szubjektum, sem pedig szavai feltétlen jelenlétében, a jelölő és jelölt merev szembeállítás helyett a jelelő univerzuma bontakozik ki. „Ez az a pillanat, amikor a nyelv elárasztja az univerzális probléma mezejét; ez az a pillanat, amikor a középpont, illetve a kezdet hiányában minden diszkurzussá – feltéve, hogy ugyanazt értjük e szón – azaz rendszerré válik, melyben a központi, eredeti vagy transzcendentális jelölt a differenciák rendszerén kívül soha sincs teljesen jelen. A transzcendentális jelölt távolléte a végtelenségig kiterjeszti a jelentés/jelölés mezejét és játékát.”⁴³ Már nem tartható fenn megkérdőjelezhetetlen evidenciaként, hogy a lírai én szövegeként bomlik ki az *Emberi hang*, amelynek beszélője uralná a nyelv rendszerét, hiszen maga a vers árulkodik arról, hogy éppen a nyelv jelei használják, teremtik meg a szubjektumot, amely jelekhez ő legfeljebb hozzátapadhat. A nyelvnek az „*első*” leírt hangjai, a szöveg vázolt logikájának megfelelően pedig az írásnak a jelei többértelműek: s csakis ezen a poliszém közvetítettségen keresztül vezet az út a szövegszerűen szerveződő szubjektumhoz. Ez „a lebegés ironiája”, egy olyan érzékenysége, amely már nem kötődik eredethez, inkább minduntalan felszámolja az írás által létrehozott származékos alapjait, s önmagát átmenetileg, amíg egy újabb értelem meg nem képződik, a jelölő lebegésében tartja. Az írásnak mint ön magát eltörlő

eredetnek ez a lebegése teszi lehetővé az iróniát, azt, hogy a jelölőrétegek viszonylagos elválasztottsága közötti tér feszültséggel telítődjön. „A lebegés iróniája [...] költészetében általános társadalmi-történelmi-lélektani allegóriaként több szempontból is értelmezi az életművön végigvonuló szabadságproblémát. A lebegés élménye sajátos módon a versek kontextusában a teljes szabadság megtapasztalásának hiányaként jelenik meg, ami a személyes-társadalmi képletek és a testi egzisztálás dimenzióinak megbomlásával jár együtt. Miután ezek jelentik a Sziveri-életmű létalapját, az irónia működése voltaképpen a tökéletes szabadság elérésére való képtelenség gesztusaiban tűnik fel.”⁴⁴

A lírai én annak következtében, hogy leírt szavai és azonos logika mentén: az őt leíró szavak kódjai nem bizonyulnak traszparensnek, hanem inkább (materialitásuk által is) önmagukat teszik láthatóvá, decentralizálódik, megszabadul a transzcendentális jelölt szerepétől. Már nem ő képezi a természetes emberi hang által a szöveg középpontját, hanem marginalizálódik, s ennek megfelelően szavainak, a vers szövegének jelentései szóródásnak indulnak anélkül, hogy ő ezt a folyamatot koordinálni tudná. „Létrehozva az alanyt és egyúttal helyéről el is mozdítva, az írás más, mint az alany, bármilyen értelemben fogjuk is fel. Az írás sohasem gondolható el az alany kategóriájában [...]”⁴⁵ Az emberi hang írásos rögzítése a szubjektum intenciójától és tevékenységétől függetlenül dekonstruálja „a hang és a jelölt, a fogalom és egy áthatolható kifejezőanyag elementáris és szétbonthatatlan egységét”.⁴⁶ A jel egységképzetétől, a jelölő és jelölt szintézisétől az írás, a rögzítés által megfosztott emberi hangon keresztül maga a szubjektum, a lírai én sem képes az értelemait uraló egységes egészként konstituálódni, hanem a szövegbe *íródik* olyképpen, hogy önmaga mint entitás nem is előzi meg ezt az íródást mint létrejövést, ugyanis csakis aközben formálódik meg, alakul ki. „A lehatárolt, lehorgonyzott, diszkrét szubjektum gondolata a racionalitás súlyos karteziánus öröksége. A modern cogito az én *expressis verbis* kimondott lété-

ben született, és kizárólag a racionalizált-dialektikus metafizikai diskurzus megkövesedett tárgyaként adott. A megismerés transzcendentális alanya képezi annak a dialektikus oppozíciós struktúrájának egyik gravitációs centrumát, amely – Foucault meglátása szerint – végtelenül elnehezíti és ellehetetleníti a filozófiai reflexiót [...]. Az izolált személyiség, a *cogito*, az Én mint ésszerű konstrukció (a fel- és megosztás praktikái által objektivált szubjektum) a nyelvben széttöredezik, sokféle alakban elbeszélt jelentővé válik, amely ki van szolgáltatva a többiek eltérő olvasatainak. Az én-t mondó Én a nyelvben máris ezerszemű medúzafővé válik, megsokszorozódik, feloldódik, a nyelv előtti tudattalanban pedig még csak ki sem mutatható. Az önkijelentő személyiség éppen határaitra érkezvén nyeri vissza kontinuitását, akkor válik inkoherenssé, amikor a vágy tárgyaként adja meg magát a határsértő közeledésnek.”⁴⁷

Mindeközben mi marad a hangból, a VOX HUMANÁBÓL? „És íme a hang” – mondja, vagyis írja a vers: „Vattával bélelt szemüreg.” A nyelvnek s a nyelvbe íródó szubjektumnak a vázolt szóródási folyamata azon túl, hogy a szövegen belüli különböző, divergens értelmezési irányok formájában nyilvánul meg, a test okozott anomáliájaként is tematizálódik. A „Vattával bélelt szemüreg” groteszk látványán túl a fej s a testfelépítés is végzetesen sérültnek bizonyul: „Vajon / ki verte be ablakod, nyitott üvegfejed, / ki csapta össze ily konokul anatómiádat?” – hangzik a lírai én önmegszólítása.

A szubjektum számára tehát a legközvetlenebb kommunikációs eszköze, a hang többé nem jelenhet meg a maga természetességében, hanem le kell íródnia, leválva a gondolatai közvetítésének megismételhetetlenül egyszeri kontextusáról. Ami pedig leíródik, az már eredendően többértelmű. Az emberi hang tehát „(az olvasott, de el nem olvasott)”, hiszen értelmezése lezárhatatlan folyamatnak bizonyul. Szüntelenül elmozduló térbeli struktúrájában minden olvasatot követően marad még szemantikai potenciál, a szöveg immanens kimeríthet-

lensége és az egyes olvasatok közben jelentkező hermeneutikai tapasztalat értelmében. Ha pedig a lírai én szavainak le kell íródniuk, akkor az eközben megképződő szubjektum mediális határhelyzetbe kerül. A szövegen belül formálódik meg mint entitás, azonban a szövegen kívüli világból szeretné eredeztetni létét. „– Én már más világból való vagyok. / Már más világba való vagyok.” A szövegbe íródó lét vázolt koncepciója teremt lehetőséget arra, hogy Sziveri János versét ne vonatkoztassuk a priori, azonban szintén csak textuálisan szerveződő irodalomtörténeti vagy más tényekre, hanem előzőleg lehetőleg önmagát, önmaga megformálódását tartsuk szem előtt.

Jegyzetek

- 1 John Barth: *Az út vége*. (Fordította Tellér Gyula) – Európa Könyvkiadó, Budapest, 1987. 109.
- 2 „A jelölőt a jelölttel egyesítő kötelék önkényes, vagy – mivel a jelen azt az egészet értjük, amely egy jelölőnek a jelölttel való asszociációjából jön létre – még egyszerűbben azt mondhatjuk: *a nyelvi jel önkényes*.” Ferdinand de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe* (fordította B. Lőrinczy Éva). – Corvina Kiadó, Budapest, 1997. 93.
- 3 Jacques Derrida: *Grammatológia*. Első rész (fordította Molnár Miklós). Életünk–Magyar Műhely, Szombathely–Párizs–Bécs–Budapest, 1991. 75.
- 4 Uo.
- 5 Orbán Jolán: Freud különböző olvasatai: Lacan és Derrida In: *Szakadás(köz)vetítések*. Irodalom és medialitás. Szöveggyűjtemény 1. (szerkesztette Hóza Éva és Samu János Vilmos). Forum Könyvkiadó–Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, Újvidék–Szabadka, 2008. 37.
- 6 Jacques Lacan: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra (fordította Erdélyi Ildikó és Füzeséry Éva). In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Szöveggyűjtemény. (Szerkesztette Bókay Antal, Vilcek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László). Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 66.
- 7 Uo.
- 8 Uo.

- 9 Samu János Vilmos: A digitális tükrök felé. Az interaktivitás paradigmája. = *Új Kép*, 2010/1–2., 56.
- 10 Jacques Lacan, i. m. 66.
- 11 Joshua Meyrowitz: A globális hajnala. A hely és önazonosság új élménye a világfaluban (fordította Szakács Judit). http://www.fil.hu/mobil/2004/meyrowitz_hn_webversion.pdf, 1–2.
- 12 „Napjaink én- és helyadata különleges, mert a kommunikációban és a közlekedésben bekövetkezett fejlődés kölcsönösen összekapcsolt, globális mátrixot helyezett a helyi tapasztalatra. Ma »globálisokban« élünk. Mind-egyik lokalitás sok szempontból egyedi, ám ugyanakkor mindegyik globális trendek és globális tudat hatása alatt is áll.” (Joshua Meyrowitz, i. m. 2.) „A helyi és a globális együtt létezik a globalításban.” (i. m. 3.).
- 13 John Barth, i. m. 5.
- 14 I. m. 41.
- 15 Uo.
- 16 I. m. 42.
- 17 I. m. 56.
- 18 I. m. 57.
- 19 Morgan egyedüllétében tanúsított, korántsem az emberi értelem uralta, mintsem az ösztönszerű állatiasság határait súroló cselekvéseit lásd: i. m. 85–86.
- 20 Joel Whitebook: A Thanatosz valósága: Lacan elemzése az énről, <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/95/12/03white.htm>
- 21 John Barth, i. m. 112. (A kiemelés Barhtól származik.)
- 22 Uo.
- 23 I. m. 99.
- 24 I. m. 103.
- 25 I. m. 106–107.
- 26 I. m. 109.
- 27 Uo.
- 28 Paul de Man: Az önéletrajz mint arcrongálás. (Fordította Fogarasy György) = *Pompeji*, 1997/2–3., 93–107.
- 29 Bényei Tamás: Dekonstrukció és narratológia (és Borges). In: *Keresztel(őd)ések*. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben. (Szerkesztette Bókay Antal és M. Sándorfi Edina). Janus/Gondolat, Budapest, 2003. 56.
- 30 Sziveri János: Emberi hang. In: *Sziveri János minden verse*. Kortárs Kiadó, Budapest, 1994. 7.

- 31 Sziveri János *minden verse*. Kortárs Kiadó, Budapest, 1994. 292.
- 32 I. m. 325.
- 33 Lábadi Zsombor: *A lebegés iróniája*. Sziveri-szinopszis. Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2008. 45.
- 34 Jacques Derrida: Grammatológia. Első rész (fordította Molnár Miklós). Életünk–Magyar Műhely, Szombathely–Párizs–Bécs–Budapest, 1991. 41.
- 35 Uo.
- 36 I. m. 43.
- 37 Benczik Vilmos: A gyökerek közelében maradni. Gondolatok az emberi kommunikáció alaptermészetéről, <http://21.sz.phil-inst.hu/Benczik/benczik.htm>
- 38 Jacques Derrida i. m. 43.
- 39 I. m. 43–44.
- 40 Samu János Vilmos: A kód logikája = DNS II, 2006/4., 86.
- 41 Jacques Derrida i. m. 109.
- 42 I. m. 104.
- 43 Jacques Derrida: A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. (Fordította Gyimesi Tímea), whistler.uw.hu/meri/textar/derridastrukturajatek.doc, 2.
- 44 Lábadi Zsombor: *A lebegés iróniája*. Sziveri-szinopszis. Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2008.
- 45 Jacques Derrida: Grammatológia (fordította Molnár Miklós) – Életünk–Magyar Műhely, Szombathely–Párizs–Bécs–Budapest, 1991. 107.
- 46 I. m. 44.
- 47 Frida Balázs: A határsértés bódhizattvája, <http://www.c3.hu/~prophil/profi034/frida.html>

Samu János Vilmos

A BEOMLÓ EKSZTÁZIS SZUBJEKTUMA

Simon Grabovac verseinek nyelvfilozófiai horizontja
és kapcsolódása egy Sziveri-ciklushoz

Az emlékezetnek van allegóriája: temporális elcsúszása, referenciális krízise, az utalás tartományától való „mindig már” elválasztottsága, érzékeny, történetileg kódolt meghasonlása, kétséges és gyanús dialógusa mindazzal, amit problematizálna vagy aminek a szolgáltatában állna; az allegória (nem)fölfejtethető, fegyelmezetten tobzódik, kihagy, másít, elleplez és revelál; az allegória már-már emlékezet, körmönfontan hazudik, szökésben van, sebessége kiszámíthatatlan, nehéz a nyomába érni. Az olvasásnak is van allegóriája, a létnek temporalitása, a folyamatszerűségnek retorikája; ez utóbbit nézzük és látjuk (insight), dekódolni és érteni azonban csak a nemlátással tudjuk végül (blindness), ami a tiszta potencialitás, a kilépés lehetősége, munkáló-neszező ellipszis éppen a feltárás pillanatában, amely ezt a feltárást kezdetként írja és nemesíti, jogaiba helyezi a veszteséget, csöndbe csábítja a megtörténő (mintha)kimondást, amely megtörténővé lesz és nem történetté, élete van és nem halála, még ha vergődő élete is.

De mások azt mondják, az emlékezet allegória; hogy nem csak van neki ilyenje, hanem hogy ő maga ez, nem ebből áll, hanem önállításában (amikor éppen magában és magának, személytelenül azt suttogja: „sum”) ide, ebbe tér vissza.

Ezt talán nem magáról az alakzatról állítják, hanem az alakzat fluid anyagáról, arról a bomló és fölépülő, sistergő és hullám-

zó bizonytalanságról, amit nyelvnek nevezünk, de amelynek a mélyébe alászállhatunk, elkötelezett és elvarázsolt archeológusként sötét bugyraiban a költészet nyomát kereshetjük, ebben a keresésben meg ha más nem is, de a szubjektivitás tulajdon hiányában kiépül, önmagából épül ki / le(felé).

Az újvidéki Simon Grabovaccal, hat egyéb verseskötet után (*Kritičnjak, Velikom ovnu, Prasak, Posipanje pepelom, Strašni lik, Tok stvari*) történt egy további is, *Isiot*, ez a címe, gyömbért jelent, valami virágtalan virágot szirmok és kék, tetszetősség és megnyílás nélkül, hetvenkét oldalba sűrítve, férfihossznyi (21 cm) gerincmagassággal, cselekvő föl / előrehatolással, amelyről a *Politika* irodalomkritikusa, Biljana Stojanović Pantović azt mondja, hogy a nyelvi emlékezet archeológiája.¹ És valóban, kiásott, finom kefékkel megtisztított szótutkokkal látszik bíbelődni, amelyeket gond nélkül, akár a krumplit (így mondja), visszahelyezne a földre², fénytelen verembe, míg közben egyirányú lépcsőn ereszkedik alá olyan jelölőkgig, amelyeket máskülönben alkalmasint illetlenség leírni.³

„Stepenište kojim / silazim juri kao / elipsa / kontinuirano obnavljajući / moju vrtočlavicu / svetli / osvetljava uskladištene / prizore raznih vremena / i duboko u stenu urezane slike moga detinjstva / Stepenište kojim silazim / vodi me do beskraja / možda ću se na kraju / koncem slučaja spustiti / do dna bezdana / o kojem visi / duša”.⁴

Itt most pillanatokra úgy tűnik majd, hogy ez a patetikus „duša” azon túl, hogy teherszerű és kötelez, amolyan kifürkészhetetlen titkot jelent (amiként legalábbis részint egy másik kritikus mondja, „obavezujuća, bremena, zaumna”⁵), ám ennek a titoknak nincs is föloldása, nem a lehetetlenséget jelentené be, hanem a kimondhatalan egzisztenciát a Nyelvvel szemben és a nyelvért, a nyelv felszínének érdességét és karcolt hibáit, az idő eróziójának mély, idegen, megkövült sebhelyeit, amelyek akkor lesznek „van-ná”, amikor fölsértik a keresést, és alvadt szavait Simon Grabovac, mintha egykor-pirosan éppen ide

hullatta volna, ennek a céltalan nyomozásnak a folyamatába, amelyből legfeljebb annyi következhet, hogy most már csak nyomok vannak, többek között az elveszett beszélőt jelző „nyomok nyomai” és más semmi.

„Még soha senkinek nem jelent meg a Szubjektum... A szubjektum mese... az iránt érdeklődünk, vajon egy ilyen mese miféle konvencionális beszédet és elképzeléseket előfeltételez”.⁶ Még soha senkinek nem jelent meg a vers és a nyelv sem. A vers / nyelv mese, az iránt érdeklődünk, vajon egy ilyen mese miféle konvencionális beszédet és elképzeléseket *nem* feltételez, mert akkor a frázisok és hétköznapi szavak szótárban fürkészett jelentésének („uzimam rečnik da proverim / šta još znači reč koju sam / koliko do juče izgovarao, upotrebljavao / samouvereno, skoro otsutno.”⁷) lehetne elementáris ereje, a szó betölthetné metsző és áthat(ol)ó funkcióját, épphogy nem az emlékezet mélyéről szólna (és szólna onnan föl, mert itt különbséget kell tennünk), hanem azon túlról, valahonnét, ami nem preszuppozicionál semmit, és ami ilyenformán, az *Isiot* töredékeinek kétségbeesett küzdelme ellenére, a szubjektum ír(ód)ásának fedezeteként (s)nincs, nem csupán törlődik vagy eltörölt, hanem soha is volt: afirmációként, abban az igenben, amely nem valamit tagad, semmít, hanem *állítja ezt a kifordított űrszerű létet*, valamit, ami sokkal dramatikusabb annál az automatizált helyzetnél, hogy *nem-lét*.

Ez a kötet, a kézenfekvő magyarázat ellenére, nem lírai (ahogy az *Isiot* sem virág), függetlenül attól, hogy igényeivel belevesznék és ezzel tematikusan fölértékelődnék a szubjektum, amint nem találja denotálható totális jelenét, nem tud nyelvével és nyelvében „eljutni” (magához, magáig sem), ahogy „zrak sunca probija do bilo kog / zelenog lista, pejsaža” és megint: „duše”⁸, hiszen a szöveget, a nyelviséget működésében, *írva* vizsgálja (egyéb lehetőség híján). Amiről megjegyezhetjük, hogy a „nyelvi rendszert működés közben vizsgálni mindenképpen annyit tesz, mint a beszélő alany álláspontjára helyezkedni. Az is nyil-

vánvaló, hogy erről az álláspontról egyes szám első személyű perspektíva nyílik meg: a nyelvet működése közben úgy vizsgáljuk, ahogyan akkor adódik számunkra, amikor mi magunk beszéljük. Könnyen azt hihetnénk azonban, hogy a fenomenológia nézőpontjából ez az egyes szám első személyű megközelítés azért tesz szert kitüntetett jelentőségre, mert a beszélő alany számára az öntudathoz – a kartézianus értelemben vett *cogitóhoz* – való visszatérés lehetőségét kínálja, és ezáltal megóvja attól, hogy elveszzen a nyelv személytelen rendszerében”.⁹ Viszont az *Isiot* beszélőjét nem óvja meg semmi ettől a személytelenségtől, ezért is vált át néha harmadik személybe magáról szólva, képzeletileg elégtelennek a nyelvet és a maga ellen-narratív módján, törekvéseinek fölismeret rövidzárlataival ért egyet Tengelyi (olvasatának) Merleau-Ponty-jával, aki kimondja, hogy az, „aki beszél, olyan viszonyok rendszerébe lép be, amelyek feltételezik őt ugyan, ám egyszersmind nyitottá és sebezhetővé is teszik”.¹⁰ További következmények is adódnak, amelyek a beszélő időkoordinátáit érintik, amennyiben játékba hozzák a vizsgált és megnyilatkozó szubjektum realizációjának specifikumait, a nyelvi-nyelvszerű egzisztencia, a kimondás-kimondhatóság viszonyait, mert a „nyelvi rendszerhez egyes szám első személyű perspektívából közeledni (...) annyit jelent, mint kitüntetettként kezelni – husserli kifejezéssel szólva – a beszélő alany *eleven jelenét*”.¹¹ Ebben az esetben a költemény nyitott értelemhelyeinek megszállott keresése, az az attitűd, hogy „idem do nepostojeće / laboratorije / nove pesme / istražujem nejasna mesta, / pojave, neobjašnjivo / zašto da krijem / svoju / opsesiju”¹² azoknak a pillanatoknak a kitüntetettségre, megkísértésére utal, amelyekben „a beszélő alany számára a nyelv egységgé áll össze: olyan rendszerré szerveződik, amelynek elemei mind az egyszeri kifejezés igyekezetének szolgálatába lépnek”, de amely pillanatok eseményében, eleven jelenében „van olyasmi, amit kifejeztünk, és van olyasmi is, amit nem fejeztünk ki, van elvégzendő munka”¹³.

Az Isiot éppen ennek az *elvégzendő* munkának lezáratlan állapotában van, a működő írás permanens diszlokálódásában, a mondás-mondódás és ki(nem)mondás elmozdulásában, ahol a nyelv beszélője az írás jelenvalóságának alakzata, *tapasztalatát*¹⁴ az önmagából való kilépés és a szöveg jelölői váratlan, kiszámíthatatlan irányokba vetődésének egybeesése adja. Harmadik személyben mondja visszautalva, hogy: „hteo je pesmu da učini / bleskom munje, rečnim tokom / mesnate ravničarske / reke i onda iznova / ona da bude iznenadenje / efektna neobična slika. / ne pesma nego svaki stih / reč / puna neočekivanih kombinacija / zvukovnosti, / značenja”¹⁵. Ami lehetetlenként posztulálódik, hiányként, a nyelvben-való-lét elégtelenségeként és reménytelen jeleneként, az egység kudarcos intenciójában, ami a „kilépés az »eredeti« és mítikus egységből (mely mindig késve létesül újra, utánvágólag), a vágás, az – eldöntő és eldöntött – döntés, a *metszés*, miközben kivetí, elosztja a magot. Beírja a különbséget az életbe (...). Egyetlen dolog sem teljes önmagában, és csak az teheti teljessé, ami hiányzik belőle. De ami minden egyedi dologból hiányzik, az a végtelen.”

És megismételve, újraidézve, ami már (mindig nem) volt: „a kifejezés mint atomi elem, megosztódva, beoltódva, burjánzóva fogantat. Mag, és nem abszolút kifejezés. De minden csíra a tulajdon kifejezése, nem önmagán kívül van kifejezése, hanem önmagában, belső korlátként, mely saját halálával alkot szögletet. (...) hteo je pesmu da učini / bleskom munje, rečnim tokom / mesnate ravničarske / reke i onda iznova / ona da bude iznenadenje / efektna neobična slika. (...) da bude zaumna / da se ne može objasniti / a da ostavi dubok / još dublji / najdublji / trag / kao »smrt«”¹⁶

Az Isiot-virág kontúrjai így árnyékkontúrok, változásai nyelvek, és identitását mindig valami kívülről jövő, elváltozó és elváltoztató, valami paradox és inverz hívja, mindig kívülről kell megvilágítani, hogy látható legyen szubsztanciátlansága, az *Isiot-virág* mintha magát érintené tudósítva arról a finom elcsúszásról, ami érintett és érintő között esik meg, titkos másik-ka-

landként, ahogy talán Merleau-Ponty érti; amikor és amiben különbözik magától, ha magamagát érinti, akkor és ebben ez a különbözés a *külső*, ami *lehetővé teszi*, hogy érintsen, és ekkor ez a külső maga az érintés alapja, vagyis az érintés maga. A külső természetesen érinthetetlen, „az érintkezést az *érinthetetlen* közvetíti”¹⁷, és konstitutív „be”szüremkedése abból adódik, hogy érintő és érintett egybeesése lehetetlennek mutatkozik, a „kettő soha nem esik teljesen egybe a testben: az érintő soha nem pontosan ugyanaz, mint a megérintett. (...) Kell még valami a testen kívül, hogy a kör bezáruljon, a kapcsolat létrejöjjön”¹⁸, ez éppen az érinthetetlen, a „másiké, amit soha nem leszek képes kitapogatni. Ugyanakkor azt, amit én nem tapinthatok, ő sem tapinthatja. Ebben a vonatkozásban nincs egyik énnek sem kitüntetett helyzete a másikhoz képest, vagyis nem kinek-kinek a *tudata* az érinthetetlen, a kitapinthatatlan valami. – A »tudat« itt valami pozitív adottságot jelölne, amivel kapcsolatban újramezdődne, sőt újra is kezdődik a tapintó és kitapintott megkettőződése, csak ezúttal a megkettőződés két oldalán a reflektáló, illetve a reflektált helyezkedik el. Az érinthetetlen, a kitapinthatatlan nem egy pillanatnyilag hozzáférhetetlen másik tapintható dolog (...). A negatív ebben az összefüggésben *nem egy máshol lévő pozitív tartalom* (transzcendens tárgy) – Igazi negativitás, azaz a *Verborgenheit* [elrejtettség] *Unverborgenheit*ja [elrejtetlensége], a *Nichturpräsentierbar* [az eleve nem megjelelhető] *Urpräsentation*ja [eredeti megjelenítése], vagy másképpen kifejezve, eredeti *távollét*, egy olyan *Selbst* [önmaga], aki egy másik, egy mélyedés, egy konkáv forma.”¹⁹

A kötet látszólag hermetikus magányba zárt szubjektuma az Iskopine reči (Szóleletek) című ciklus második versében bár azt mondja, hogy „Preko zida prebačena plahta / spaja me sa sobom”²⁰ vagy úgy beszél olykor, hogy „izašao sam iz sebe / konačno (...) izašao sam iz tela malog / prsta (...) kao ova »pesma« / tako sam izašao iz / sebe konačno / raspet”²¹, de máshol meg a külsőtől való teljes, áthidalhatatlan elválasztottság hangjait üti

le, amikor például megállapítja, hogy „Najprecizniji pribor za / rezanja je koža. Preciznija / je i od noža el. testere / dijamantskog brusa ili / laserskog sklopa svetlosti. / To kako je ona odstranila / telo od ostatka sveta / zemlje prirode... pa i / one njegove tvrde delove / to tako još niko nije / uradio nikada. / Čak i one elemente / materije koje se dozivaju / uspela je da odvoji odseče / zauvek i samo smrt / vraća prah prahu, dušu... / ali tek kad koža pukne / na istanjenim delovima / ili se iznutra sama uruši.”²² A válogatott verseket tartalmazó 2002-es *Strašni lik* című kötet egyik szövegében (Rda, rozsda) pedig, amelyről a kritika azt mondja, hogy a szerb líra történetében talán soha senki sem volt költeményben ennyire egyedül, szintén az elválasztottságot hangsúlyozza, megint csak a bőrnek, a tapintás, az érintés szerves felületének hangsúlyos szerepeltetésével. „bez pogleda bez pokreta / samotan sedi u stolici pokriven / kožom sasvim odvojen odvojen / od dana i njegove skarednosti / sam / sam sa sobom / sam sa sobom čuti / bez pogleda bez pokreta”, de aztán így folytatja: „samotan sedi u stolici pokriven / pokriven kožom odvojen / odvojen od / sebe”.²³ És mintha ez a diszkrepancia, a kötésnek és elválasztásnak, az átjárhatóságnak-kilépésnek, sőt kívülség-létnek (az *Isiot* beszélője nyelvi archeologizálás révén írja magát, miközben az emlékezésben kiépülő ént a Másik mintájára fogja föl, ahogy láttuk) és a másik oldalon megbonthatatlan bezártságnak ez az ellentmondó kettőssége, amely az idézetekből, köteteken átívelve adódik, mintha még inkább nyomósítaná a szövegbeszélő „mélyedésmivoltát” és nyelvi „konkáv formáját”. A testtől idegen, falon, határon átvetett *lepel* (plahta) az, ami *összekapcsolja* a szubjektív konstrukciót önmagával, ami így önnön határain nemcsak egyszerűen túl van, hiszen a túloldal egymagában újra csak nem elegendő, hanem éppen az összekapcsolás eseményében, a külső regiszterének átemelésével valósul meg. Másrészt a *bőr*, az organikus, összetartó felület viszont *elválaszt*, nemcsak a világtól választja el az ént, hanem magamagától is, a külsővel való csereökönő-

mia lehetséges sávjaként való működés helyett egyetlen funkciója az elválasztás: akkor is, ha külső-belsőről, és akkor is, ha csak belsőről van szó, ami az áthatolhatatlanul lezárt, diszkrét magány, egyedültség gondolatát Grabovac költészetében a kritika talán túlon túl kézenfekvő megjegyzései ellenére is eltérő fénytörésben mutatja. A bőr mint akárhány, akár ellentétes szituációban elválasztóként funkcionáló instancia ekképp nem a tagadás módusában íródik, vagy a lezárás értelmében vett elkülönítőként, hanem a megkettőződés, a határfelület elválasztó teljesítményének afirmálójaként, a határesemény kiváltójaként, feltételeként (is), amelyben a mindig-határ eltérő oldalainak kommunikációja lesz a fontos a reverzibilitásra és inverzióra épülő kiazmikus szubjektumkonstitúcióban, amely egyébiránt az *Isiot* nyelvi archeológiájának tétje, és amely igen gyakran úrszerűen mutatja magát.

84

Ezzel kapcsolatban érdemes egy további Merleau-Ponty jegyzetet is megvizsgálni, amely a következőket mondja. „A testem és a dolgok közötti kiazmus a testem megkettőződése, vagyis belsőre és külsőre történő szétválása, valamint a dolgok megkettőződése, belsejük és külsejük szétválása révén valósul meg.

E két megkettőződés teszi lehetővé, hogy a világ testem két lapja közé ékelődhessen és fordítva, a testem is beékelődhessen minden egyes dolog és a világ két lapja, felülete közé.

Szó sincs itt antropologizmusról: e két lap, a test két levele nék a tanulmányozása által a lét szerkezete tárul fel.

Abból kell kiindulni, hogy nincsen azonosság, sem nem-azonosság, vagy nem egybeesés, hanem csak egymás körül elforduló belső és külső.

Az én »közpointi« semmim olyan, mint egy stroboszkópikus spirál csúcsa, amelyről nem lehet pontosan tudni, hogy hol van. Az örvény magjában senki sincs.”²⁴

Ezzel függ össze az is, hogy Grabovac univerzumában az egymás felé tartó elemek érintkezése csak a bőr, a membrán elvonyodása, majd átszakadása után lehetséges, az összetartozó

elemek azonosságképző konvergenciája a bőr „beomlása” után következhet, ami már, miként mondja, a halál birodalma, tehát a szubjektív egzisztencián túl van. Ha időlegesen el is fogadnánk, hogy ez a szerves szövet összetart valami megfoghatót, rámutatható és identikus, ha az űr és a negáció paradox módon igenlő művelete fölfüggesztődne, vagy legalább nem jutna el a fölsimerés küszöbéig, úgyhogy hinnénk érzékenységének, átmenetileg fölvállalnánk, hogy kiterjedése mentén az érint(kez)ést is artikulálhatjuk, megképződhet a Másik, az iránta való szenvedély, idegenségének heve, az egymásbaalakulás vagy -oltódás, akkor is figyelniünk kell arra, miként lesz ebben a poézisben a sérülékenyből a metsző, a megnyílásból a behatolás, a penetráltból a fallikus, miként veszi el irányait a transzgresszió, amikor éppen a bőr vág, szakít, sért, fölnyit, színekdochikusan invertál, és a belsőt kijátssza, a kívülit meg kérlelhetetlenül bekebelezi. Ennek a mágikus és mélyen reális műveletnek legihletettebb szerzője lépésenként jut el a kiazmikus lehetetlenhez, ahhoz a ponthoz, ahol legjobb pillanataiban Grabovac írni kezd, de amely írásak-tusnak komoly előzményei, súlyos megfontolnivalói vannak.

„It's difficult to realize just how sensitive skin really is. Even the slightest breath sets it all aquiver. Even the oldest slash or bite never entirely disappears. The skin, like any membrane, serves two complementary functions. Functions that are both so vitally necessary that 'no life without a membrane of some kind is known' (Lynn Margulis and Dorion Sagan). On one hand, the skin marks a boundary, separates the inside from the outside. It guarantees the distinction between me and the world.²⁵ It protects me from the insatiability of your desire; it preserves my guts from spilling out, and oozing in a sticky, shapeless mass all over the floor. But on the other hand, the skin (like any membrane) is not an absolute barrier; its pores, orifices and chemical gradients facilitate all sorts of passages and transfers. All along this surface, inside and outside come into intimate contact. Nutrients are absorbed, poisons excreted, signals exchanged.

This is how I remember you, flesh sliding over flesh. My skin is the limit that confines me to myself; but it's also the means by which I reach out to you. It's like the prison walls Blanchot writes about, that both isolate the inmates one from another, and allow them to communicate by tapping and banging. What would happen if these walls were to come tumbling down? Could either of us endure a nakedness so extreme? How could we talk, how could we see, how could we touch one another? The exquisite pain of nerve endings in immediate contact."²⁶
 A részint átereszto, elo membrán átjárhatósága a szenvedélyes odafordulás viszonyaiban adódik, amelyek a Másikkal való érintkezés közvetlenségét, intenzitását kutatják, a szerelem, a kéz és a halál intimitásában adódó szeparációt, a váladékcseré és az idegvégződés végső ingereinek drámáját, ami a grabovaci kiazmikus szubjektumnak már nem adatik meg, ezért is hiányzik talán a kötetből az erotika.

86

Azonban a gyönyör kifordított rendjének ackeri-shaviroi laboratóriumában, a hozzá kapcsolódó utólagos, mégoly figuratív elemzésben is a bőr megmarad, sőt, lépésenként elvezet a kiazmikus inverzió állapotába, amit akár a probléma megoldásának is tekinthetnénk, ha az *Isiot* beszélne, vagy legalább igyekeznék megismerni a vágy nyelvét. Az újabb rétegek a teljes kifordítást sürgetik, ami mind a fogadó Másik, mind pedig az érzékeivel nyújtózó én helyzetét és státusát radikálisan fölfüggeszti. „Flay my skin, and all you'll do is uncover another layer. Fuck me hard, again and again, but it's never hard enough. (...) The more our flesh intermingled, the more aware I became of your difference, your indifference, your utter separation. (...)”

So: imagine a skin, a membrane, that's been inverted, twisted inside out. The immense universe of otherness is now compressed within its fragile walls. While the entrails extend beyond it, stretching outward to infinity."²⁷

A kívüliség-szubjektum az önmagától való ellentmondásos távolság és az úrszerűség afirmatív fölvállalásával („Tételezés,

tagadás, a tagadás tagadása: ez az oldal, a másik oldal, a másik oldal másikja. (...) az azonos a másik másikja, az azonos a különbözős különbözőése”²⁸), megképzésével és elszórásával, az „önmaga közé”²⁹ ékelődéssel és kifordulással, a szó húsának fölgyűrésével és remélt organikusságának dugványozásával, azzal a gesztussal, hogy fölmondja a pontszerű megnevezéshez vezető erőfeszítések varázsszavulait, majd mégis visszavonul, nos ezzel a gesztussal úgy tesz, akárha emlékezéssel próbálkozna, valami verifikálhatatlan prezencia ingatagságára bízna integritását. Mintha az Idő lapjára hajtana az omnipotens, de kezdet nélkül való, sosem volt nyelv szegélyét³⁰, az elmaradó gyönyört a kiforduló én meghatározhatatlanságának és lehetetlenségének („Flay my skin ... Fuck me hard, again and again”) margójára írnia említetlenül, egészen közel a jelölő felszínéhez, címek, paratextuális távolság nélkül, tárgyiasíthatatlanul, változó-allegorikusan, már előre a róla szóló beszédbe, amely így benne van, de az *Isiot*nak nincsen is kelyhe, úgyhogy nem is benne, hanem inkább körülé, messze kint.

Sziveri felé

A kiazmikusan szerveződő grabovaci inverz szubjektum, aki önkonstitúciójának sikertelen nyelvi archeológiájából építi ki magát (önnön kereteiből is *kiépíti*) a denotáció fölismert krízisével majd teljes lehetetlenségének ars poeticává fejlesztett fölismerésével többszörösen megvonja magát a nyelvből. Nem ismeri el a referencia túlpartjának elválasztottságát, a jelölő önmozgását először a lejegyzés, majd az olvasó befogadó aktualizációjának eseményszerű, tisztán temporális lefutásába írja, ami reménytelenül ingatag, a költői szövegvilág irányvonalait tekintve hajlamos arra, hogy a külsőt belsőbe fordítsa, az elválasztásokból összekapcsolásokat létesítsen, a tárgyvilágot szubjektivizálja, és a szubjektum komponenseit a tárgyiasság regiszterében sorolja föl. A kulturális kódok, a poézis univer-

zumába szüremkedő viszonyítható kontextus kapaszkodói, az intertextuális utalások, a magánmitológia fölfejtendő elemei fragmentálódnak ebben a tendenciózus ellenodüsszeiában, amelynek minden tétje mintha nyelvfilozófiai lenne. Akárha a beszélő nem akarná önmagát, a szubjektum helyén fölhasadó úr anakronisztikus és ezzel ironikus lamentálásba fordulna, valamely (egyébként) gondosan előkészített (nyelvi) magány, megragadhatatlanság, a szemiózis válságával jellemezhető impotens szövegmező generálójává, amely alternatív episztemológiát és ontológiát követel, radikális váltást a gondolkodásban, a szubjektum, annak teste és érzékei működése, kapcsolódásai és elhatárolódása, kötése és föloldódása átpozicionálását. Egy olyan jelentős következményekkel járó váltást, amelynek perspektívájából Sziveri János korai, 1977-es kötete³¹, és különösen *A narancs* címet viselő ciklus hermetikus értelmezése(i) is eltérő jelentéspályákat járhat(nának) be. A korabeli kritikákról írja Lábadí Zsombor, hogy „az értelmezők a szöveg ökonómiájának látszólagos hiányát, a tapasztalatok rendezetlenségét, kuszaságát, a versek világának hermetikus személytelenségét tulajdonították a kötet legfontosabb jellemzőjének”, maga pedig úgy fogalmaz, hogy az elvont tárgyiasságok „rendszerint önmagukba zárulnak, egy elvont allego-geometrikus képrendszer alakját öltik”³², továbbá máshol, hogy a „biztos értelemadástól való megfosztottság (...) a nyelvi birtokolhatatlanság, elidegenítettség tartalmait hordozza. A szubjektum nélküli, zárt világban a verssorok mondattá alakításának megvonásával a szavak szilárd jelentésmagjuk nélkül dologi létezőkként tételeződnek. (...) A személyiség lenyomatának hiányában a dolgok semleges kiindulópontjai érvényesülnek.”³³

A recepcióból kivilágló kapcsoló hasonlóságok mellett Vasko Popa mind Simon Grabovac, mind pedig Sziveri János opusának előképeként jelenik meg; Sziveri esetében az interjúk tanúságát³⁴ és a korai hermetizmust tekintve, Grabovacnál pedig a szövegszervező eljárások, a szubjektumfilozófia explicite jelölt

intertextuális vonatkozásai és az ontológiai erővé emelt kiazmus hangsúlyos alkalmazásával. Popa versbeszédének frazeológiai gyökerei, excesszív és nyugtalanító játékosága, szinte-szinte nyugodt lelkiismerettel leírható: vad ontológiája, a ludus és a jocus összejátszását követő pszichotikus fenyegetése³⁵, ami jóval több szürrealista affinitásnál vagy valamely ösztönös költői habitusnál, Grabovacnál konkrétan betör a jelölő rendjébe, Sziverinél viszont, kerülő úton, nehezen kimutatható vállalt / vállalni szándékozott ihletforrássá lesz, amelynek figyelembevétele felől leginkább az értelmező dönt. Termékeny döntés eredménye Csányi Erzsébet tanulmánya³⁶, amelyből ugyancsak a „hermetikusan bezárt költői kód lehetőségeiről”, a „neovantgárd conceptualista hozzáállásról (...), A nélkülünk is működő világ hiperrealista megfigyeléséről” és annak változatairól hallunk, de érzékeny módon arról is, hogy Sziveri „képes önmagán kívülre helyezve ábrázolni az érzelmi szellemi szituációt, meg is hökkenti befogadóját nonszensz effektusokkal (...) elvont, intellektuális, lírai hozzáállást alkalmazva.”³⁷

Grabovac (és Popa) kiazmikus ontológiája felől olvasva ezt az „elvont, intellektuális, lírai hozzáállást”, amely „a narancs-ciklusban a gömb geometriájának *szeriális szemantikai* feltöltését, viszonyba állítását is elvégzi”³⁸, és „a narancs elveszíti eredeti kontextusát, déligyümölcs jellegét, helyette csupán a tetszőlegesen bővíthető, *vagylagos struktúra* kezdőpontjait jelöli ki”³⁹, a személytelen nyelvi konstrukciókban megjelenő tárgyak és érzékletek szubjektív vonatkozásúvá válnak. A „szeriális szemantika”, amely nem csupán vagylagos struktúraként értelmezhető, hanem addícióként is, a nyelvi tér gyűrődéseit, a kifejezés fordulatait, a jelentés aleatorikus eltérüléseit önmagukban, közvetlenül, gyakran a grammatikai kötésektől függetlenül is szemlélné, ami nemcsak imaginációs helyzet, hanem a reflexív gondolkodás problémáihoz vezet.

„Hegel szavai: an sich oder für uns (...) = van olyan gondolkodás (a reflexív gondolkodás), amelyik éppen mert közvetle-

nül akarja megragadni az önmagában-való tárgyat, visszaesik a pusztá szubjektivitásba. – És fordítva: mert csakis a számunkra-való léttel van elfoglalva, nem ragadja azt meg, hanem csakis az »önmagában-való« tárgyat, a készen adott jelentések által körülhatárolt tárgyat képes megragadni.

Az igazi filozófia = azt megragadni, ami által a magamból való kilépés egyszersmind az önmagamhoz való visszatérés és fordítva.”⁴⁰

Sziveri ciklusát (és egész kötetét) a *készen adott jelentésektől való elhatárolódás*, menekülés, az azok kiiktatására tett tetemes, variációs-addíciós erőfeszítések jellemzik, a laza és könnyen átalakuló kontextusokban ábrázolt tárgyiasságok, amelyek szubjektivitása így kifejezettebb a Grabovac lehetetlen-elérhetetlen gyökerű nyelvében adottnál is, amely a „számunkra-való léttel van elfoglalva”, és ezért „csupán” a „készen adott jelentések által körülhatárolt tárgyat képes megragadni”, ami viszont rendkívül finom kommunikációt folytat Popa frázisokból, mondókákból, elrendezett helyű jelölőkből kiinduló ars poeticájával. Grabovac eljárásában a „für uns”-ot kutatja roppant tudatosan, majd a permanens módon oszcilláló ironia⁴¹ alakzataival vezeti be a kiazmust. A jelentéstani automatizmusok és az azokra épülő műfajok virtuóz kiforgatásával, a közvetlen szubjektivitás lehetőségfeltétele („duša”) tematikus megidézőtávoltartásával az ironikus módozban íródó líra keretei között megnyíló ontológia a Sziveri korai kötetében adódó, korántsem személytelen beszédmód távolabbi és reflektáltabb stációjaként értelmezhető.

Tovább figyelve Merleau-Ponty beszélő szubjektumát, azt találjuk, hogy nincsenek „előtte szépen elrendezve, mint megannyi gondolattárgy vagy fogalom, a már használt és megértett kifejezések. Csak úgy birtokolja a szavakat, olyan *Vorhabéval*, ahogyan a testem is előre érzi és birtokba veszi a helyet, ahova éppen igyekszik. Ez azt jelenti, hogy a beszéd alanya egy meghatározott hiány, egy bizonyos jelölőre irányuló keresés, ami azonban

nem alkotja meg eleve, még a keresés előtt a *Bildjét* annak, amit keres. Egy olyan neoteleológiával van tehát itt dolgunk, amely az észlelés teleológiájához hasonlóan, nem tűri meg egy valamilyen (eleve adott) *tárgyra irányuló tudat*, vagy egy extázis-struktúra vagy egy előrevetülő konstrukció kereteit”.⁴²

A korai ciklusok hermetizmusa, az a jelenség, amit a valóság-vonatkozások hiányaként diagnosztizálunk, a kiazmus diskurzusváltásában radikális funkcióváltáson esik át, konzekvenciái pedig a szubjektumpozíciót, a nyelvkonceptiót és az érzékelést is érintik, továbbá azokat a totalizáló, az értelmezők szerint abszurd szöveghelyeket, amelyek kifordítják a jelentést, összejátsszák a térbeli és időbeli határok mezejét és ellenmezejét, elhalványítják a vonatkoztatási pontokat. Annak olvasata, hogy „Egy nagy gömbből indul ki minden / és ott is fejeződik be, ugyanakkor / mikor kiindul.”⁴³ a szubjektum-objektum, a tudat és a tárgy oppozícióját (akár a meghaladás szándékával) problematizáló gondolkodás szempontjából nyit az abszurd felé, illetve artikulál (popai ihletésű) nihilizmust⁴⁴, azonban abban az észlelés alapú filozófiában, amely a lét és a semmi dialektikájában kezeli az alanyt és a tárgyat, itt alapvető konstitúciós gesztusokról van szó, amelyek a legkevésbé sem ellentmondásosak. A szubjektivitás megvonásának tetsző hermetizmus így annak artikulációja lesz, hogy amennyiben úgy „tárul föl a tudat, mint »semmi«, tiszta »üresség«.”⁴⁵, ha önmagamat negativitásként „a világot pedig pozitivitásként fogom föl, megszűnik minden közöttünk lévő interakció. Teljes önmagamból kilépve állok a tömör világ elé; közte és köztem nincsen sem találkozási pont, sem súrlódási felület, hiszen ő a Lét, én a semmi vagyok. Szigorúan szemben állunk”⁴⁶, ami az elválasztottság specifikus változata, hiszen „ugyanakkor szükségszerűen elválaszthatatlanok vagyunk, és pontosan azért, mert nem ugyanahhoz a rendhez tartozunk. Önmagam centruma idézi azt elő, hogy a dolgok léte számomra teljesen idegen, de ez már egy viszony, amivel utalok rájuk (...). Amikor itt a létről, illetve a semmiről beszélünk, valójá-

ban ugyanarról beszélünk (...) ugyanannak a gondolatnak a színe és a visszája.”⁴⁷ Popa, a nyelvi forrás őrzője⁴⁸ is alighanem ezt a semmit látja körös-körül, amely „magához hívja a létet, hogy ne legyen semmi, és ugyanakkor a lét is vonzza a semmit, mint egyetlen lehetséges kiegészítést. A negatív léthiány, de olyan hiány, amely magát hozza létre e hiányban, vagyis önmagát egyszerre megnyitó és ugyanabban a mozgásban bezáruló hasadék.”⁴⁹

A semmi mint szubjektivitás rendjének szembenállása a tárgyi világgal (a költői / versbeszélői jelenlét hiánya) itt azt az árnyalt mindkét irányban konstitúciós viszonyt készíti elő, amely a világ és alany eseményszerű megképződésének és összefonódásának a reflexív gondolkodásban adottaktól sokkal szervezettebb módját jelenti. A tárgyi adottságok csak úgy lehetnek jelenvalóak, ha semmi nem választja el őket az érzékelőtől, ha az nem önmagára, mentális reprezentációira vagy gondolataira figyel, hanem rájuk, ami azt jelenti, hogy ebben az esetben az alany a semmi, amely a vele szemben álló, adódó valóságszegmenshez képest válik abszolút semmiből valamire vonatkozó meghatározott semmivé, ürességében az adódó érzéklethez képest való „nemmé”. Ha az érzéklet tárgya egy asztal, akkor nem-asztallá, nem-szólóvé etc. a differenciális logika szerint, amihez ezt az attitűdöt a jelenlét helyére állított kettős tagadás is köti. A közvetlenség, amit a reflexív gondolkodás lehetetlenné tesz, a semmi rendjében és a lét tagadásában elválaszt(hat)atlanság lesz, a semmi ön- és világvonakozása: a szubjektív semmi úrszerűségét egészen betömi a tisztán adódó tárgy, elfoglalja annak helyét és kioltja, mert valamivé teszi, azaz valamihez mért semmivé, valamitől való különbözéssé, amíg a következő tárgy el nem érkezik, de mindeközben a szubjektivitás pozitív oldala (a hozzá kötött, rajta kívüli pozitivitás) szüntelen megképződésben van, és jelenléte pseudo-pozitivitás, ami „valójában egy mélyebb, megkettőzött tagadás”⁵⁰, a semmi és a valamihez képest meghatározott semmi, ami mihelyt betöltődik, újra tagad.

A kinyúlások és közvetettségnek álcázott, szorosabb összefonódások, a külsőnek és belsőnek lételméleti összejátszásai, a transzgresszív, nihil-alapú, visszafoghatatlan változásnak kitett alanyiség, amely a világba írja magát, de eksztatikus ek-zisztenciája a legtisztább mulandóság íródása, ezért mindegyre a Másikat képes csak megragadni, ha írásaktusokra és reflexióra ragadtatja magát, ez az önmagából kilépő és elforduló szubjektum végigfut a tárgyon, annak léte és mozdulása lesz, kiemelkedése, „szétterítettségének” és elkülönülésének tere. „Megfordulunk. Előttünk az acél-szürkére hűtött út, / a képtelenségig egyenesedő vonalpárhuzam, / végtagjaink folytatódása. / A szétterített objektum, / amelyen kimért koppanásokkal elindulunk.”⁵¹, és semmiből érkezünk, majd megint újra és meg / kifordítva.

Jegyzetek

- 1 Biljana Stojanović Pantić: Arheologija jezičkog pamćenja. *Politika*, 19. 5. 2008. 15.
- 2 Bizonyára azért is, hogy magként elvesse, ami már mindig is kiásatott, és amelynek eredete bizonytalanul sokszorozódik. Eképp teszi, hogy „Utat tör »a« maghoz, amely tehát csak többes számban terem(t), nyomul előre. Egyes számú többes szám, amelyet semmiféle egyedülálló eredet nem előz meg. Csírázás, disszemináció. Nincs első inszemináció. A mag eleve kirajzott. (...) mag és nem abszolút kifejezés. De minden csíra a tulajdon kifejezése, nem önmagán kívül van kifejezése, hanem önmagában, belső korlátként, mely saját halálával alkot szögletet.” In: Jacques Derrida: *A disszemináció*. Pécs, Jelenkor, 1998. 293.
- 3 Azt írja, hogy duša. Lélek. És szó szerint úgy, ahogy fentebb idéz(t)em.
- 4 Simon Grabovac: 3.1.4. In: *Isiot*. Kov, Versec, 2007. 56. (A lépcső, amelyen / lefelé tartok pörög, rohan / ellipszisszerűen / mindig újra szédítve / világít / megvilágítja elraktározott / jeleneteit eltérő időknek / és gyermekkorom mélyen kőbe vésett képeit / A lépcső, amelyen lefelé tartok / a végtelen felé visz / lehet, legvégül / az esemény fonalán / a sötétség legaljág érkezem / ahonnan a lélek is csüng)
- 5 Sonja Kovljanić: *Isiot*. Yellow Cab, 9. 2008. Az elérhetetlen, de megalapozó és létében remélt, fantáziált Zaum mögöttségét az *Isiot* Treperava tačka című ciklusa szövegszerűen is fölveti, amikor egyes szám harmadik sze-

mélyben szólva az új témák és a versritmus elérhetőségének terhe alatt roskadozó költőről, az áhított vers hatása kapcsán a következőképpen fogalmaz: „puna neočekivanih kombinacija / zvukovnosti, / značenja. / da bude zaumna / da se ne može objasniti / a da ostavi dubok / još dublji / najdublji / trag / kao »smrt«” (tele váratlan kombinációkkal / hangzással / jelentéssel / hogy zaumszerű legyen / megmagyarázhatatlan / hogy mély / annál is mélyebb / hogy a legmélyebb nyomot hagyja / akár a halál).

- 6 Jacques Derrida: Jól enni márpedig muszáj, avagy a szubjektumszámítás. In: *Testes könyv II*. Ictus, deKON, Szeged, 1997. 303.
- 7 3.2.2. *Isiot*. 64. (kézbeveszem a szótárt hogy utánanézzek / mit jelent még a szó amelyet / mondogattam, használtam tegnapig / magabiztosan, szinte öntudatlanul)
- 8 3.3.1. *Isiot*. 67. (a napsugár hatol át bármely / zöld levélig, tájig [...] lélekig)
- 9 Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*. Atlantisz, Budapest, 2007. 257.
- 10 M. Merleau-Ponty: *La prose du monde*. Gallimard, Párizs, 1969. 26. Idézi: Tengelyi László, i. m. 258.
- 11 Tengelyi László: uo.
- 12 3.1.5. *Isiot*. 57. (az új vers nemlétező laboratóriumába megyek / a homályos helyeket kutatom / jelenségeket, a megmagyarázhatatlant / miért leplezem / megszállottságom).
- 13 M. Merleau-Ponty: *La prose du monde*. Gallimard, Párizs, 1969. 53. Idézi: Tengelyi László, i. m. 259.
- 14 Már ha elfogadjuk, hogy „tapasztalatról (...) csak ott beszélhetünk ahol előzetes számításainkat keresztülhúzza egy új felismerés, egy újonnan feltáruló értelemmozzanat.”
- 15 2.3.1. *Isiot*. 39. (a verset villámlássá akarta tenni / folyammá / húsos alföldi / folyammá és akkor újra / hogy meglepetés legyen / hatásos szokatlan kép / nem a vers, hanem minden rím / szó / tele váratlan kombinációval / hangzással / jelentéssel)
- 16 Disszemináció vs. *Isiot*. (a verset villámlássá akarta tenni / folyammá / húsos alföldi / folyammá és akkor újra / hogy meglepetés legyen / hatásos szokatlan kép / nem a vers, hanem minden rím / szó / tele váratlan kombinációval / hangzással / jelentéssel).
- 17 M. Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2007. 284.
- 18 Uo.
- 19 Uo.
- 20 3.1.2. *Isiot*. 52. (falon átvetett lepel / kapcsol magamhoz).

- 21 2.3.4. *Isiot*. 44. (kiléptem magamból / végre [...] kiléptem a testből / a kisujjból [...] mint ez a vers / úgy léptem ki / magamból végre / keresztre feszítve)!
- 22 1.1.2. *Isiot*. 8. (A vágás legpontosabb eszköze / a bőr. Precízebb / a késnél elekt. fűrésznél / gyémántcsiszolónál vagy a lézersugárnál. / Ahogyan elválasztotta a testet / a maradék világtól / a földtől természetből [...] és még / a szilárd részeit is / azt úgy még senki sem / tette soha. / Még azokat az elemeket / anyagot is amelyek egymás felé tartanak / sikerült elvágnia / örökre és csak a halál / adja vissza a port a pornak, a lelket... / de csak amikor a bőr megreped / az elvékonyodott részeken / vagy belülről magától beomlik).
- 23 Simon Grabovac: Rda. In: *Strašni lik*. Dnevnik i časopisi kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2002. 79. (tekintet nélkül, mozdulat nélkül / egyedül ül a széken, betakarva / bőrrel egészen elválasztva elválasztva / a naptól és fénytől / egyedül / egyedül magával / egyedül magával hallgat / tekintet nélkül mozdulat nélkül), (magában ül a széken betakarva / betakarva bőrrel elválasztva / elválasztva / magától).
- 24 M. Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2007. 295.
- 25 Vö. „To kako je ona odstranila / telo od ostatka sveta / zemlje prirode...”
- 26 Steven Shaviri: *Kathy Acker*. In: *Doom Patrols, Serpent's Tail*, 1996. Elektronikusan: <http://www.dhallengren.com/Doom/ch08.html>
- 27 Uo. Steven Shaviri: *Kathy Acker*. In: *Doom Patrols, Serpent's Tail*, 1996. Elektronikusan: <http://www.dhallengren.com/Doom/ch08.html>
- 28 M. Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest, 2007. 295.
- 29 Lásd: Između mene. (Magam között) In: *Strašni lik*. Dnevnik i časopisi kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2002. 20.
- 30 „u tamnici jezika. / (...) niotkuda / ide sve / nikuda”. Slika drveta. In: *Strašni lik*. Dnevnik i časopisi kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2002. 121. (a nyelv tömlőcében / sehonnán / tart minden / sehová).
- 31 Sziveri János: *Szabad gyakorlatok*. Forum, Újvidék, 1977.
- 32 Lábadi Zsombor: *A lebegés iróniája* (Sziveri-szinopszis). Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2008. 51.
- 33 Uo. 54.
- 34 Aminek számbavétele szerzőközpontú, vagy valamely bonyolultan kontextuális megközelítést követel az értelmezőtől, de amit a személyi kultuszt túlélő szövegek érdemi vizsgálata kedvéért máskülönben szívesen elhagyunk.
- 35 Zažmuri se, na jedno oko. / Zaviri se, u sebe u svaki ugao. / Pogleda se, da nema eksera, da nema lopova. / Da nema kukavičijih jaja / Zažmuri se i na drugo oko. / Čučne se, pa se skoči. / Skoči se, visoko, visoko, visoko... / Do na vrh, sa-

moga sebe. / A odatle se padne, svom težinom. / Danima se pada, duboko, duboko, duboko... / Na dno svoga ponora / Ko se ne razbije u paramparčad, / Ko ostane čitav i čitav ustane. / Taj igra... Vasko Popa: *Pre igre* (A játék előtt).

- 36 Csányi Erzsébet: *Sziveri és Popa*. In: jelHáló. Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2008. 29–41.
- 37 Uo. 32.
- 38 Lábadi Zsombor: i. m. 54.
- 39 Uo. A kiemelések az eredeti szövegben.
- 40 M. Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, Budapest, 2007. 223.
- 41 „Permanente Parekbaze.”
- 42 M. Merleau-Ponty: i. m. 226.
- 43 Sziveri János: A narancs értelmezése. In: *Sziveri János minden verse*. Kortárs Kiadó, Budapest, 1994. 9.
- 44 „Körös-körül (a) semmi.” idézi Sziveri Popát A narancs történik című versében. In: Sziveri János: i. m. 9.
- 45 M. Merleau-Ponty: A látható és a természet. (Kérdezés és dialektika). In: M. Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, Budapest, 2007. 67.
- 46 Uo.
- 47 Uo.
- 48 Ehhez lásd: Novica Petković: Uvod u tumačenje Popine poetike. In: *Poezija Vaska Pope*. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1997. 8–19.
- 49 M. Merleau-Ponty: A látható és a természet. (Kérdezés és dialektika). In: M. Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, Budapest, 2007. 68.
- 50 Uo.
- 51 Sziveri János: A szétterített objektum. In: *Sziveri János minden verse*. Kortárs Kiadó, Budapest, 1994. 21.

Bence Erika

ANAGORÍZIS ÉS PSZEUDO-VALÓSÁGOS ALAKMÁS A KORTÁRS TÖRTÉNELMI REGÉNYEKBEN

Márton László: *Testvériség* (I–III.)

Barokk kor, barokk „idő”: késő barokk regény. Márton László *Testvériség*-trilógiája (*Kényszerű szabadulás* [2001], *A mennyország három csepp vére* [2002], *A követjárás nehézségei* [2003]) a megjelenített történelmi és létidőt átható világértés tekintetében, de formai értelemben is barokk jelentésekkel áll összefüggésben. A három részből álló regényfolyam, amelynek darabjai nemcsak folytatják, de írják és olvassák is egymást, egyértelműen a barokk heroikus-gáláns regények kompozíciós szerveződését érvényesíti, miként számos pretextusa közül a magyar irodalomban a Mészáros Ignác által magyarrá formált – a korszak szokásrendjének megfelelően hosszú című¹ – *Kártigám* (1772) is a késő barokk heroikus regények rendjébe illeszkedik. Maga a szerző, de művének értelmezői is kitérnek, illetve utalnak a regénykompozíció irodalomtörténeti kontextualizáltságára, illetve XVIII. századi összefüggéseire: „Márton László *Testvériség* összefoglaló címmel három kötetben megjelent regénye 2001 és 2003 között évenként látott napvilágot, és olvasatán nem lehet kétséges, írói programjává tette, amit elméleti alapvetésű munkájában² állított, vagyis hogy visszamenőleg meg lehetne teremteni az első félidős regényt. Nagyepikai vállalkozásában

arra is kísérletet tesz, hogy folytasson egy nem létező és sokak által folytathatatlannak ítélt irodalmi hagyományt.” (Toldi 2008: 150). Dérczy Péter szerint: ha „a XVIII. századból araszolgatunk visszafelé, a barokk heroikus-gáláns regények és a középkori lovagregények forrásaihoz, akkor tisztán láthatóvá válik, hogy a szerző edíciós elképzelései mély rokonságban vannak e korok gyakorlatával. Az olykor összességében több ezer oldalt kitevő, egymást követő, éveken áthúzódó kötetek kiadása (a *Testvériség* elbeszélője említ is ezek közül egyet-kettőt; az egyik híres példa az *Amadis*, de Montalvo műve) bizonyára modellként szolgálhatott Márton Lászlónak is” (Dérczy 2004: 438).

Keletkezéstörténeti helycsere, szövegek felcserélhetősége. A *Testvériség* cselekménye 1697. szeptember elejétől 1699 tavaszáig tart. A regényvilágot meghatározó (irodalom)történeti kontextusok, szövegmozgások és narrátori reflexiók azonban messze kitolják mindkét irányban, tehát mind a pretextusok, mind az újabb kori továbbíródások irányába az elbeszélés és az elbeszélő történeti idő folyamatát, felölelve a magyar barokk teljes korszakát a XVII. századtól a magyar klasszicizmus korszakáig, s annak XX–XXI. századi értelmezéseiig. Az időbeli kiterjedések és történetéspontok (dátumok és adatok) jelölése olyan kettős természetű verifikációs játék az elbeszélés menetében, amellyel az elbeszélő egyszerre utal a történelmi regény hitelességteremtő referenciáira (mint amilyen az időbeli és ok-okozati összefüggéseknek való megfeleltetés eljárása), de ugyanakkor (szándékos felcserélésekkel, pontatlanságokkal) az új történelmi regény háttérnarratívákat figyelmen kívül hagyó szövegtapasztalati alapjaira; arra a jelenségre irányítja a figyelmünket, miszerint a megjelenített történet forráshelye nem a történetírás valamely formája, hanem egy másik fikció; egy másik regény.

A *Testvériség* mindhárom darabjának elbeszélői és cselekményszövegében is folytonosan feltűnő, azt különböző jelentésszinteken átszövő (pl. metaforikus értelemben „a magyarok történelme” jelentésével és a kincskeresés motívumával azonos)

Kártigám-történet az 1686-os évre (Buda visszavételének ideje!) helyezi az elbeszélte történet kezdetét; a belső kistörténetek természetesen emelnek be még korábbi időpontokat az elbeszélésbe mindkét regényben. De nemcsak az elbeszélte idő esik egybe a barokk világértés tapasztalataival, pretextusaik révén a barokk elbeszélésformák is szervesülnek a regényszövegekbe – az áthagyományozódás többszörös formáját hozva így létre. A *Testvériség* közvetlen elbeszélésmintáját – a *Kártigám* révén – az a késő barokk gáláns regény jelenti, amelynek egyik legfontosabb formateremtő alakzata a *csere*, amely létrejöhet *anagorízis*, vagyis a halottnak vagy elveszettnek hitt szereplő feltűnése, *szerep-* és *névcseré*, *átöltözés*, *félreértés* által. Mészáros Ignác *Kártigámja* 1772-ben látott napvilágot – talán még az sem érdektelen jelenség, miszerint épp ez az évszám a magyar fejlődéstörténeti irodalomszemlélet egyik legsarkítottabb – a magyar felvilágosodás irodalmának kezdetét jelentő – évszámjelölése. A fejlődéstörténeti szemléletet mellőző történeti gondolkodásunk ugyan nem fogadja el a korszakváltások hierarchikus viszonyrendszeréről alkotott elképzeléseket, ugyanakkor a barokk világértés jegyében fogant művek, illetve a felvilágosodás irodalmának történetiszemlélete között érzékeli a korszaktudatot meghatározó változást. A korszakváltást jelölő *Ágis tragédiájának* történetképe nagy elmozdulást jelent a *Kártigám* vagy a (megírását tekintve későbbi, de világképét illetően hagyományosabb) *Etelka* korszakfelfogásához képest: a késő barokk regény ugyanis még nem ismeri a történelmi korszakok különbözőségének fogalmát; ezért lehetnek pl. a honfoglaló magyarok tökéletes barokk gáláns figurák Dugonics regényében, s ez az a motívum, amely átjárást biztosít a különböző regényhagyományok szereplői számára más regényvilágokba. Ilyen értelemben Márton László *Testvériség*-trilógiája (pontosabban: háromrészes regénye) önmaga regénymivoltában is a helyettesítés tökéletes alakzata, hiszen – elvi alapvetése értelmében – a magyar regény nem létező első félideje hiányának kitöltése a

legfőbb célja, azaz a magyar barokk regény utólagos létrehozása. Ezért nem véletlen, hogy épp a *Kártigám* szereplői lépnek be „regényvilágába”. Márton László azonban nem elsősorban a Mészáros Ignác által adaptált magyar *Kártigámra* hivatkozik, illetve építkezik mint elbeszélésmintára, hanem *Menander* regényére. A név- és címcseré alakzata ezáltal ismét többszörössé válik, mert Menanderről azóta már kiderítette az irodalomtörténet, hogy álnév, a David Christian Walter név helyett áll. Márton az ő regényére hivatkozik mint „egy Kártiám nevű török kisasszonynak ritka és emlékezetes történeti”-re, holott ez a Mészáros által magyarított regény címe. Heinrich Gusztáv³ szerint Mészáros, aki kilencoldalnyi szöveget (az Újvár elfoglalásáról és Kártigám származásáról szóló, a török által a magyarok hősiességét dicsőítő részt) maga írt bele a szövegbe, *Az összehasonlíthatatlan szépségű török kisasszony csodálatos élet- és szerelmi története* című, 1723-ban napvilágot látott német regényt fordította le, Menander alkotását, amelyből Heinrich kutatásainak idején, a XIX. század utolsó harmadában már mindössze két eredeti példány létezett Európában. Az egyik Lipcsében volt fellelhető, a másik Kazinczy Ferenc sárospataki hagyatékában. Heinrich Gusztáv állítólag mindkettőt kézbe vehette. David Christian Walter, azaz Menander viszont Johann Leonhard Rost 1710-ben megjelent *Die türkische Helene* című regényét egyénítette sajátjává. A feltételezések szerint az egész „románhistoriának” létezett, vagy létezik egy pseudo-valóságos francia alaptörténete, amelyet még nem sikerült azonosítani (egyébként is kétséges ennek lehetősége, hiszen feltételezik, hogy ponyvára süllyedve elfelejtődött és megsemmisült), ezért csak virtuálisan épül bele az áthagyományozódások folyamatába.

Anagorízis motivikus és intertextuális szinteken. Az anagorízis jelensége Károlyi István, Nagy Geci, Kártigám és Akhmet személyéhez – tehát primer és szekunder regénysíkon is – egyaránt erőteljesen kapcsolódik. A *Testvériség* az identitás elvesztéséről szól, beemelve a barokk regény teljes motívumrendszerét a

halottnak hitt ember (Károlyi István) felbukkanásának központi cselekményszervező motívumától az ellentmondás hangszílyos alakzatán át az átöltözés és névcseré fontos eleméig. Az alakmás jelensége azonban legerőteljesebb a regény meta- és intertextuális szintjein azáltal, hogy beemeli a barokk regény teljes korpuszát keletkezéstörténetének átváltozásaival egészen a regény eltűnésének és megtalálásának mítoszáig.

Márton László: Minerva búvóhelye

A késő barokktól a romantikáig. Ahol a *Testvériség* című Márton-regény(folyam) hagyománytörténeti íve, a késő barokk gáláns regény története véget ér, a XVIII. század utolsó évtizede táján kezdődik Márton másik történelmi regényének (elképzelésem szerint: a pszeudovalóságos tényregény meghatározás illik inkább rá; más meghatározások szerint: művelődéstörténeti regény), a *Minerva búvóhelyének* (2006) elbeszélte története: Batsányi János (a regényben: Johann B.) élettörténetének a *Magyar Museum* alapításától a magyar jakobinus mozgalom és a Martinovics-összeesküvés leverésének/vérbefojtásának eseményén, a napóleoni hadjáratok történeteinek át Batsányi linzi száműzetésének több évtizedes történetéig és haláláig. A korszaktudat és az általa meghatározott világnézeti váltások történetét, jelenségeit elbeszélő történet az anagorízis és a pszeudovalóságos alakmás, valamint a másolat motívumaival a jelentés-összefüggések széles skáláját hozza létre.

A Minerva-jelentés többszörössége. Az *elvont és a konkrét, a valószínű és a képzeleti, a metaforikus és a köznyelvi*, sőt, a magasztos és az alpári kettőssége határozza meg az elbeszélés menetét. A regény központi szervező motívuma, azaz a *Minerva-jelentés* esetében is megfigyelhető ez a *többértelműség és többszörösség*. A bölcsesség istennőjének több helyütt felbukkanó, majd eltűnő szobrát jelöli elsődlegesen. Életnagyságú Minerva-szobor áll egy ideig Caroline Pichler bécsi szalonjában, ahonnan – „ha már nagyon

terhére van a bécsi társasélet” (Márton 2006: 68) – a mögötte álló garderobe-ba („búvóhelyére”) tolják vissza. A görög istennőnek öltözve („szokatlan jellege miatt ... hatalmas izgalmat keltett, jóval nagyobb, mint a hárfajáték” [uo.: 69]) szokott a házikisasszony is hárfázni, és egy alkalommal így vonul vissza az öltözőbe, ahonnan a Willibald Eberlbe szerelmes Gabriele B. (Johann B. majdani felesége) – mivel utánament barátnőjének – „arcán az undor nem titkolt kifejeződésével” (69–70) hátrál ki, hogy két évig be se tegye a lábát a szalonba. A történeteket megfajítani a nyelvi többértelműség, illetve az elhallgatás kifejező ereje segít bennünket. Az elbeszélő ugyanis egy szövegellyel korábban jegyezte meg, miszerint a – Gabriele suttogásaitól – felhevült Willibald is elhagyta a szalont. További információval egy két évvel későbbre vonatkozó utalás szolgál. Eszerint Gabriele B., miután – a házikisasszony legnagyobb rémületére – visszatért az irodalmi szalonba – megelégedve állapítja meg, hogy Minerva eltűnt a szalonból, „valamiért *elszégylette magát* [...], úgyhogy visszahúzódott a búvóhelyére”, s aki „utánamegy”, annak sem könnyű megtalálnia, mert „rá van borítva egy nagy halom kabát, és *csak a lábujjai látszanak ki* [kiemelés: B. E.] a tömérdek feketeség alól” (70).

Gabriele B. akkor is Minerva-szobrával szembesül, amikor havonta egyszer – Carl Hafferl vasáru-nagykereskedő irodájába tartva megalázó havi járandóságukért – elhalad a Felső-Vízikapu mellett, amelynek fülkéjében az istennő szobra áll, pajzsán a levágott Medúza-fejjel. A *helyettesítés* és az *eltávolítás/idegenség* alakzatai ebben a szövegösszefüggésben is érvényesülnek. Minerva szobrát ugyanis Szűz Mária *helyett* állítják a fülkébe, majd egy napon nyoma vész (különböző vélemények kelnek szárnyra azzal kapcsolatban, miért *távolították el!*), hogy később ugyanez a szobor a tartományfőnök Hingenau báró ágyában tűnjék fel. A báró ugyanis – mint a cinikus görög filozófusok – „kőszobrot ölelgetett, hogy lehűtse magát” (252). A szobor itt az élet természetes és természetellenes jelenségeit egyaránt helyettesíti. A báró harmadik felesége, Tholdalagi Stefánia

grófnő *helyett* van ott az ágyban, ugyanakkor az idomított vidra helyett is – amiről pedig Dr. Hoch rendőrigazgató feltételezi, hogy együtt alszik a tartományfőnökkel.

Minerva képének folytonos eltűnése és felbukkanása a regényszövetben Márton László korábbi művének, a *Testvériség-trilógiának* az eljárásaira emlékeztet bennünket: ott a Kártigám-szöveg tűnik el és fel hasonló folyamatossággal. Ez, a Minerva-jelentésekkel folytatott játék ugyanakkor a művészetek közötti átjárhatóság és a műalkotás értelmezési lehetőségeinek sokszínűségét is mutatja. Minerva alakja és jelentései ugyanis a legendák (mitológiai történetek, Ovidius száműzetés-története) és irodalmi műalkotások (Edgar Allan Poe holló-verse) szövegtére mellett két – a regényben a nyelv eszközei révén megjelenített – képzőművészeti munkán is megjelenik: az egyik Vinzenz Kiningernek Minerva és Arachné ismert versengését ábrázoló metszete, a másik pedig Füger Minerva és Boëthius találkozásáról készült rajzának Josef Hafner által készített másolata. Johann B. Kiningerrel szeretne még egyszer találkozni, ezért nyújtja be eltávozási kérelmét a rendőrigazgatónak, aki viszont Hafnerhez utasítja, minthogy a litográfus Kininger tanítványa, és „megfelelő színvonalon képviseli Kininger képzőművészeti felfogását” (27). Johann B. feltehetően erről a metszetről szeretne értekezni művészbarátjával: látomása szerint ugyanis Minerva eltűnt a képről, mivel – a köztudattal ellentétben – Arachné legyőzte őt az alkotásként értelmezhető szövésben. A regény talán legelvontabb jelentése kötődik ehhez a momentumhoz. A magát egykoron Látóként interpretáló költő szerint ugyanis a „szégyenében elbujdosott” Minerva, azaz a világból eltűnt bölcsesség az ő fejében talált menedékre, búvóhelyre. Istent látni azonban a legendák, a közfelfogás és az ugyancsak „Minerva-hívó” – ezért Jézus eljövételében kételkedő és látszatkatolikus – Hingenau báró szerint is megsemmisítő jelenség. Igaz ugyan, hogy Carus, a kor ismert elmeszakértője szerint mindezek a különös megnyilvánulások Johann B. körül az agytumor hatá-

rozott jelei – Higenau báró azonban – akit az ügyről tájékoztatni szeretne – nem olvassa el a levelét, ehelyett – elalvás előtt átölelve a szoboralakot – arra gondol, miszerint „a bölcsesség nem most először hagyja magára emberi fajunkat”, de „ha most elrejtőzött is, nemsokára visszatér közénk” (250–251).

A szereplők felcserélhetősége. A felcserélhetőség jelensége szinte valamennyi regényhősre érvényes. Gabriele B. tudomást szerez egy angol nyelven íródott költeményről, melyben egy holló kuporog Minerva szobrán, s azt károga: „Sohamár!”. Később ugyanezt a károgaást hallja ki az Orsolya-szüzek temploma előtt kéregető koldus rikoltozásából. Josef Hafner a fiatalkori sikertelen Füger-másolatáról gondolja úgy, hogy rajta Boëthius alakja az évek során mindinkább Johann B.-hez vált hasonlatossá. Carl Hafferl vásáru-nagykereskedő – akinél Gabriele B. az életjáradékukat veszi fel megalázó körülmények között – többek között azért is haragszik Johann B.-re, mert neve miatt gyakran *összekeverik* annak barátjával és „szellemi gyermeké”-vel, Josef Hafnerrel, aki pedig amellet, hogy rendkívül tiszteli az idős költőt, rendszeresen jelent róla a rendőrigazgatóságon.

A valaki helyett állapota Johann B. egész életét meghatározta. Eldöntetlen tény, hogy vajon ő, vagy pedig Márton József tanár írta- és fordította-e magyarra Napóleon schönbrunni proklamációját. Amennyiben az utóbbi személy, akkor „Johann B., amíg csak élt, egy árnyék helyett bűnhődött, és ha majd meghal, az utókor szemében egy árnyék fog megdicsőülni helyette, egy rejtőzködő árnyék” (360). Lényegi momentum, hogy mind Johann B., mind Gabriele B. *más helyett* – a férfi Willibald Eberl, az asszony Ilosvay Friderika helyett – kötött házasságot a másikkal, s mindketten egész életükben „mást” szerettek. Elsőnek ültette át magyarra Osszián énekeit, mégsem az ő, hanem Fábíán Gábornak, a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagjának neve alatt látott napvilágot először a magyar fordítás.

A felcserélhetőség mellett a *többértelműség* is folytonosan visszatérő motívum a regényben. Az Arany Mozsár Betzlein

nevű mindeneslányaának – akiben az idős költő hajdani szerelmének vonásait véli felismerni („Újra itt van az én ossziáni kisangyalom”, [41]) – neve pl. „csipisz”-t vagy „fricská”-t (ami Ilosvay Friderika beceneve volt), esetleg „almacsutká”-t, „földkupac”-ot, vagy „vályogtéglá”-t is jelent, akármit, még „kis picsá”-t is. Meg is jegyzi róla az elbeszélő, miszerint – s ez az előbbi vizsgált momentummal függ össze – „csak önmaga fordítása-ként létezik” (41). Hasonló a helyzet Willibald névével, amely kéjes nyögésként is felfogható, vagyis „akarov azonnal”-nak is érthető (60). Nem hiába ismételteti szenvedélyesen barátnője szalonjában Gabriele B., a „bécsi Szapphó”-ként ünnepelt, de huszonkilenc éves és kielégítetlen költőnő, aki előtt még az ifjú Schubert is térdre ereszkedett (s aki majd évekkel később ismerni sem akarja; jellemző, hogy az asszony erre a koncertre is más meghívójával, álnéven jut be). Willibald azonban sohasem ismeri fel nevének többértelműségét; mindenesetre a garderoberban Caroline Pichlerrel tűnik el. A kétszínűség és kettősség természetesen Hingenau báró életét is áthatja. Nemcsak vallási, de erkölcsi tisztasága is színlelt. A rendőrfőnökkel folytatott ugyancsak kétértelmű vitája révén konkretizálódik előttünk, de befogadóként már korábban is sejtjük, miszerint Josef Hafner szökött menyasszonyának, Wurzbach kisasszonynak „semmi névre nem keresztelt” és koporsó híján piros kockás abroszban elföldelt fiúcsecsemője a tartományfőnöktől származott. Wurzbach kisasszony neve viszont (németesen) Furzbachnak is ejthető: így viszont Fingpatakot jelent.

A többértelműség leghatásosabb formái a szellemi és irodalmi jelentéseket érinti. A fiatal Hafner pl. úgy értelmezi Füger Minerváról és Boëthiusról készült rajzát, miszerint az istennő megszabadítani érkezett a halálraítéltet, s csak egy öreg udvari tanácsos felvilágosítása révén dőbben rá, miszerint „Minervának esze ágában sincs kiszabadítani védencét, hanem ellenkezőleg, vigasztalásával felkészíti a küszöbön álló halálra” (142). Hasonlóképp érti félre Minerva „jövetelét”-t Johann B. is, aki úgy véli,

az istennő a „férfiak hazasegítője”, s hozzá is azért érkezett, hogy „vége legyen a hazátlanságnak”: „Ha pedig ezt mondta, akkor tévedett, mert nemcsak a hasonlóság megtévesztés, hanem a kívánságok is tévútra vezetnek. Minerva nem azért jött, hogy a férfit hazavezesse, hanem azért, hogy menedéket kérjen tőle” (136). Johann B. életében a többértelműségek felismerése az isten-jelentés szekunder értelmének (minden nyelven felszólítás is: menj!) felismeréséig terjed.

Az anagorízis sajátos formáját jelenti a regényben a Johann B. haláláról szóló álhír. A hazai irodalmárok ugyanis arról értesülnek, hogy Batsányi (Johann B.) Linzben elhunyt, ezért Toldy Ferenc – a valóságos Batsányi halála előtt két évvel – megjelenteti a nekrológját.

Rakovszky Zsuzsa: A kígyó árnyéka

106

Lőcse: a hazugság metaforája. Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka* (2002) című, történelmi narratívákat is érvényesítő regényének irodalomtörténeti előképeit – miként a XX. század kilencvenes éveiben keletkezett történelmi regények egy nem elhanyagolható részénél – a XIX. század végi elbeszéléshagyományban ismerhetjük fel. Az elbeszéléskonstrukciókra való ráíródás mellett metaforikus értelmű kapcsolat is fűzi ezekhez a – mert terük részben vagy teljes egészében a város – „Lőcse-regények”-nek nevezett művekhez. A város neve ugyanis a hazugság metaforájaként értelmezhető mind az értelmezett műben, mind pl. Jókai Mór *A lőcsei fehér asszony* (1882–83), illetve Mikszáth Kálmán *A fekete város* (1910) című regényében. A város létének – mindhárom regényben – a kettősség/kétszínűség/többértelműség képezi legfontosabb jelentését. A Rakovszky-regényben ez a jelentés mitológiai háttérnarratívák felől válik értelmezhetővé.

Ursula Binder (más néven Lehmann Orsolya), Rakovszky Zsuzsa *A kígyó árnyéka* című regényének főhőse 1666-ban kezdi írni naplóját „vénségének és nyomorúságának napjai”-ban, elbe-

szélve gyermek- és ifjúkora hazugságokkal, ellentmondásokkal, névcserével és identitásvesztéssel terhes napjait. Lehmann Orsolya ugyanis, hogy – a korszakban tömlöccel vagy fővesztéssel büntetett – leányanyaságát, majd pedig apjával folytatott kényszerű vérfertőző viszonyát leplezze, tragikus és tisztázatlan viszonyok között elhunyt mostohaanya helyébe lép.

A regény ellentétek rendszerére épül. Ez egyrészt eszmei szinten, másrészt a szereplők személyiségében mutatkozik meg. A regényidőt meghatározó eszmék az „isteni” és az „ördögi” ellentétét, kettős tükrét mutatják fel. A világértés alapvető idiómáit a gyermek Orsolya e kettősségek rendszerében – Susanna szolgától a világ mágikus-pogány átéléseit, a keresztanyától pedig a vallásos világmagyarázat tételeit – ismeri meg. Filozófiai színterekre ezeket (pl. „mivégre engedi meg Isten a rosszat?”, [Rakovszky 2002: 45]) a műveltségében kiemelkedő, magatartásában jámbor, sorsában szerencsétlen Lang Mátyás (előnytelen külsejű és nincstelen, majd amikor vagyont örököl, Orsolya gyermeki szeszélyből, az apa rejtett meggondolások értelmében elutasítja házassági ajánlatát; amikor ismét rátalál egykori szerelmére, az apa – a leleplezéstől való félelmében – megöli), az irónia szintjére a lélekben megkeseredett édesanya helyezi, míg Orsolya inkább empatikus módon dolgozza fel az élet nagy kérdéseit. Természetét tekintve a mágikus áll közelebb hozzá. A boszorkány(ság) fogalma egész életét meghatározza: gyermekkorában messzemenően nagyobb érdeklődéssel és izgalommal hallgatja (a környezete által boszorkánysággal vádolt) Susanna szolgáló háttorzongató meséit, mint keresztanyja megnyugtató, de némiképp álságosnak érzett („bezzeg nem lenne ilyen egykedvű és higgadt, ha olyasvalamitől fosztaná meg a sorsa, amin ő is olyan szenvedélyes kíváncsósággal csügg egész lelkével...” [uo.: 32]) erkölcsi példabeszédeit. Történetet hall egy asszonyról, „akinek valami pokolbéli szellem költözött a testébe, s attól fogva gonosz boszorkány lett belőle, ki még tulajdon gyermekeit is megsütötte és fölfalta” (28). E történet miatt is

retteg édesanyja „haragtól eltorzult, érdes”, ún. boszorkányhangjától, hátha az ő testébe is gonosz lélek költözött, s „anyai lelke ki tudja, miféle földmélyi tömlőcben vagy víz alatti vesszőkalitkában raboskodik” (28). Kíváncsisággal elegy borzongás tölti el, amikor édesanyjával – hogy a patika számára füveket vásároljanak – egy boszorkánynak mondott személyt látogatnak meg az erdőben. Ennek elhagyott kunyhójában adja majd később oda magát a szélhámos Nikinek. Élete végén pedig maga kerül a boszorkányság gyanújába: „Tudom azt is, hogy előbb-utóbb valaki jelenteni fogja különös magaviseletemet a tanácsnak, s hogy akkor vén korom nem fog megóvni a vallástól, a tömlőctől, s talán a máglyától sem...” (467).

A vallási türelmetlenség, felekezeti villongások ugyancsak végigkísérik és jelentős módon befolyásolják életét: folytonos kettős hatásnak van kitéve. Édesapja (aki kevéssel az ő születése után tért át a reformált hitre) a pápista keresztyénről (a nemesi előjogok miatt érzett irigységgel is megtetőzve) úgy vélekedik, „alig is jobb a pogánynál” (29), ugyanakkor Orsolya sorsára mégis döntő befolyással lesz a nála való gyakori időzés: itt találkozik a léha Nikivel. Lőcse városában a reformált hitűek érezhetik magukat folytonos szorongatottságban a pápisták ellenségeskedése és Bécs befolyása által, míg Ödenburgban a katolikus plébános meglincseléséig terjedő ellentétes előjelű erőszaknak lesz tanúja. Az „igaz hit” szertartásai szerint, titokban, a Keresztúrra száműzött prédikátor keresztemel meg gyermekét, akinek állapota azonban épp a keresztemel út után fordul válságosra, s hal meg hamarosan. A lutheránusok eszmei vezetőjeként (első számú bajkeverőjeként!) számontartott Özvegy és a pápista grófné, mint az előbbiek legfőbb ellensége egyaránt hatással van életére: az előbbi kémkedik utána (nem paktál-e titokban a pápistákkal?), az utóbbi egy alkalommal a lelki rokonságon alapuló barátság lehetőségét villantja meg előtte, ami azonban annak szeszélye folytán nem válhat valóra: „időről időre, különösebb ok, s magyarázat nélkül, fölkap s elejt embereket”

(410). A sors emellett paradoxonok és antinómiák sorát veti életére: mostohája aznap, szinte ugyanazon órában veszíti el magzatát, mikor törvénytelen gyermeke megfog; később az beteges buzgalommal szeretne ismét teherbe esni, míg maga meg szeretne szabadulni terhétől.

Önazonosság-hiány és Janus-arc. Nemcsak az apa, a regény több szereplője rendelkezik – beleértve a főhőst is – a Janus-arc sajátosságaival. Ezt a jellemkettőséget, illetve az *önazonossághiányt* a főhős tematizálja elbeszéléseiben: „...mivel szerencsétlen mostohámat amúgy sem ismerte Ödenburgban senki, nem volt miért, hogy megkísértsem, hogy az ő személyét és körülményeit, mint valami farsangi álcát magamra öltsem. Így hát az a személy, akinek ki kellett adnom magamat, sok tekintetben azonos volt azzal a másikkal, aki valójában voltam, ha ugyan voltam még valaki valójában” (293), „Azt reméltem, ha ismét tulajdon nevemet viselhetném, ha az lehetnék megint a világ szemében, akinek az emberek tekintete elől elfödözve, házunk falai közé zárva éreztem magam, ez olyan volna, mintha föltámadnék e félig élő, félig holt állapotomból...” (378), „Néha úgy tűnt fel előttem, mintha kétféle vált volna bennem ama külső személy, aki a világ szemében, s ama másik, aki önmagam számára vagyok...” (388), „...egyetlen minutára sem feledkeztem meg róla, hogy nem vagyok azonos azzal a személlyel, akinek a világ előtt mutatkozom, csak hogy lassanként nem is tudom már, hogy ha az nem, hát ki is vagyok valójában” (391). A főhős életében meghatározó erjeű álmok sem mindig csak a való világból való kilépésnek, a való elfedésének, a félelmek-szorongások megképződésének valótlán színterei, de az én határai feloldódásának, az (ön)azonosító tudat kikapcsolásának lehetőségei is. A visszautat a pestisdúlta Lőcséről kábult állapotban teszi meg: „mintha minden érzés és gondolat megszűnt volna bennem, s csak a látás képessége maradt volna eleven egész bensőmben” (55). Ugyanez az álomszerű állapot lesz úrrá rajta, amikor szerelmének odaadja magát az erdei kunyhóban

(„lelkem mintha elzsibbadt volna, s mintha végtelen magasból, közömbös szemlélőként tekintett volna le testem örömeire és fájdalmára”, 187), s amikor mostoháját utolsó útjára kíséri a lázárfalvi temetőbe. Az apja által beadott mákfőzet hatására lázál-mok között hánykódva szüli meg gyermekét, akinek temetésén ugyancsak „alvajáróként” vesz részt. Egyik visszatérő rémál-mában a tulajdon árnyéka válik el tőle, „amely nem is hasonló emberi személy árnyára, hanem mintha valamely visszataszító, félig ember, félig állati szörnyeteggé lett volna...” (388).

Jellemzően „*kétarcú*”, sőt *álorcát* (a keresztényi szeretet álarcát) hordozó személy a keresztanya. Korábbi keneteljes magatartásának, s – a fiatal Orsolya lelkét istápolandó – tanítómeséinek és magyarázatainak ellentmondva, mereven elutasítja a segítségért könyörgő bajba jutott lányt, kétszínűségét nemcsak viselkedése, szavai révén is nyomatékosítva. Nemcsak az derül ki, hogy egy csepp sincs benne sem abból a keresztényi szeretetből, amiről a lánynak beszél, de hogy maga egyáltalán nem hisz bennük, és nem is tartja magát a vallás tanaihoz. Amikor a származására vonatkozó kifogásokra („az én öcsém és egy polgárleány, akinek ráadásul a születése körül sincsen minden rendben...”) Orsolya az Isten előtti egyenlőség keresztanyjától tanult elvére hivatkozik, az gúnyosan jegyzi meg: „Na igen, Isten előtt...” (205). Az ifjú Niki az éretlen személyiség identitásválságával küzd. Az álság tanult manírjai figyelhetőek meg magatartásában. A nénjétől tanult szavakkal („Nem tehetek semmit!”, 188). hárítja el a lány együttérzésre apelláló kérdéseit. Kifogásai („Azt hittem, hogy te már nem... Hogy neked már mindegy...”, 187). néhány hónap múltán Izsákfalván, ahova az állapotát elrejtendő helyezte el az apja, az elutasított részeg rokon szájából visszhangzanak („Hát nem lett volna mindegy az már teneked?”, 233), mintegy nyomatékosítva a fiú viselkedésének alpáriságát. Együttlétük utáni lelepleződése a mitikus át-változás-jelenetekre (pl. Tantalosz vagy Achaszvérus története) reflektál, de eszünkbe juthat a Tragédia London-színe: az érték-

nek hitt dolog kacattá, az ékszer kígyóvá(!) és más förtelmes csúszó-mászóvá változik. Orsolya a fiú keskeny, lányos kezéről gondolja korábban, hogy az „gyöngéd, érzékeny szívre vall” (188), ezúttal azonban rá kell jönnie, hogy a gyávaság és a kegyetlenség jele.

Vasagyi Mária: Pokolkerék

Csatorna- és barokk gáláns regény. Vasagyi Mária nyelvet teremt, naplót ír, barokk gáláns regényt alkot *Pokolkerék* (2008) című regényében. A Ferenc-csatorna történetének, illetve a róla szóló kollektív emlékezetnek azokat a tartalmait emelte be az elbeszélésbe, amelyek a francia forradalommal és a magyar jakobinus mozgalommal kapcsolják össze. Történelmi tények, megtörtént események és hiteles történelmi személyiségek felvonultatásával teremti meg a hagyományos értelemben vett – tehát a lineáris időrendiség, az ok-okozatiság, a közmeg egyezéssel ideálképeknek való megfeleltetés és a historiográfiai verifikáltság elvét jelölő – történelmi regény illúzióját. Tény, hogy a 18. század utolsó évtizedében kezdődtek a Ferenc-csatorna építésének munkálatai, miként a magyar jakobinus mozgalom és leverésének eseményei, a Martinovics-összeesküvés tagjainak vermezsei kivégzése is történelmi tudásunk része.

Felcserélt nyelv. A nyelvi rekonstrukció illúziója. A *Pokolkerék* szótárregény (is), hiszen írója – miközben rekonstruál; de közelebb járunk az igazsághoz, ha azt mondjuk, „létrehoz” egy sajátos XVIII. század végi magyar nyelvet – az archaikus és többnyelvű regénynek megírja a szótárát is: a 83 oldalas regényszöveg mellett ez mintegy húsz oldalt kitevő szócikk-anyagot jelent. A húszoldalnyi szótár külön elbeszélésmenetként értelmezhető. Nemcsak a szöveg törzsben előforduló régi, ismeretlen és idegen szavak magyarázatául szolgál, de egyes fogalmak, személyek és jelenségek teljes kistörténetek, önálló leírások létrejöttét indukálták, amelyek folyamatot alkotva a korszak történeti-művelődéstörténeti-kulturális viszonyairól „beszélnek”. Komo-

lyabb nyelvtörténeti kutatások hiányában csak olvasmányélményeim alapján szerzett ismeretekre hagyatkozhatom: ennek révén tűnik úgy, miszerint a Vasagyi által teremtett XVIII. századi nyelv archaikusabb, mint Kármán autentikus magyar nyelve a század '90-es éveiben; inkább a két évtizeddel korábban keletkezett (illetve magyarra ültetett) késő barokk heroikus regények (*Cassandra-regény*, *Kártigám* etc.) nyelvét idézi. A XVIII. század végi magyar regényhagyományról általában – s nem teljes indokoltsággal – mint nem létezőről beszél(t) a(z) – romantikus alapokra épült – irodalomtörténet. Ennek igazságát nemcsak a modern irodalomtörténeti kutatások kérdőjelezték meg, de a legújabb kori magyar prózairodalom hagyománykezelése is. Márton László *Testvériség*-trilógiája pl. a *Kártigám* szövegvilágával folytat termékeny diskurzust – egyes vélemények szerint megalkotva művével a jelölt korszak hiányzó regényfolyamát. Vasagyi *Pokolkerék* című regénye – nyelve és formája révén is – beilleszthető a XVIII. század végi magyar regényirodalom újraalkotott és -írt alakulásrendjébe. (A regénybeli török származású Fodrász [Ali Aga fia, Kemal] egyértelműen Kártigám Ahmet fivérét [Ibrahim pasa töröknek nevelt fia] idézi be a képbe; miként maga az álnév/álruha, rejtélyes származás jelensége is a barokk heroikus regény sajátossága.)

Pseudo-valóságos műalkotás(ok) jelenléte. A naplóban többször is említésre kerül egy festmény („Föstmény”), amelyen Hekaté veti szét fátylát a vidék felett, s amelyen a Nagy Kerékmű (a Rouage, Hekaté kereke) látható – a műszaki érzékkel megáldott Lothár előtt ez a kép jelenik meg, amikor az ásókerék kidolgozásán és tökéletesítésén fáradozik. A kép először egy kártyaparti tétjeként tűnik fel: a magát hajós Flávióknak bemutató raguzai herceg (a barokk történetmondás sajátosságai szellemében tehát ő is álracot visel!) teszi fel tétül, amit hamismód a naplóíró Lothár nyer el tőle. A képhez anekdota fűződik: Korfunál hajótörtést szenvedve a raguzai herceg ezen a tábla-képen evickélve jut ki a szárazföldre. Az idő és a víz lemosta

róla az írást, de néhány megmaradt töredék is fontos adatokkal szolgál: jól látszik rajta a dátum (1479; Leonardo pl. ebben az évben fejezi be az *Utolsó vacsorát*), a hely (Firenza), a cím egy része (Hekaté...) és a festő nevének töredéke (...rdo). Ezen a ponton úgy tűnik, nem sokat kell gondolkodnunk, mind az évszám, mind a hely egyértelműen a firenzei festőiskolára utal, ahova Leonardo is tartozott. Csak azonosítani kell(ene) a jelölt Hekaté-képet, tudván, hogy Leonardo da Vinci több azonos tematikájú rajzot is készített. A történet azonban tovább bonyolódik, elbizonytalanítva az olvasót. Ugyane bejegyzésből ugyanis megtudjuk, hogy Lothár – megsajnálva Óber Kúnót, Óborszentmihályi Óbor Liniusz hadrikáló és reá bízott fiát – újra kártyatétül teszi fel és szándékosan elveszíti. A Czobor–Óbor névanalógia egyértelmű, mi több, Vasagyi felhasználja regényében azt a Czobor-anekdotát is, miszerint Czobor József, a család híres gavallér, tékozló és utolsó sarja, aki pályázva a császár utáni első címre, örökösen vetélkedve Tarouca osztrák gróffal, egy alkalommal arra fogadott ezer aranyban, hogy melyikük jelenik meg drágább öltözetben az udvari bálon. Tarouca gróf (a regényben Lothár) arannyal átszőtt bársony öltözetet öltött magára, s úgy tűnt, meg is nyeri a fogadást, amikor Czobor József (a regényben Óbor Kúnó) széttárta mentéjét (a regényben bundáját), s alatta láthatóvá vált, hogy a felbecsülhetetlen értékű festményből varratott magának mellényt (a regényben a bunda bélése készült belőle). De: a valóságban is megtörtént esetről tudjuk, hogy egy Correggio-festményről volt szó. S noha Correggio is festett Hekaté-témájú képeket, a regényben a festmény létrejöttéként jegyzett évben (1497) mindössze négyesztendőös lehetett. A talány és félreértés (Óbor Kúnót pl. egész családja halottnak hiszi; tetemét azonosítják) így válik egyik legfontosabb szervező elvévé a regénynek, miként hasonló szerepet tölt be a késő barokk heroikus regényben és a reá (is) íródo új, a XX–XXI. század fordulópontján konstituálódott magyar történelmi regényvonulat darabjaiban.

Jegyzetek

- 1 *Buda várának visszavételekor a keresztények fogságába esett egy Kártigám nevű török kisasszonynak ritka és emlékezetes történeti, melyeket némely különös feljegyzésekből magyar nyelvre foglalta Bodó-baári és Nagy-lútsei Mészáros Ignác. Pozsonyban Landerer Mihály betűtével. 1772*
- 2 Márton László: A kitaposott zsákutca, vagy történelem a történetekben. In: M. L.: *Az áhítatos embergépe*. Jelenkor, Pécs, 1999.
- 3 Mészáros Ignác Kártigámjának ötödik kiadásához (1880) fűzött előszavában.

Kiadások

- Márton László:** Kényszerű szabadulás (*Testvériség* I.). Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.
- Márton László:** *A mennyország három csepp vére.* (*Testvériség* I.). Jelenkor Kiadó, Pécs, 2002.
- Márton László:** *A követljárás nehézségei.* (*Testvériség* I.). Jelenkor Kiadó, Pécs, 2003.
- Márton László:** *Minerva búvóhelye.* Jelenkor Kiadó, Pécs, 2006.
- Rakovszky Zsuzsa:** *A kígyó árnyéka.* Magvető Kiadó, Budapest, 2002.
- Vasagyi Mária:** *Pokolkerék.* Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2008.

Irodalom

- Bence Erika:** *A XX. század metaforái.* Értelmezések, elemzések, bírálatok a magyar irodalom köréből. zEtna, Zenta, 2008.
- Bence Erika:** *Másra mutató műfajolvasás.* A vajdasági magyar történelmi regény a XX. század utolsó évtizedében. Cédrus Művészeti Alapítvány – Napkút Kiadó, Budapest, 2009.
- Dérczy Péter:** Képzeletből élethűen. In: *Jelenkor*; 4., 335–445., 2004.
- Toldi Éva:** *A múltreprezentáció lehetőségei.* Történelemelbeszélés a mai magyar irodalomban. Forum, Újvidék, 2008.

Utasi Csilla

BEAVATÁS ÉS HETERONIMÁK

Danyi Zoltán *Hullámok után a tó sima tükre* című
novelláskötetéről

Hamvas Béla regényeiről készült monográfiájában Danyi Zoltán a hamvasi esszéírásnak a közvéleményben megszilárdult jegyeit az életmű befogadását kísérő szakmai reakciók áttekintésével érzékeltette. Rámutatott, hogy a későn nyilvánosságot kapó mű méltatói egyrészt mély egyetértéssel szóltak Hamvasnak a hazai környezetben merőben újszerű, a teljes szellemi szférára igényt tartó munkáiról, másrészt az olvasás során jelentkező feszélyező érzésükről számoltak be. Földényi F. László megjegyezte, az eltéveszthetetlenül neki szóló gondolatok után rendszerint őt elidegenítő szakaszokra bukkant: „Szövegében ugyanis a konfessziót egyszeriben elsöpörte az ideológia, a kételyt a hit, az embert a szerep, a gyónást a szónoklat. S miközben újra és újra lépre mentem, s a szellemi tájainkon ismeretlen tudásanyagba és színvonalba beleszédültem, majd pedig kijózanodtam belőle, körvonalazódni kezdett előttem egy jellegzetesen közép-európai, magyar gondolkodó, aki úgy veti vigyázó szemét a legtávolabbi horizontokra, s igyekszik azokat gondolatai tükörcserepeiben csorbítatlan egészként felvillantani, hogy közben saját ellentmondásainak áldozata lesz” (FÖLDÉNYI 1988; 837, idézi DANYI 2008; 11). A regény európai műfajhagyományának elvárásrendszerével közelítők a gondolati és az esztétikai elemek arányát érezték valamiképp megoldatlannak Hamvas regényeiben. A regények befogadását

kísérő idegenségérzés a monográfia szerzője szerint feloldható, ha eltekintünk műfaji beidegződéseinktől. Danyi az életmű egységéből indul ki, megállapítja, hogy Hamvas művét egyetlen törekvésként hatja át, egyben meghatározva legértékesebb részének színvonalát is, hogy nem elméletet kívánt létrehozni, hanem az archaikus, valamint a később keletkezett hermetikus tanítások jelenbeli életgyakorlattá váltásának lehetőségét kutatta. Hamvas Béla regényeit Danyi Zoltán a megvalósítandó életpraxisba beavató és a megvilágosodás állapotában való megmaradást segítő szövegekként határozta meg, a regények értelmezéséhez ezért az opus időben közeli vagy rokon műveiben jelölt ki szempontokat. A *Karnevál*hoz elsősorban a *Scientia sacra* alkímiáról szóló fejezeteit rendeli, a vizsgált regényt pedig iniciatikus jellegűnek ítéli, s ehhez járul kiegészítő szövegkomponensként „a regény profán jelentésrétegének karneváli világa, ez a parodisztikus jellegű vásári felfordulás teremti meg a feltételeket az iniciációhoz; ugyanakkor pedig ez a profán réteg egyszersemind ellenpontozza is az iniciatikus jelentésréteget” (DANYI 2008; 86). A *Szilveszter* szövegvilágához a *Regénytörténeti fragmentum*, a *Bizonyos tekintetben* kérdéseire a *Direkt morál és rossz lelkiismeret*, az *Ugyanis* című regényhez pedig a *Patmosz* ad kulcsot.

Földényi idézett véleménye arra is figyelmeztet, hogy az üdvözülés valóra váltásának lehetőségét kereső magatartás lényegét véti el, aki naiv és lelkes módon objektív igazságot rekonstruál az esszékből, a szerző sugallata szerint ugyanis az igazságnak kizárólag személyes képviselője lehetséges.

Monográfiájában Danyi az irodalmi szöveg és a meditációs gyakorlat egymáshoz való viszonyát a könyv záró fejezetében határozza meg legvilágosabban: „Ha a realitás végsőkéig korrump, és ha az irodalom sem jelenthet mentsvárat többé, nem marad más végül, mint hátat fordítani a világnak, és hátat fordítani az irodalomnak. (...) Talán ez a hamvasi lét- és irodalomfelfogás egyik nagy végkövetkeztetése. (...) Mivel semmi értelme lázad-

ni ellene, ki kell lépni a reális világ abszurdításából, és végül ki kell lépni az írott világ szövevényéből is. Az irodalom, a szöveg egyetlen értelme Hamvas szerint az, hogy *meditációs objektum* tud lenni, vagyis hogy folytatódik az olvasóban, segíti az olvasót a »felkapaszkodásban«, a realizálásban” (DANYI 2008; 161).

A monográfia elkészültével a hamvasi életművel való foglalatosság nem maradt abba, a Dúl Antal által vezetett kiadás-sorozatban nemrég Danyi Zoltán gondozásában hagyta el a nyomdát a levelezés jelentős kötete. Időközben egymás után jelennek meg a szerző prózamunkái is.

A kritika a keleti nagy vallások világnézetének jelenlétét figyelte Danyi Zoltán prózájában. E tény persze nem bizonyíthatja, hogy önnön író tevékenységében a hamvasi poétika megvalósításának módját keresi. Jogosan merül azonban föl, hogy a keleti hagyomány szövegeinek felfogását, értelmezését a hamvasi kiindulópont erősen befolyásolja.

Hullámok után a tó síma tükre című új kötetének, az alcímében a *Fejezetek* műfajmeghatározást tartalmazó prózagyűjteményének perszonális elbeszélője, a harmincas évei elején járó, valamelyik vidéki kisvárosban és annak környékén kissé sodródó életvitelt folytató, vagy inkább életébe a táj és a tárgyak kontemplációját biztosító meditatív értékű megállásokat beiktató fiatalember egyévnyi idő vele történt eseményeiről számol be.

A látványokba való belefeledkezés fontosabb az események egybekapcsolásánál. A lekerekítetlenséget, a töredékességet a szöveg nyomdai megjelenítése is jelzi, szinte valamennyi bekezdés kis kezdőbetűvel kezdődik, és pontosvesszővel zárul.

A kötet darabjai az elbeszélő tudatánál átfogóbb síkon is megszerveződnek. A nyitó darab elején a narrátor rozoga Floridájával félreáll az út szélére, s itt két, koszos farmert és ócska tollkabátot viselő férfiak durva jelenetének lesz tanúja: „láttam, ahogy a hússal teletömött lepényt átveszi a bal kezébe, a felszabadult jobb kezével kigombolja nadrágját, lábait szétveti, és vastagon megcsillanó sugárban vizelni kezd, pontosan szem-

ben velem, tőlem úgy öt lépésnyire, abban az elhagyatott alkonatban, nem vett észre engem, szemben volt vele a süllyedő nap, én viszont élesen láttam, ahogy hosszan és bőségesen az árokba csorgat, közben tele szájjal rágja a ledarált, összegyúrt, szétlapított és megsütött disznóhúst, láttam a félig megrágott húsdarabkákat az állán, miközben hátraszól annak a másiknak, aki mögötte állt és szintén erősen tömködté magába a húsos lepényt, másik kezében pedig egy kétliteres flakont lógatott, kevéske sörrel az alján, egy kevés, erejét vesztett, lötytyedt sörrel, lötytyedt, akár egy rongyossá dohányozott tüdejű, kocsmai nő melle;” (5). A három órával korábban a fővárosban látott japán teaszertartás során „gyengéden, finoman és precízen, akárha virágporzók hegyén végzett műtéttel” (7) a szakrális valóság megpillantására alkalmassá tett látás azonban egyúttal a realitás durvaságait is kinagyítja, inzultáló közelségbe hozza.

A történetekben a jelentésátvitel azonos módja ismétlődik, bár a szemantikai mező szerkezete különbözik az egyes elbeszélésekben. A Dorina alakja köré szövődő elbeszélés kezdetén a narrátor nadrágszárát a moziban egy szőrös állatka lökdösi vagy szimatolja, ahogyan a villany meggyújtása után kiderül, az állat a sötétben le is vizelte. A Samu névre hallgató menyétet, gazdája, a mélyen gigombolt blúzú lány, Dorina hozta magával a vetítésre. A menyétnek köszönhető megismerkedéskor a narrátor P-ként mutatkozik be a lánynak, a lány autón hazaviszi, az elbeszélő otthonának kapujában elválnak, majd másnap délután, anélkül, hogy előre megbeszélték volna, újra találkoznak, s ekkor megindul az, aminek esélye az elbeszélőben előző este így idéződött meg: „amúgy is meglehetősen régen volt részem olyasmiben, ami egy kávézással veszi kezdetét” (34). Az állatkereskedelemmel feketén foglalkozó Dorina előszobájában: „polcok magasodtak egészen a plafonig, kisebb-nagyobb ketrecekkel, kalitkákkal, terráriumokkal, amelyekben különféle állatok voltak, elsőként, nagyjából szemmagasságban, egy önmagába tekeredő, kígyószerű hullót vettem észre, amitől a gyomrom összerándult, a fölötte

lévő ketrecben egy kaméleon állt látszólag mozdulatlanul, csak villámgyors nyelvét szúrta időnként a levegőbe, az alsó polcok egyikén pedig, egy nagyobb méretű üvegládában fehér egerek támaszkodtak mellső lábaikkal az átlátszó falaknak, szaporán szimatoltak lüktető, kicsiny orraikkal;” (42–43). A mintegy az animális szféra előterében zajló szerelmi együttlétek taszító és vonzó hatást gyakorolnak a fiatalemberre, mint mondja, a lányhoz elindulni sohasem volt könnyű, ám amikor ott volt, akkor viszont eljönni volt mindig nehéz. A találkozásoknak Dorina vet véget. Az elbeszélő köszönés nélkül eljön tőle, és a tisztuló ég előtt a következőket gondolja: „micsoda szerencse, micsoda pokoli szerencse, hogy nem mondtam meg neki a valódi nevem” (45). Utolsó mondatával a nevről korábban megképződött bizonyosságot rombolja le az olvasóban.

A név akkor kerül középpontba a főnti elbeszélésben, amikor referenciális igazságértéke megkérdőjeleződik. A jelenségek a bennük munkáló ellentmondás révén képződnek meg, a bennük megnyíló antagonizmus azonban eltűnésüket is eredményezi. A keleti vallások világnézetéhez hasonlóan csak a látványok semmiségének megtapasztalásával válik érzékelhetővé a mögöttük ható személytelen erő.

A fiatalember szólamába fikatív kortárs osztrák prózaírók szövegei ékelődnek, a szövegek az elbeszélő fordításában szerepelnek. A fordítás körülményeiről szóló közlés azonban elbizonytalanít abban a tekintetben, hogy a narrátor szavait a könyv világában tapasztalokként kell-e értelmeznünk, vagy az elbeszélő fölé rendelt szerző szándékának megvalósulását kell bennük látnunk: „október vége volt, ködös őszutó, hetekig hullott az eső, és hiába szerettem volna drámát írni, ha fogtam a ceruzám és előkerestem a füzetem, még csak egy rövid, semmi kis párbeszédet sem sikerült összehoznom, legfeljebb néha, nagy ritkán, egy-egy kisprózát, az osztrák szövegek mintájára, amelyeket fordítottam;” (57).

A Dorináról szóló eseménystort kettébe vágó rövidprózában, Fabian Bernstoff *Apró örömök* című rövidtörténetben, az

ünnepi előkészületek szituációjában a narrátor földézi, feleségének nyűg a sütés, kizárólag karácsonykor lát hozzá. A férj lelkiismeret-furdalásáról számol be, mert miközben segít a sütemény készítésében feleségének, a konyhaablakból a szomszéd lakásban élő, kelet-európai, valószínűleg prostitúcióval foglalkozó nő zuhanyozását figyeli. Ez a tevékenység hovatovább szokásává válik, annál is inkább, mert felesége gyakran elmegy otthonról, és testi érintkezésüket rendszeresen elutasítja. Miközben az olvasó arra számít, hogy a feleség szeretőt tart, az ellentét meglepőbb irányt vesz, a feleség prostitúcióval tölti idejét a szabad délutánokon. Az osztrák elbeszélőket a központi narrátor heteronimáinak tekinthetjük.

A prózagyűjtemény lezárásában a kötet poétikai törekvéseit a képein a tó színárnyalatait megörökítő festő szavai összegzik: „elképzелhető azonban, mondta, hogy ha elég képet fest, legalább százat, vagy annál is többet, és ha ezeket kirakja egymás mellé valahova, és az a száz tónus együtt lesz látható, akkor talán megmutatkozik valami, mondta, és ha többet nem is tudunk meg erről az egésztől, de legalább *egyszerre* látjuk majd az örökös áttűnés egy szélesebb szeletét, és talán sikerül megérinteni mindennek mélyén a hatalmas egyensúlyt, megérinteni legalább egy kilobbanó pillanatra – ahogy a hópolyhek érintik meg a tó felszínét, és utána máris elolvadnak;

és amíg ott álltunk a tó szélén, a végéhez közeledő télben, újra esni kezdett a hó, helyesebben csak szállingózni, alig néhány hely, és ezek az almavirág színű hópolyhek, mihelyt a vízhez értek, azonnal elolvadtak és nyom nélkül eltűntek, mintha nem is léteztek volna soha;

miközben a hely, ahova estek, utána már mégsem volt ugyanaz” (76).

A könyvet tanulmányozva kérdésként merült föl bennem, hogy e szövegek, s általában az irodalmi rendeltetésű művek milyen mértékben alkalmasak arra, hogy meditációs célból visszatérjünk hozzájuk. A szavaikat a mögöttes értelem céljából

fölidéző rumináció, bármilyen formájában, a didaxis ellentétes minőségét kapcsolná az irodalomhoz.

Hamvas Béla *Regényelméleti fragmentum* című munkájában a szubjektumot, melyhez a szabadságot rendeli, ellentétével, a szabadságot nélkülöző individuum segítségével határozza meg. Szubjektummá az válik, aki a kényszer, a sors nyűgét levetette. A szubjektum megalkotását ugyanitt messianisztikus feladatnak állítja. A szóhasználatot a *Mágia szutra* kijelentése világítja meg, mely szerint az életet átlényegítő képnek nem az elveszett paradicsomot kell megjelenítenie: „a primordiális létaktus felé vezető út az életképzeten keresztül vezet, nem vissza, hanem (időben) előre, vagyis nem az aranykor, hanem a megváltás irányába” (HAMVAS 1994; 346.) A szubjektum főnév Hamvas szöfejtésében elsősorban szolgálatot jelent, az egyéni üdvöt minden esetben összekapcsolja a közösség üdvével.

A *Regényelméleti fragmentum*ban Hamvas az élet mértéken felüli elregényesedését konstatálja. Ebben a helyzetben a problémát nem az okozza, „hogymilyen személyes üdvünket miképpen szerezzük meg, hanem az, hogy a közösségbe miképpen térhetünk vissza” (HAMVAS 1994a; 339–40), miközben a közösségbe visszatérés nem történhet meg „a személyes üdv lerohanásának árán” (HAMVAS 1994a; 340).

A regény asszociatív utasításainak végrehajtásakor az olvasónak használnia kell morális érzékét, működtetnie kell ontológiai érzékenységét. Ez azonban nem vezet valóságos üdvhöz. Úgy képelem, a regényolvasás műveletét olyan meditatív cselekedetnek kell tartanunk, melynek érvénye nem terjed túl a befogadás idején.

Kiadás

Danyi Zoltán: *Hullámok után a tó sima tükre: Fejezetek.* Timp Kiadó, Budapest, 2010.

Irodalom

Danyi Zoltán: *Kivezetés a szövegből: Hamvas Béla regényei.* Irodalmi Jelen Könyvek, Arad, 2008.

Földényi F. László: *Hamvas Béláról.* Jelenkor, 1988, szeptember, 837–850.

Hamvas Béla: *Mágia szutra.* = Uő: *Tabula smaragdina, Mágia szutra.* Életünk Könyvek, Budapest, 1994. (6)

Hamvas Béla: *Regényelméleti fragmentum.* = Uő: *Arkhai.* Életünk Könyvek, Budapest, 1994a. (7)

Horváth Futó Hargita

M. HOLLÓ JÁNOS, A GION-PRÓZA ALTEREGÓJA

Gion Nándor a 70-es évek közepétől szerepelteti műveiben M. Holló János író, alteregó-figuráját. Az Izsakhárról szóló történetet, amelynek pretextusa a Bibliában, az Ószövetségben található, Gion több változatban írta meg. A téma negyven éven át foglalkoztatta. Az Izsakhár-regényt az 1975-ben publikált *M. H. J. hintaszéke*¹ című novellában kezdi kigondolni M. Holló János író. A téma második feldolgozása a Híd folyóirat 1976. 1.² és 6.³ számában megjelent *Izsakhár* című kétrészes novella. A harmadik változat kötetben, regénnyé duzzasztva a Kortárs Kiadónál jelent meg 1994-ben szintén *Izsakhár* címen, ezt követően M. Holló János a *Mint a felszabadítók* című elbeszéléskötetben írja tovább a történeteit.

Az Izsakhár-novella és -regény, továbbá a *Mint a felszabadítók* elbeszéléskötet írófigurája, M. Holló János először 1975-ben a *Sok az eszkimó, kevés a móka* című, *A vajdasági magyar humoristák évkönyve '75* alcímű antológiában bukkant fel. Az írást Utasi Csaba az évkönyv kiemelkedő szövegei között tartotta számon.⁴ Az *M. H. J. hintaszéke* című novellát Gion Nándor nem építette be az *Izsakhár*-regénybe, Domokos Mátyás nem válogatta be az I. J. asztalosmester történeteit felölelő *Mint a felszabadítók* elbeszéléskötetbe, a recepció és a monográfiák nem tesznek róla említést.

Az *M. H. J. hintaszéke* cím utal arra, hogy a novella a gioni asztalos- vagy bútor-novelláknak is nevezhető írások sorába tartozik, és fel is vonultatja azokat a fordulatókat, motívumokat,

amikkel a későbbi asztalos/bútor-novellákban szembesülünk. A novella M. Holló János – akit Gion Nándor kedvelt alakmásként⁵, alteregójaként⁶ is emlegetnek – író életének abba a féléves periódusába vezeti az olvasót, amikor legfőképpen egy ívelt talpakon nyugvó, előre-hátra mozgatható ülőbútorra, egy kényelmes, lehetőleg sötétbarnára pácolt hintaszékre vágyott. Az író ugyanúgy kezeli M. Holló János nevét, mint az *Izsakhár-szövegekben* és a *Mint a felszabadítók* elbeszéléskötetben. A tulajdonnevet fokozatosan rövidíti, a szövegek elején kiírja az M. Holló János nevet, ami újabb rövidítés után M. H. János lesz, míg végül M. H. J. Az írások befejezésében a sorrend fordított.

A vágytárgyat egy bútorüzlet kirakatában pillantotta meg, naponta bement az üzletbe, mintha meg akarná venni, beleült, hogy kipróbálja, elég kényelmes-e. Ez lett az egyik oka annak, hogy M. Holló János a bútorüzlet fölött bérelt szobát egy középkorú házaspár lakásában. A választás másik indokaként az író a szoba térbeli pozícióját nevezi meg, az ablaka pontosan a görögkeleti templom toronyórájára nézett: „M. H. J. ugyanis ebben az időszakban allergiás lett a karórára, csuklóján ronda, vörös kiütések keletkeztek, kénytelen volt eladni a karóráját, de mivel rendkívül érdekelte az idő múlása, és mindenkor tudni szeretne volna, hogy hány óra van, elhatározta, hogy csakis toronyóra közelébe költözködik, olyan toronyóra közelébe, amely többé-kevésbé pontosan jár” (*M. H. J. hintaszéke*, 234). Ezentúl napjai egyformán teltek, az események ciklikusan ismétlődtek: napjában többször is megnézte a kirakatban a hintaszéket, a szomszédos üzlet kirakatában a rádiókat, és naponta egyszer bement a bútorüzletbe kipróbálni a széket. A kirakatkézegetés Végel László *Egy makró emlékiratai* című regényének is állandóan visszatérő motívuma, a kirakat kézegetése a Végel-regényben is az időmotívummal kapcsolódik össze.⁷ Az író életében fontos szerep jutott a hintaszéknek, biztosította számára az alkotásra megfelelő miliőt, mialatt kényelmesen ringatózott benne, az Izsakhár törzsről írandó vaskos regé-

nyén töprengett: „M. H. J. megítélése szerint a tizenkét izraeli törzs közül Izsakhár törzsének jutott ki a legmostohább sors: földrajzilag és gazdaságilag felháborítóan előnytelen területre kényszerítették, a rávonatkozó apai áldás egyenesen átokként hangzott, és az Ószövetségben ezen kívül alig ejtenek szót róla” (M. H. J. *hintaszéke*, 236). Nem sokáig ringatózott a hintaszékben, félt, nehogy megharagudjanak rá a kereskedők, ezért napjában egyszer legfeljebb az első száz oldalt gondolhatta végig. A kirakatbeli hintaszéken M. H. J. otthonosan érzi magát, a bútordarabhoz nem fűződnek emlékek, mert új és nem is az övé, a hintaszék azonban sok mindenről vall: M. H. J. magányáról, vágyairól, egyhangú életéről, formálódó alkotásáról. A Gion-novella bútora dialógust teremt Mándy Iván bútor-novelláival, azokkal a „tárgyak egyedi/egyéni beszédmódjából eredő”⁸ szövegekkel, amelyek 1981-ben jelentek meg a *Tájak, az én tájaim* kötetben.⁹ A napról napra ismétlődő cselekvésformákat az idő múlását jelző toronyóra hangos kongása kíséri. A görögkeleti templom harangjai hasonló funkciót töltenek be, mint a Big Ben harangjai Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* című regényében. Időközönként a Woolf-regényben is megszólalnak a harangok, hogy szembesítsenek az idő múlásával.

Az Izsakhár törzsről szóló regényt M. H. J. négyszáz oldalasra tervezte. A későbbi *Izsakhár*-regényben háromkötetes műben gondolkodott, a zárlatban az Izsakhár-történet első része jelent meg, M. H. J. ezt a regényt olvasta a hajón a *Mint a felszabadítók* kötet zárónovellájában. Egy nap szigorú középkorú háziasszonya felmondta a szobáját, a hátralevő napokon huzamosabb ideig ült a hintaszékben, de túl sokáig továbbra sem ringatózhatott, így az Izsakhárról tervezett regényének csak az első kétszáz oldalát gondolhatta végig. A hintaszék kapcsolatba hozza a novellát a *Mint a felszabadítók* nyitó elbeszélésével. A *szomorú langaléta négerek* kezdetén M. H. J. hintaszékben ringatózik, a bútort egy Natasa nevű fiatal lány hagyta rá, aki tudta, hogy M. H. J. már régóta vágyik egy hintaszékre.

A hetvenes évek derekán ismét aktuálissá vált az Izsakhár-téma, 1976-ban megjelent az *Izsakhár*¹⁰ című kétrészes novella. Ennek egyik indíttatása lehetett, hogy az *Izsakhár*¹¹ megírása után Gion érdeklődni kezdett Thomas Mann írói pályája, művei iránt, a Symposionban két írást is publikált¹² a német elbeszélőről, regényíróról, esszéistáról. A *Félelemből származó humor* című írásában a *József és testvérei* című József-történetet újra- és átmesélő tetralógiával is foglalkozik. Thomas Mann iránti tisztelete és érdeklődése is közrejátszhatott abban, hogy ismét az Ószövetség mítoszanyagából merített, és Jákob fiának, Izsakhárnak „családtörténete” felé fordult. Thomas Mann neve a *Börtönről álmodom mostanában* című regényében bukkan fel újra: a narrátor a német regényíróról ír szemináriumi dolgozatot az egyetemen.

A bibliai Izsakhár története szöveg a szövegben – regény a novellában – típusú textust létrehozva egy készülő regény szövegeként, a bibliai történet szépirodalmi adaptációjaként ágyazódik bele a novellába. Szerzője bepillantást enged a regényírás kulisszái mögé. M. Holló János, aki egy földrajzilag nem determinált város egyik bérházának negyedik emeletén él, Izsakhárról tervez regényt írni. Folyton halasztgatja az írást, és csak akkor kezdi el, amikor a szemétben turkáló asszonynak azt hazudja, írja a művet. A nő változást hoz M. Holló János életébe, miatta kezd írni, a tőle kapott szemétben talált színházi látcső pedig kitágítja a perspektíváját: megfigyeli a körülötte élőket, a látcsővel kommunikálni kezd a szomszédjával, a távcsöves Vadásszal, kihallgatja és figyeli a kátrányozókat, és minden reggel lemegy beszélgetni a szemeteskannákban kotorászó nővel. Az asszonnyal folytatott párbeszédéből kiderül, hogy a regény megírása sokáig fog tartani, mert a művet hosszúra tervezi. Gion a novella szövegét úgy formálta, hogy láthatóak legyenek az intertextusok: a betétregény sorai rövidebbek, mint a szöveg többi része. Az asztalon régóta hevert egy halom tiszta lap (tabula rasa) és három új golyóstoll. M. Holló

János először Jákob áldását másolta ki a *Bibliából*. A novellában az áldás szövege idézőjelek között olvasható. E miatt az apai áldás miatt akar írni Izsakhárról: „Átok volt ez az áldás, gonosz jóslat, egy haldokló öregember igazságtalansága, talán keserűsége vagy éppen irigysége. Ki tudja?” (*Izsakhár*, 37). Az apa végrendelete a kőszívű ember, Baradlay Kazimir halála előtti rendelkezéseit juttatja az olvasó eszébe. A befogadó tudatában intertextuális reláció jön létre a Jókai-regény és a Gion-novella között. M. Holló Jánost az foglalkoztatja, beteljesült-e Jákob jóslata. Magában azt bizonygatta, hogy nem, s ezt akarta „egy hosszú, talán háromkötetes regényben” (*Izsakhár*, 37) megírni. M. Holló János regényének indításában a lázadó, jogait ismerő Izsakhár jelenik meg, aki kijelenti, hogy nem kért magára áldást, mert joga van nem kérni, és joga van nem hinni a próféciaiban. A karámok között, ahol álmodni lehet, és ahol az álmodókból egyszer álomfejtők lesznek, ilyen kijelentéseket is szabad tenni. A regény az Álomfejtő, Izsakhár és Rúben fogantatásának történetével folytatódik. Az Álomfejtő és Izsakhár Rúben mandragóra-bogyóinak köszönhetően születtek. Rákhel a mandragóra-bogyóért adta oda a férjét egy éjszakára Leának, aki „halk szavú, gyöngé asszony volt, s gyöngék voltak a szemei, veresre duzzadtak a szemhéjai” (*Izsakhár*, 37). Ezen az éjjelen fogant Izsakhár, az ötödik gyerek, akinek mégis olyan erősek lettek a csontjai, mint az elsőszülött Rúbené, aki viszont úgy fogant, hogy apjuk más asszonyt hitt az ágyában.

Bányai János a többszólamú szerkezet miatt az *Izsakhárt* inkább szituációrajznak, mint hagyományos értelemben vett novellának tartja. A szöveg továbbgondolásra biztató jelzéseket tartalmaz, befejezetlen. A kerethez egy sor egyenrangú történet-elem kapcsolódik: „Elsősorban az Izsakhárról szóló, éppen elkezdett regény, melynek semmi közvetlen (látható) kapcsolata nincs az elbeszélés egészével, legfeljebb jellemzi M. Holló Jánost, de ezt a funkcióját sem tölti be hiánytalanul, inkább egy későbbi, még előre nem látott és előre nem látható jelenet, esemény,

fordulat értelmezője lehet/lesz.”¹³ A keret továbbgondolás vagy továbbírás folyamán válhat az *Izsakhár* igazi epikai anyagává, konstruálható belőle *Izsakhár*-regény vagy jól megkomponált novellafüzér, „de ami lehet, az máris megvan a szituációban, előrejelzésekben és nyomokban”.¹⁴

A kétrészes *Izsakhár*-novella a bibliai összöveg és az Izsakhár-történet továbbírása, Dällenbach-féle variánsa. A továbbírás, amely az autotextualitás¹⁵ variációja, egy mű jeleneteinek, szöveghelyeinek magyarázata egy másik szövegben.¹⁶ Az *Izsakhár* novella a fiú apai átok utáni reakcióját írja le. Jákob ambivalens viselkedése és a jóslat arra kényszerítik Izsakhárt, akiben felvetődik a ki is az apám kérdése, hogy átértelmezze apaképét. A novella továbbíródik az 1994-ben megjelent *Izsakhár*-regényben.

Az 1976-ban két részben publikált *Izsakhár* novella egy részét Gion Nándor beépítette az 1994-ben kötetben megjelent *Izsakhár*-regénybe.¹⁷ A novella első része némi változtatással *A Beszédes Kátrányozó* címmel jelent meg a kötetben. Gion Nándor továbbírja a bibliai alak történetét, de *A Beszédes Kátrányozó* című novella kivételével az Izsakhárról szóló betétregény nem épül be a regény szövegtestébe. A mű címe ugyanaz lesz, mint M. H. J. regényének a címe, *Izsakhár*. A novella és a regény írása között eltelt csaknem húsz évben történtek, a megváltozott körülmények Utasi Csaba meglátása szerint nyomot hagytak a mű cselekménytartományán: „Míg a novellát a lassú, békés vajdasági nyarak fényei járják át, addig a regénybe erősödő intenzitással már a szomszédságunkban kirobbant háború eseményei is beáramlanak. Alacsonyan eldörgő harci gépek és helikopterek, masszívan vonuló páncélosok, szent célokról harsogó suhancok, fosztogató újgazdagok, koporsóban visszetérő »önkéntesek«, egymással leszámoló fegyverkereskedők és riadt menekültek nyomakodnak előtérbe itt, anélkül azonban, hogy Gion Nándor a téboly tüneteit az időszerűsítés intenciójával középpontba kívánná állítani.”¹⁸ Az *Izsakhár*-történet alakulásáról a narrátor közlései informálnak. Az *Izsakhár*-novellába félbehagyott

történet a kötet második, *A fafaragó baltája* című novellájában folytatódik. Az elbeszélés már az első mondatnál nehézségekbe ütközik. Szivárvány Ervin, asztrológus és horoszkópkészítő anticipálja is ezt, miután alaposan megvizsgálja M. Holló János kéziratát: „Irigylésre méltóan szárnyaló a képzelete, de sohasem fog feljutni a csúcra, mert kegyetlen napjaink visszahúzzák a földre, és tartósan elültetik szívében a gyűlöletet. Korunk minden emberével ez történik, de magát különösképpen sajnálom, mert szebb időkben rendkívüli dolgokat művelhetne” (*Izsakhár*, 54). M. Holló Jánosnak csonka marad az első mondata, nem tudja befejezni: „A sivatagi homok felett furcsa árnyak...” (*Izsakhár*, 19). Folyton megzavarják a külvilág eseményei, kevés ismerettel rendelkezik Izsakhár koráról, de fokozatosan sikerül harmóniát teremtenie regényének és életének szálai között, méghozzá úgy, hogy egymásba csúsztatja a cselekményszálakat. Az első lépés e felé az, hogy a félbeszakadt mondatot előbb a lakásába betörő Teofillal, majd a guberáló asszonnyal próbálja befejeztetni. A történet elkezdésének nehézségeire való reflexiót követően belekezd egy egészen új mondatba. *A fehér sündisznó* narrátora közli a befogadóval, hogy elkészült a regény hatodik fejezete. A jobbára öszvérekről szóló fejezetben az öszvérhajcsárt megrúgta egy ingerült állat, a megsérült embert gyógyteákkal itatják, amiktől meggyógyul. M. H. J. nem sokkal a fejezet papírra vetése után megismerkedik Szivárvány Ervinnel, a Szivárvány Harcosai nevű csoportosulás vezetőjével és Gashi kereskedővel, akik a közreműködésével gyógyító teák árusításába kezdenek. Néhány beszédhelyzetben M. H. J. a bibliai tárgyú regényből vett történeteket valós esetekként idézi, máskor mindkét regény eseményei azonosak: a hetedik fejezetben Izsakhárt pásztorai főtt birkahússal vendégelik meg, M. H. J.-t Ervinék hívják meg Péterfy Sándor testőr birkapaprikására. A cselekményszálak átvezetnek az Izsakhár-történetből M. H. J. történetébe és vissza: amikor M. H. J. világában kitör a polgárháború, és a „nyugati országrészekben egyre többet lövöl-

döztek” (*Izsakhár*, 61–62), a bibliai világba is betör az égő szemű teve, és szintén nyugaton, Zebulon földjén jelenik meg. Az égő szemű teve, aminek a nyomában „lejöttek a hegyekből a martalócok, megöltek sok birkapásztort, a nyájakat pedig elhajtották” (*Izsakhár*, 63), a háború metaforája. A metaforát a narrátor fel is oldja az *Égő szemű tevék*¹⁹ című fejezetben: „Izsakhárról írok regényt és Izsakhár most éppen nagy bajban van: földjétől nyugatra véres harcok dúltak, és Izsakhár fél, hogy a véres harcok áttérjednek az ő földjére is.” (*Izsakhár*, 70). Ez a félelem már nem csak Izsakhár, hanem M. H. J. félelme is. A narrátor gyakran párhuzamot von a két világ között, történeti dimenziót adva a paralel a háborús környezetnek abból a célból, hogy „érzékeltesse az öldöklési vágy és a testvérháború ősi jellegét, eredőit”.²⁰ Az időben és térben egymástól távol álló világ hasonlít egymásra, átjárható: „a két regényidő egymásra másolódik, a jelenben zajló testvérháború atavisztikus eredői a történelem előtti időben nyernek okozati megerősítést, mindkét világ abszurdá lesz és groteszkbe vált, megteremti az egymásba való átjárhatóságot, és ezáltal erősíti a másik és saját hitelességét”.²¹ A bibliai Izsakhár és a regénybeli író, M. Holló János élete nagyon hasonlít a kisebbségi létben alkotó és élő Gion sorsára. A cselekményszálak keverésével Gion a fikció és valóság problematikáját is bevonja az értelmezés tartományába: „az *Izsakhár* egy regény keletkezésének regénye, regény a regényírás lehetőségeiről, például arról, mennyire meghatározhatják egy író akár bibliai terekben játszódnak munkáját is a saját korának, életének tapasztalatai, mozzanatai, hogyan képes ezekből építkezve egy teljesen fikciós világot létrehozni stb., tehát a regény az élet, a valóság művészetté alakítása technikájának már-már didaktikus példatáraként is olvasható akár”.²²

Gion továbbviszi a kétrészes *Izsakhár*-novella egyik motívumát, a fehér madarat, és emblémává alakítja a regényben. Az *Izsakhár*-novellában az ikertestvérek, Jákob és Ézsau találkozásának jelenetét figyelő Izsakhár a két férfi felett a távolban észre-

veszi, hogy „szétszéledt barmaik nyomában, nagy fehér madarak szállnak le megpihenni” (*Izsakhár*, 701). A Nagy Fehér Madár a regényben a Szivárvány Harcosainak fegyvere: „magába szívja a gyűlöletet, pillanatok alatt szeretetté alakítja át, és a szeretetet visszasugározza a gyűlölködő emberre. És a gyűlölködő embert elárasztja a szeretet.” (*Izsakhár*, 37). Szeretetet árasztó, békítő hatásúak a fehér madarak az *Izsakhár*-novellában a két testvér találkozásánál is, mert Jákobot „keblére ölelte Ézsau, akitől apánk elorozta az elsőszülöttséget, és aki sereggel jött elibénk, amikor a csíkos lábú barmokat hajtottuk el, minél messzebb” (*Izsakhár*, 700). A széttárt szárnyú fehér madár a gyógyteák csomagolására nyomtatva emblémává alakul, a Nagy Fehér Madár receptje alapján összeállított gyógyító hatású italok védjegyévé. A fehér madárnak bonyolult jelentésköre alakul ki a regényben: a gyógyító és félelem elleni teák védjegyeként a jóval függ össze, a polgárháború kitörése után a lőtt sebek begyógyulását segítő csodakenőcsök csomagolásán a pénzszerzés, a háborús nyereszkesedés jelévé válik. A bukósisakos motorosok perspektívájából a rosszat, az ellenséget szimbolizálja, amely a népük ellen áskálódó közösség jelképeinek (zászlóinak, címereinek) eleme. A nyakukban láncon lógó fehér madár miatt verik meg Ervint (katolikus papnak gondolják) és M. H. J.-t a polgárháború leendő önkéntes fiataljai, akik gyűlölik az egyfejű sasokat, a kétfejű sasokat, a sólymokat és egyéb madarakat. A bántalmazás oka a szimbólumok eltérő értelmezésére vezethető vissza. A *Lelketlen városi kufárok*²³ című novellában Szivárvány Ervin a Nagy Fehér Madarat a titkos recepteket ismerő Mesterként, tanítómesterként kezdi emlegetni, Ervin tőle tudja meg a lőfegyverek okozta sebeket gyógyító csodakenőcs elkészítési módját. A Nagy Fehér Madár a titkok tudója. A Mester hasonmása a bibliai tárgyú regényben Zahaván, a gyógynövényeket gyűjtögető, gyógykenőcsöket készítő hosszú szakállú remete, akit M. H. J. az Izsakhárról szóló regényben Sivatagok Öreg Bölcsének nevez el. Tőle lesi el a földjeit gyógynövénnyel beültető Izsakhár a szúrt és vágott

sebeket gyógyító, valamint a törött csontokat gyorsan összeforrasztó illóolaj készítésének titkát. A Szivárvány Ervin kertjében élő sündisznó hátára is ráfestik a Szivárvány Harcosainak madárjelpéjét, ami Fekete J. József értelmezésében „a legközvetlenebb gioni »dúsítás«, ahhoz hasonló ironikus eljárás, mint amikor az utcanyelv helyett magas irodalmi stílusban beszélteti hőseit”.²⁴

Mikor Szivárvány Ervin másodszor is megnézi M. H. J. horoszkópját, a csillagok állása alapján három hónapos kivételesen hasznos munkát ígérő periódust lát az életében. Ebben a periódusban elkészül az Izsakhárról szóló háromkötetesre tervezett regény első része. M. H. J. elégedett az egyrészt száz márka előlegért, másrészt a bibliai alak mostoha sorsának jóvá fordítása, utólagos megszépítése céljából megírt regény kéziratával, és alkotását Betterer Jenő szerkesztő is jónak találja.

Az *Izsakhár*-regény megjelenése után M. Holló János író története a *Mint a felszabadítók* című, elbeszélések paratextussal ellátott kötet *Szomorú langaléta négerék* című írásában folytatódik. A Kubából hazatérő M. H. J. eldönti, hogy megírja Irmái József asztalosmester békebeli történeteit. A *Szomorú langaléta négerék* zárlatában be is jelenti, hogy a *Jó lélek költözött beléjük* című novella Irmái József első története. A kötet novelláit Domokos Mátyás válogatta és szerkesztette. Az első és az utolsó (*Úriemberek a folyón*) novella keretbe zárja a tizenhárom elbeszélést. A keretelbeszélések narrátora M. Holló János. A mindennapi betevő falatjáért küzdve számtalan kalandon áteső Irmái József asztalosmester – a többi novella narrátora – a nyitó- és zárónovellában a szereplők egyike. Irmái a pikareszk regények hőseire emlékeztet, sokat vándorol, albérletről albérletre költözködik, sűrűn váltogatja a munkahelyét. A novellák cselekménye valamilyen bútor (éjjeliszekrények, irodai bútorok, népies bútorok, asztalok, székek, padok, faládák, színpadi kellékek) elkészítése köré szerveződik. Tarján Tamás a Kubából hazatért M. Holló Jánost is pikarónak nevezi.²⁵ M. H. J. a kötet utolsó novellájában is hajóra száll, csavarog.

Szilágyi Zsófia értelmezésében a kötet írófigurája nem nevezhető teljes bizonyossággal az elbeszélések „szerzőjének”, mert nem egyértelmű az olvasó számára, ki konstruálta novel-lákká az asztalosmester történeteit. A kötetben ugyanis „jelen van egy, a szereplőktől független, a ciklus keretétül szolgáló nyitó-, illetve záróelbeszélést egyes szám harmadik személyben elmondó elbeszélő, aki lehetne akár a többi novella megformálója, részint pedig azért, mert M. H. J., az író, Iрмаi két történetéről is azt állítja ugyan, hogy már novellává alakította őket (*Jó lélek költözött beléjük, Nemzeti színek*), a szövegből azonban kiderül, hogy valójában még egyiket sem írta meg”.²⁶ A kötet utolsó novellája és az Izsakhár-szövegek között intertextuális reláció áll fenn, ami befolyásolja az írárok jelentésstruktúráját. Az *Úriemberek a folyón* című novella explicit textuális jelekkel asszociál az *Izsakhár*-szövegekre. M. Holló János, a „híres író” csempészhajóra szállt, hogy angol nyelvtudásával segítsen ismerőseinek a határon meggyőzni a nemzetközi ellenőröket, engedjék ki a hajót az embargó sújtotta országból: „M. H. J. a fürdőszobába vonult, tükörbe nézett, elfintorodott az arca, aztán megborotválkozott, fogat mosott, magára húzta a frissen vasalt inget és nadrágot, az utazótáskájából elővette az Izsakhárról szóló regényét, levonult az étterembe, a bárpulthoz ment, leült az egyik magas bárszékre, megivott két bögre erős kávé, és várakozott.” (*Mint a felszabadítók*, 206). A hajó papírjait vizsgáló nemzetközi ellenőrt meggyőzte arról, hogy egy híres íróval beszélget, megmutatta az *Izsakhár* című regényét, amelyet hamarosan angolra fordítanak, és filmet is készítenek belőle. A tisztviselő átengedte a hajót a határon. Tarján Tamás szerint annak ellenére, hogy az író „nem kevés szakzsmussal ábrázolja könyvbeli »írótársát«, s olykor az irodalomra is csak legyint (a címadó elbeszélésben a remek fűzfapoéta-portré révén), ez az önolvasás életeket ment (mondhatni Modrovich Béláét is), ami által az irodalom mint a való életben egyszer-egyszer hatni képes erőforrás tétéleződik”.²⁷

A *Rádió és gumibot* című novella a *Mit jelent a tők alsó* című posztumusz kötetben is megjelent. A hagyatékából került elő az *Átlósan az utcán* című utolsó M. Holló János-novella is. Az író ismét útra kelt, ezúttal Svédországba utazott egy ottani magyar – a meghívóból nem derült ki egyértelműen – református vagy ökumenikus, vagy inkább kulturális egyesület meghívására.

Jegyzetek

- 1 Gion Nándor: *M. H. J. hintaszéke*. = Pintér Lajos–Szeles Károly–Szilágyi Károly szerk.: *Sok az eszkimó, kevés a móka. A vajdasági magyar humoristák évkönyve '75*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1975. 234–253.
- 2 Gion Nándor: *Izsakhár*. Híd, 1976. 1. sz., 32–43.
- 3 Gion Nándor: *Izsakhár, folytatás*. Híd, 1976. 6. sz., 700–710.
- 4 Utasi Csaba: *Lassú eszmélés (Sok az eszkimó, kevés a móka, a vajdasági magyar humoristák évkönyve '75. Forum Könyvkiadó, 1975.)*. Híd, 1976. 3. sz., 381.
- 5 Tarján Tamás: *Egy s más a bútorgyilkosságról. Gion Nándor: Mint a felszabadítók. = Tres faciunt collegium. Esszék, tanulmányok*. Orpheusz, Budapest, 1997. 197.
- 6 Károlyi Csaba: *Mint a rétes. Gion Nándor: Mint a felszabadítók*. Élet és Irodalom, 1996. július 19., 18.
- 7 Szajbély Mihály: *Újvidék, hatvanas évek. A farmarnadrágos próza magyar klaszrikusa, Végl László. = Álmodók álmodói. Irodalomtörténeti tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1997. 190.
- 8 Hózsza Éva: *A novella új neve. Mándy Iván novelláinak tipológiája és szövegközi értelmezése*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2003. 268.
- 9 Gion Nándor jól ismerte Mándy Iván munkásságát, 1968-ban hosszabb tanulmányt jelentetett meg alkotási módjáról, elbeszélőstílusáról: Gion Nándor: *Írói szerénység – rendhagyó alkotói mód*. Új Symposion, 1968. 35. sz., 16–17., az írás megjelent a Domokos Mátyás és Lengyel Balázs szerkesztette *A pálya szélén (In memoriam Mándy Iván)*. Nap Kiadó, Budapest, 1997. 190–195., című könyvben is. Hózsza Éva írja Mándy-kötetében, hogy Gion Nándor figyelt fel először Mándy Iván szövegszervezésére, írásainak forgatókönyvszerűségére, vágott szövegmondataira. Hózsza Éva: *A novella új neve*. 207.
- 10 Gion Nándor: *Izsakhár*. Híd, 1976. 1. sz., 32–43., és *Izsakhár, folytatás*. Híd, 1976. 6. sz., 700–710.

- 11 Az Izsakhár-történet első változata *Izsakhár* címen jelent meg (Symposion, 1964. február 27., 9. sz., 14.), ebben a szövegben még nem M. Holló János alakítja a bibliai alak történetét.
- 12 Gion Nándor: *Thomas Mann, az esszéíró*. Symposion, 1963. november 14., 11., és Gion Nándor: *Félelemből származó humor*. Új Symposion, 1966. 16. sz., 9., 10., 11. Hornyik Miklósnak 1968-ban adott interjújában is szól Thomas Mann-írásairól: „Nemcsak prózájával, de tanulmányaival, vallomásaival, leveleivel is foglalkoztam. Hosszabb tanulmányt mégsem írtam róla soha, mert elsősorban az utánzástól való félelme érdekelt, és az a mód, ahogyan ezt megpróbálta kiirtani önmagából: vagyis a szatírának alig észrevehető szövegbe-szövése. Módszerét el is fogadtam.” Hornyik Miklós: *Gion Nándor. = Szabálytalan napló*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1981. 136–137.
- 13 Bányai János: *Szerkesztői kommentár. Az Izsakhárról*. Híd, 1976. 1. sz., 117.
- 14 Uo. 118.
- 15 Az autotextusok típusai Lucien Dällenbach felosztásában: rezümé vagy kicsinyített tükör; ön-idézet és variáns. Lucien Dällenbach: *Intertextus és autotextus*. Helikon, 1996/1–2. 52.
- 16 Korda Eszter: *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*. Fekete Sas Kiadó, Budapest, 2005. 19.
- 17 A regényért Gion Nándor még abban az évben megkapta az év legjobb regényéért kijáró Év Könyve jutalmat.
- 18 Utasi Csaba: *A fölény boldogsága. = Mindentől messze. Esszék, tanulmányok*. Agapé, Újvidék, 2002. 107.
- 19 Az *Égő szemű tevék* című novella megjelent a *Körkép* 93. Huszonhét mai magyar író kisprózája (Szerkesztette: Hegedűs Mária, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1993. 109–122.) című antológiában és Kortárs 1992. 2. sz. számában is.
- 20 Toldi Éva: *Kis délvidéki szappanopera. Gion Nándor: Izsakhár. = „Összetartozó neszek”. Versről, prózáról*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1997. 209–216.
- 21 Uo. 94.
- 22 Elek Tibor: *Gion Nándor írói világa*. 187–188.
- 23 *A Lelketlen városi kufárok* című novella a Kortárs 1993. 10. sz. 16–26. számában is megjelent.
- 24 Fekete J. József: *Bájosan együgyű kőszobrok. Helyi színek és túlszínezések négy Gion-regényben*. Forrás, 2007. 10. sz., 93.
- 25 Tarján Tamás: *Egy s más a bútorgyilkosságról*. 203.
- 26 Szilágyi Zsófia: *Felgyújtják a világot? Gion Nándor: Mint a felszabadítók. = A fél-lábú ólomkatona. Irodalmi mű-hibák*. Kalligram, Pozsony, 2005. 200.
- 27 Tarján Tamás: *Egy s más a bútorgyilkosságról*. 203.

Ladányi István

A „VALÓDI” ARC MEGALKOTOTTSÁGA

Az őszinteség retorikája
Sinkó Ervin *Egy regény regénye*,
Sütő András *Anyám könnyű álmot ígér* és
Esterházy Péter *Javított kiadás* című regényében

Az alteregónak mint a szerző alakmásának a szerepeltetése irodalomtudományi kategóriaként a szerző személyéből kiinduló olvasatok egyike, amely azt feltételezi, hogy az irodalmi mű főhőse vagy valamelyik szereplő valamilyen mértékű és szempontú azonosítása a szerzővel, bármit is jelentsen ez a szó, olyan perspektívát, többlettudást eredményez, amely közelebb visz a mű jobb, teljesebb értéséhez. Jelen dolgozat a főhősnek, az elbeszélőnek és a mű szerzőjének azonosságát állító elbeszélő művekben megalkotott, egységesnek tekintett szubjektumra kérdez rá, vizsgálva az ilyen elbeszélésben a „valószerűség”, az „őszinteség”, a „tényszerűség”, a „hitelesség” megteremtésének írói eszközeit, céljait. A témakijelölés mögött az elbeszélés révén megalkotott identitás kérdéskörének az a problémája áll, hogy az önéletrajzi szerződést fölkináló szerzői megnyilatkozások, a műben deklarált és tetten érhető tényszerűség, igazmondásra törekvés, az elbeszélteket alátámasztó dokumentumok sajátos, problémagazdag kapcsolatot eredményeznek a borítón feltüntetett nevű szerző, a műben elbeszélőként létrejövő identitás és a főszereplőként megformált identitás között.

A vizsgálatra kiválasztott három szerző, illetve mű mind-egyikére jellemző, hogy felkínálják a szerző-elbeszélő-főszereplő azonosságának lehetőségét, vagyis a lejeune-i értelemben vett önéletrírói paktumot.¹ Ugyanakkor mindhárom mű regényként határozza meg önmagát, egyértelműen nem a saját élet önéletrajyszerű elbeszélését célozzák, értve ez alatt azt, hogy az önéletrajz a saját élet minél teljesebb, átfogóbb reprezentálására törekszik, hanem a saját élet bizonyos szempontú, jól körülhatárolható elbeszélői cél szerint szelektált epizódjainak elbeszélésével valamilyen kijelölt kérdéskört, problémát járnak körül, nem pedig a „saját teljes életet”. Miért élnek ezek a művek mégis a fenti triász azonosságának az állításával?

Az alakmások, a maszkok, az imágók használata az ún. látszat és az ún. valóság szembenállásának az elképzelésére épít, vagyis arra, hogy mindennek, de legalábbis az elbeszélésben megjelenő személyiségnek van egy másik, az elsőre láthatónál, a felszínénél valódibb arca. Ehhez a megfontoláshoz kapcsolódik az önéletrajzi beszédmód is, amikor egy szubjektum azért beszél el élete meghatározó eseményeit, hogy azok által megmutassa „valódi” arcát.

A három vizsgált regény eltérő irodalmi kontextusba ágyazódik. Sinkóé a szerző múltbéli regényírói arcának megjelenítésével tulajdonképpen a sztálinizmus valódi arcát kívánja megmutatni, egy modernista hagyományokra építő realista poétika jegyében. Sütő regénye a saját arcnak mint az ősök leszármazottjának, illetve a faluból mint autentikus közegből elszármazott, de azzal közösséget vállaló írói arcnak a fölépítésével a népi írók falukutató, szociografikus jellegű elbeszélői hagyományára épít, és az ötvenes-hatvanas évek erdélyi világának „igaz” színrevitelére törekszik. Esterházy *Javított kiadása*, továbbra is Esterházy posztmodern poétikájának jegyében, arcromboláson, arcrongáláson keresztül próbál meg szembenézni a korábban gondosan fölépített apai arc mögött meglátott valódi arccal, amely, az apa-fiú viszony révén, a fiú elbeszélő

arcát is problematikusnak mutatja. Ugyanakkor mindhárom regény valamilyen korábbi műhöz, tudáshoz képest tünteti föl magát valódibb, igazabb közlésnek, az igazság, a valóság, az addig rejtett tudnivalók megmutatásának igényével lép föl, aminek érdekében a műben megszólaló elbeszélő számára különleges státust igényelnek: azt kérik az olvasótól, hogy az elbeszélői hangot fogadja el a szerző, mégpedig bizonyos ismert korábbi művek empirikus szerzőjének hangjaként, aki egyúttal az aktuális mű empirikus szerzőjeként is azonosítja magát.

Sinkó Ervin *Egy regény regénye* című műve Sinkó egy másik regényének, az *Optimisták*nak a kalandos kiadási próbálkozásait viszi színre, a kalandosság oka pedig az, hogy mindezt 1935 és 1937 között teszi, a sztálini idők Moszkvájában. Egy olyan önéletrajzi elbeszélővel van itt dolgunk, akinek otthontalansága, egzisztenciális gondjai és végső soron önazonossági problémái a regény világában azzal függnek össze, hogy önmagát leginkább egy másik regény szerzőjével látja azonosnak.

A Tanácsköztársaság időszakának történelmi kereteit referenciaként használó *Optimisták* egyértelműen fikciós mű. A regényt Sinkó 1928-tól a 30-as évek elejéig írja. Az *Egy regény regénye* szerint 1934-ben, egy párizsi téli hajnalon fejezi be. „Az *Optimisták* című történelmi regény az 1918–19-es magyar forradalom arculatát és az akkori forradalmár-nemzedék válságokkal teli benső történetét akarja érzékeltetni. Írója 1931-ben teljes elszigeteltségben, egy jugoszláviai sváb faluban, Prigrevica-Sveti Ivanon kezd bele regényébe, melynek befejező mondatát semmivel sem kisebb elszigeteltségben, csak még nagyobb létbizonytalanságban, 1934 egyik téli napjának hajnalán Párizsban írja le” – közli az *Egy regény regénye* elbeszélője.² Az *Egy regény regénye* végig ezzel a harmadik személyű megnevezéssel él, az önéletrajzi elbeszélő önmagáról mint az *Optimisták* című regény szerzőjéről beszél. Az elbeszélés egyébként első személyű, így még inkább szembetűnő az *Optimisták* szerzőjének harmadik személyű megnevezése. A műben persze nevesednek Sinkó

Ervin egyéb vonatkozásai is, de a mű hőségé, a regényről írott regény hőségé az *Optimisták* szerzőjeként válik. Mű és szerző, az *Optimisták* mint regény és az Egy regény regényében színre vitt Sinkó Ervin mint szerző főhős egymáshoz kapcsolása a második regény lényegéhez tartozik, és az egyéb vonatkozások is ennek rendelődnek alá. Másokkal az *Optimisták* szerzőjeként kerül kapcsolatba, az *Optimisták* szerzőjeként fekszik és kel, a feleség az *Optimisták* szerzőjének a felesége, még akkor is, ha közben ő tartja el ezt a szerzőt. Az önéletrajzi elbeszélő a mű legelején szembesül és szembesít Hebbel naplójának egy mondatával: „Énem költészetemtől függ; ha költészetem tévedés, én magam is az vagyok.”³

A mű elején ennek a szerzőségnek a művészi kérdései-kérdéssége kerül előtérbe, ebben a kérdésben kíván bizonyosságot szerezni az *Optimisták* szerzője. Jó regény-e az *Optimisták*, mi akadályozza azt, hogy a kézirat szerzőjéből egy megjelent mű szerzője legyen? Ebből a szempontból fontos tényező lesz az *Optimisták* területen kívülsége, szerző és mű emigrációs státusa. A mű magyar nyelvű, magyar témájú – de olyan magyar témáról szól, és olyan módon, hogy magyarországi kiadási esélyei a nullával egyenlők, másrészt Európában is lecsengtek ezek a témák, illetve kiadói szempontból problematikusnak számítanak, különös tekintettel az 1200 kéziratoldalnyira terjedelemre. A nyugat-európai kiadási próbálkozások kudarcra járnak ugyan, de a regény elején ezeknek a kudarcoknak a színrevitelével épül föl az *Optimisták* művészi érvényessége. Közéleti és irodalmi tekintélyek állnak az *Optimisták* mellé, a regényben legerősebb tényezőként Romain Rolland támogatása képződik meg, aki híres regényíróként és tekintélyes baloldali értelmiségiként végig támogatja a regény kiadását, mivel meg van győződve annak irodalmi érvényességéről. Ő javasolja Sinkónak a szovjetunióbeli kiadást, és egyengeti moszkvai útját.

A reálisnak tűnő cél: Moszkvába utazni, és ott realizálni az *Optimisták* című regény szerzőségének identitását. Az Egy

regény regénye ennek a kalandnak a regénye: a főhős, aki most még senki, alig valaki, útra kel, hogy az ellenséges erőkkel megküzdve, pártfogói segítségével elérje vágyott identitását, amely azonosság végig, kezdettől fogva célként lebeg előtte. Ennek elérése siker, meg nem valósulása kudarc.

A regény a szerző egyidejű naplójegyzeteiből és az ezeket kommentáló visszatekintő elbeszélés dialógusából épül fel, nagyban építve a két szöveganyag közti különbségekre, hiátusra, ellentmondásokra, a két jelen idő szembesítésére, a múltbéli jelen tudásbéli, időbéli zártsága és a visszatekintő elbeszélő tudása közti feszültségre. A naplójegyzetek színre viszik az újabb és újabb próbálkozásokat, közvetítik a fogyó, de még mindig létező reményeket – a kommentárok pedig mindezt közvetítik az olvasó felé, utólagos értelemmel látják el. Az *Optimisták* szerzőjének idegensége itt válik teljessé. Olyan világban szeretne megmutatkozni és valaki lenni, ahol mindenki elrejtőzni szeretne, és valamiképpen túlélni a jelent.⁴

Az *Egy regény regénye* mai olvasata persze azt láttatja, hogy ebben a műben azért másról is szó van. Miközben az *Egy regény regénye* önéletrajzi elbeszélője színre viszi az *Optimisták* szerzőjének önazonosság-teremtési kudarcát, aközben sikerrel építi föl saját jelenbéli azonosságát. Az *Egy regény regénye* elbeszélője a regényben színre vitt kudarc ellenére, értelemadó elbeszélésével a saját otthonosságának részévé, tulajdonképpen feltételévé teszi az *Optimisták* szerzőjének teljes otthontalanságát. Sinkó regényének elbeszélője, miközben az *Optimisták* szerzőjét teszi meg regényhőssévé, a róla szóló elbeszélés révén megalkotja az *Egy regény regénye* elbeszélőjének és implicit szerzőjének identitását.

Sütő András Naplójegyzetek műfaji megjelöléssel látja el regényét, és ez a paratextus máris a fikciós és a nem fikciós művek közötti körülhatárolatlan térbe helyezi a művet. Nem kevésbé hangsúlyos a regénykezdet, amely az első személyű elbeszélőt a jelen művet megelőző egyéb művek alkotójaként

azonosítja, és úgyszintén fölveti fikciós és nem fikciós, „kitalált” és „igaz” történetek közti, közelebbről nem értelmezett szembenállást.

„Egy napon így szólt anyám:

– Írhatnál rólunk is valami könyvet.

– Nocsak! – néztem a szavai után, majd tréfára fogván a dolgot, azt kérdeztem boltos módra: milyen könyv legyen az, vidám-e vagy szomorúságos?

– Igaz legyen – mondta.”⁵

A következőkben az elbeszélés kényszerének és az igazmondás követelményének hangsúlyozására az anya halántéka táján érzett fájdalom kerül szóba, aminek okaként mintha konkrét múltbéli események tételeződnének, aztán pedig a közeliként és elkerülhetetlenként megjelenített halál, amivel szemben jelenik meg az első sorokban igényelt és potenciált könyv, amely az élők hiányának helyére állna, és mintegy helyettük beszélne. A „tanúskodásképpen” szó szerepel ezzel a jövőbeli művel kapcsolatos követelményként.

Vannak tehát a szerző írói nevét létrehozó, bizonyos korábbi művek, amelyeket az anya nem talál kielégítőnek, és ha logikailag nem is tételeződik azok nem igaz volta, a szöveg szembeállító, a korábbi művekkel kapcsolatosan számon kérő retorikája azok nem kielégítő referenciális potenciálját rója fel, vagyis azt sugallja, mintha azok nem lennének igazak. A korábbi művek szerzősége mint identitás tehát nem mutatkozik kielégítőnek, és elvárt identitásként egy bizonyos igaz, a szülőkről szóló mű szerzősége körvonalazódik. Ennek az identitásnak a fölépítése az *Anyám könnyű álmot ígér* tétje. A regényben megjelenített író-elbeszélő itt nem saját konkrét korábbi művének, műveinek közvetlen vonatkozásában fog tehát az elbeszélésbe, mint Sinkónál láttuk, vagy mint Esterházynál fogjuk látni, hanem mások, egy szűkebb-tágabb közösség nevében, nekik próbálva hangot adni. Ugyanakkor a korábbi művek szerzősége, az azokban megszerzett szerzői név teszi erre alkalmassá, illetve

annak nem kielégítő volta teszi ezt feladattá. Hogyan próbálja Sütő elbeszélője elérni ezt a kívánt identitást, vagyis eleget tenni az „igaz”-ság kritériumának? Ennek fontos előfeltétele, hogy elfogadtassa a jelen mű elbeszélőjének azonosságát a korábbi művek szerzőivel, vagyis a Sütő András szerzői nevet elfogadtassa az elbeszélő nevéként. Enélkül fikciónak – vagyis nem igaznak – tételeződne a regény. Ennek érdekében a szociográfiai és a történettudományi diskurzus kötelező elemeivel minél pontosabban, részletezőbben beazonosítja az időt és a helyet, a könyv fogantatásának és megjeleníteni kívánt világának idejét és helyét. Helynevek, dátumok, írásos források, személynevek és vallomások szolgálják a pontosságot és a hitelességet. A Piros bölcső az ég peremén című fejezetben irodalom és élet egymásra vetítése és szembeállítás is megtörténik, oly módon, hogy a családi krónikában lévő följegyzést a 19. században élt ősről, Jobbágy Sütő Mihályról és három feleségéről, valamint másfél tucatnyi gyermekéről, amely bejegyzés csupán neveket és születési meg elhalálozási dátumokat tartalmaz, az elbeszélő anyja versként nevezi meg. „Vajon minő gondolattársítás lökte anyám nyelvére a vers szót a tiszteletes úr anyakönyvi krónikája láttán? Talán egy ősi s érintetlen igény, amely érzéseinek mélyrétegeiben szunnyad; életnek és költészetnek az az egységes szemlélete, melyet az Irodalom néhanapi csapodársága még nem kuszált össze benne”.⁶ Az „ősi” és az „érintetlen”, valamint az „érzések mélyrétegei” azzal a bizonyos „igaz” könyv igényével kerülnek kapcsolatba, a csapodár, tehát hűtlen irodalommal szemben feltételezve valami valódibbat, ami az élet, illetve az arról készült szikár, tényszerű följegyzés. A családi krónika minimális közlései tehát az igazmondás példájaként, az egykor volt életek hiteles reprezentációjaként határozódnak meg. Később a tervezett könyv céljaira lemásolt családi dokumentumokat is így kommentálja: „Adósságtörlesztésképpen lemásolok néhány levelet, kérvényt, igazolványt és önéletrajzt a családi levéltárból. Mintapéldái a tömör és objektív epikának.”⁷

A regény ezzel a naplószerű elbeszélésmóddal tulajdonképpen az anyaggyűjtés folyamatát reprezentálja, mintegy a kész mű előkészületeinek színrevitelét téve meg magává a művé – így tételezve annak igazságát. Az elkészült mű, nem függetlenül a 20. századi regénytapasztalatoktól, a saját nyitottságát, befejezetlenségét állítja, a nyersségében láttatja hitelességét. Ilyen hitelesítő eszközként funkcionálnak a dokumentumokban lévő nyelvi normaszegések is, amivel a források kozmetikázatlanságát, valódiságát közvetíti. A dokumentumok fontos vonatkozása továbbá, hogy ezek által történik meg a szerzői név és az elbeszélő főhős összekapcsolása azáltal, hogy ezekben ténylegesen is szerepelnek a családtagok nevei.

Esterházy művének már a címe is a már ismert dolgok és a most megismerendők közti lényegi különbség feloldását ígéri. Azt, hogy az arcok ábrázolása sosincs befejezve, természetesen maga a *Harmonia caelestis* is problematizálja, amelyhez képest a *Javított kiadás* mint mű a saját identitását megképzí. A *Harmonia caelestis* kiemelt szöveghelye, a hangsúlyos metaközléseket tartalmazó első tíz mondat közül a harmadik azt a bizonyos édesapámat hozza játékba, „aki kabátja alatt a festőpalettával visszament a múzeumba, visszaosont, hogy az ott függő képeit kijavítsa, de legalábbis javításokat eszközöljön rajtuk”.⁸ A probléma megjelenítése szempontjából nem bír jelentőséggel, hogy vajon az alkotó édesapa-e az, aki kijavítja a képeit, vagy az ábrázolás tárgya édesapa véli korrigálni a róla készült képet, mindkettő azt állítja előtérbe, hogy a már egyszer befejezettnek nyilvánítottához (múzeumba került) vissza kell menni, hogy javításokat eszközöljünk rajta, hozzáigazítsuk valamihez, ami a képnél valódiabb. A *Javított kiadás* elsődlegesen, kimondottan, az elbeszélést, a megszólalást indokló momentumként a *Harmonia caelestisben* létrehozott édesapám arcképének a problematikusságát jelöli meg. A *Harmonia caelestisben* megjelenített arckép ugyan legalább olyan sokféle és változékony, mint a kaleidoszkóp, mégsem egyeztethető össze azzal az arccal,

amelyet a *Harmonia caelestis* szerzője a mű lezárását, múzeumba kerülését követően megismert a maga valójában. Ezért radikális lépésre szánja rá magát. A lépés radikalitásának véleményem szerint a legerősebb jelzése a mű implicit szerzőjének az a döntése, hogy a mű elbeszélőjét és főhősét azonossá teszi az empirikus szerzővel, Esterházy Péter magyar íróval: „Én én vagyok. Megértem, hogy van, aki most gyanakszik. Sokat tettem ezért a gyanakvásért, sok munkám fekszik benne. Ez a ki kicsoda, az arc mint álarc, szerepjáték és citatológia, egyáltalán a fikció és valóság puha határmezsgyéjének fürkészése, ez talán a legjellemzőbb – mim is?, témám?, tárgyam?, képességem? Mindenesetre az évtizedek során – a Harmoniában is – sok csapdát állítottam e tárgykörben az olvasónak. Nem azt mondom, hogy magam estem bele, de ha most egyszer csak az őszinteségre, a személyes, civil őszinteségemre hivatkoznék, okkal legyintenének.

Úgy jártam, mint a mesebeli kisbojtár, aki (játékból) állandóan farkast kiáltott, aztán mikor az tényleg jött, hiába kiáltozott, nem szaladt senki segíteni. Igaz, kajabálhatnék, most nincs is senki, aki segíteni tudna. Itt nincs mit segíteni. Mind-egy, mondom, ahogy van, hiszi, aki hiszi, nem tudok mit tenni: én, Esterházy Péter beszélek itt, születtem 1950. április 14-én, anyám neve Mányoky Lili (a személyiben: Irén, de utálta az Irént), apám neve Mátyás, személyi igazolványom száma: AU-V. 877825. Ez tehát az »én« (amúgy a részletekbe nem mennék bele, no details, please).”⁹

Márpedig az ördög a részletekben lakozik. A műben beszélő én, az elbeszélő nemcsak azt állítja itt, hogy azonos lenne az aktuális mű szerzőjével, hanem azt is, hogy a *Harmonia caelestis* szerzőjével is azonos, épp ez képezi javító jellegű megszólalásának a legitimitását. Szembehelyezkedik a korábbi műveiben fölépített poétikájával – és a kortárs irodalomtudományi közhellyel, miszerint szerző-elbeszélő-főhős azonosságát állítani naiv olvasói megközelítés. Miért teszi mindezt, és ráadásul láthatóan teljességgel tudatosan? A megszólalást indokló esemény, az

apa valódi arcának a megismerése traumája okán. Esterházy *Javított kiadása* a traumaelbeszélés hagyománya felől olvasható csak hiteles, érvényes megszólalásként. A trauma olyan mélyreható esemény, amely törést okoz a személyiség fejlődésében, önképében, önértelmezésében. A traumáról szóló elbeszélés a személyiség válságát viszi színre, és épp azt célozza, Ricoeurrel szólva, hogy az elbeszélés egységében, az ugyanazonosság és az őmagaság dialektikájában létrehozza az elbeszélésben fölépülő szubjektum dinamikus azonosságát.¹⁰ Esterházy *Harmonia caelestis*ének elbeszélője az apa-fiú viszonylatban létezik, állandóan változó entitásként. Ahogy mondatról mondatra az „édesapám” más identitása épül fel, fölülírva az előző mondatét, úgy az elbeszélő identitása is mondatról mondatra más lesz. Ezt a kaleidoszkópszerű játékot töri össze a *Javított kiadás* szerzője, a folyton kijavítható helyett egy igazolványképet téve élénk. Hiszen a trauma sajátossága, hogy minden mást kiszorít a tudatból, csak egyetlen történetet, egyetlen eseményt lát, és önmagát ennek az egyetlen eseménynek az áldozataként ismeri föl, akivel nem kíván azonos lenni, ugyanakkor, ha meg kívánja őrizni a saját sorsával való önazonosságát, akkor az elbeszélés által el kell helyeznie a saját életben. A trauma kizárólag az apa egyetlen arcát engedi láttatni, és ez az önmagát az apa viszonylatában látó-láttató fiú, az elbeszélő identitásválságát okozza.

A *Javított kiadás* implicit szerzője az elbeszélő identifikálásához is, az apa valódi arcának megismeréséhez is dokumentumok szövegbe emeléséhez és hangsúlyosan előtérbe állított dokumentarisztikus eljárásokhoz folyamodik. Az elbeszélői önidentifikáció kapcsán említett igazolvány felmutatását követően az apa valódi arcát (és szerzőségét) előtérbe állító levéltári dokumentumok idézése, illetve az ehhez csatolt, elsősorban primer személyes reakciókat rögzítő, kínosan pontos, a tudományos esetleírások, viselkedésleírások közlésmódját használó elbeszélői kommentárok hozzák létre a művet, a traumáról szóló elbeszélést és az elbeszélésben megalkotott elbeszélő új

azonosságát. Aki már soha nem lesz a „régí”, de az elbeszéléssel túlélte a traumát.

Mindhárom regény az elbeszélés poétikájának meghatározó részévé teszi az elbeszélésben színre vitt világ és az elbeszélésen kívüli világról alkotott ismeretek közötti referenciális vonatkozások problematikusságát. Mindhárom mű játékba hozza a közös történelmi tapasztalatokat, és azok révén teszi érdekeltté, résztvevővé megcélzott olvasóját, építve az események világából, illetve a nem fikciós narratívákból származó tapasztalataira. A fikciós cselekmény elmosza a történet egyediségének a határait, márpedig ezek a művek az események egyediségéből építik fel jelentéseiket. Ugyanakkor az élmény egyedisége az irodalom fikciós terében újra színre víve válhat mások számára is közvetíthetővé.

Mindhárom mű egy sajátos, megkülönböztetett jelentőségű tapasztalat közvetítésére vállalkozik, amely tapasztalat közvetítése kapcsán inadekvátnak találják mind az önmaguk fikcionalitását állító beszédmódokat, mind a tudományos, nem-fikciós jellegű beszédmódokat. Ezeknél a műveknél a személyes beszédmód és az események világának dokumentarisztikus eszközökkel történő színrevitele a személyesen fontos, egyedi, traumatikus tapasztalatok közvetítésére törekszik. Mindezek mögött az egyediként azonosított tapasztalatok közvetíthetlenségének a félelme áll.

Az alkotások műfaji, beszédmódbeli határhelyzete, a regényszerű és az önéletrajzszerű olvasatok együttes felkínálása olyan eszményi olvasót írnak a szövegbe, aki hajlandó mindkét olvasat együttes lehetőségének a fenntartására, és meghagyni a művet az eldöntetlenség játékterében.

Az élmény hozzáférhetőségét elősegíti a naplószerű beszédmód, a dokumentumok diskurzusba emelése és ezek egymással diskurzív viszonyba állítása. Mindez, véleményem szerint, nem magától értetődően történik, hanem annak révén, hogy a kortárs olvasók számára mind a szerző mint alakzat közvet-

len műbe emelése, mind a dokumentum egyezményesen a hitelesség forrása. Amennyiben a mű implicit szerzője el tudja fogadtatni az olvasóval, hogy a műben az empirikus szerző hangját hallja, illetve hogy a dokumentumok valódiak, vagyis az olvasó hajlandó azonosulni a műbe írt ilyen olvasó szerepével, akkor az implicit szerző elérte célját, az empirikus szerző és az elbeszélő közös maszkja mögé rejtette önmagát. Dolgozatom arra kívánt rámutatni, hogy ez a „valódi” arc semmivel sem kevésbé megalkotott, mint a fikciós olvasatot kínáló művek hőseinek arca.

Jegyzetek

- 1 Philippe Lejeune: Az önéletírói paktum. In uő: *Önéletírás, élettörténet, napló*. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból. Szerk. Z. Varga Zoltán. L'Harmattan, Budapest, 2003. 17–46.
- 2 Sinkó Ervin: *Egy regény regénye*. Moszkvai naplójegyzetek (1935–1937). Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1985. 8.
- 3 Sinkó, i. m. 13.
- 4 „Te jó isten! A Szovjetunió kétszázmillió lakosa között nincs még egy olyan idióta, aki naplót írna! – mondta elképedve egy akkor Moszkvában élő magyar elvtárs, mikor erről a naplóról tudomást szerzett. De mindjárt hozzátette: – Csak arra kérem, hogy se életemben, se halálomban, az én nevemet moszkvai tartózkodásával kapcsolatban semmi összefüggésben meg ne említse.” I. m. 16.
- 5 Sütő András: *Anyám könnyű álmot ígér*. Naplójegyzetek. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1976. (negyedik kiadás), 5.
- 6 Sütő, i. m. 81–82.
- 7 Sütő, i. m. 111.
- 8 Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*. Magvető, Budapest, 2000. 9.
- 9 Esterházy Péter: *Javított kiadás – melléklet a Harmonia caelestishez*. Magvető, Budapest, 2002. 19.
- 10 Paul Ricoeur: Az én és az elbeszélte azonosság. In uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Szerk. Szegedy-Maszák Mihály. Osiris, Budapest, 1999. 373–411.

Fekete J. József

NICSAK, KI BESZÉL?

Bogdán László, Brasnyó István, Danyi Zoltán,
Tolnai Ottó heteronimáiról

*„...egy ember, kivált egy mentális reprezentációt
nyelvileg is megformáló és rögzítő író igencsak
bonyolult »történésként« mutatkozik meg.”*

(Lengyel András)

Ki beszél a műben?

Szombathy Bálint kitűnő könyvet jelentetett meg a témáról (Art Lover: *a.k.a.* Álneves művészek, művészi álnevek. Orpheusz Kiadó, Budapest, 2006.), az Alföld folyóiratban Németh Zoltán írt az írói álnevek kérdésére vonatkozó jelentős tanulmányt (*Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban*, Alföld, 2009. szeptember), korábban a Petőfi Irodalmi Múzeum rendezett kiállítást *Álnév és szerep az irodalomban Szindbádtól Jolánig* címmel, a szakma folyamatos érdeklődést mutat a szerzői alakváltások külső és belső jegyei iránt, Bálint Péter például elméleti és gyakorlati szinten egyaránt vizsgálja az idegen rollék játékterepét. Németh Zoltán az irodalomnak időben és nyelvileg szűken körülhatárolt szegmensét vizsgálta, ennek ellenére gazdag anyaggal szembesült. Például Weöres Sándor *Psyché* című művével, amit a költő Lónyay Erzsébet munkájaként tett közzé 1972-ben, Weöresről pedig aligha állítható, hogy polgári neve nem lett volna eléggé közönségcsalogató, és azt se, hogy a költészetben lett volna valami olyan kihívás, amivel vonakodott volna saját nevét vállalva

szembefordulni. A maszkszerű alakváltásokra Németh példaként hozza Baka István *Sztyeþan Pehotnij testamentuma* című kötetét, számba veszi Esterházy Péter Csokonai Lilijét, Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolánját, Virágos Mihályát, Dumpf Endrjét, Hizsnyai Zoltán Tsúszó Sándorát és Martossy Borbáláját, Sántha Attila Székely Ártiját, Kovács András Ferenc Lázáry René Sándorát, Jack Cole-ját, Calvusát és Kavafiszát, Csehy Zoltán Pacificus Maximusát, Karafiáth Orsolya Lotte Lenyáját, illetve az eddig még feloldatlan identitású, Centauri és Spiegelman Laura néven alkotó szerzőket. Tegyük hozzá a tekintélyes névsorhoz egy nem magyar szerző nevét is: a Makszim Gorkij, vagyis a Keserű Maxi is álnév, helyesebben szerzői név. Az induló író öngúnyból fakadó írói neve később polgári névként épült be az irodalmi köztudatba, mint ahogy sok más esetben is. Az írói név megváltoztatásának, az új szerzői név választásának természetesen mélyről fakadó, a személyiségben gyökerező oka is lehet, de a választott név ugyanilyen mély hatást gyakorolhat az őt választó személyiségre. Marcel Duchamp bensőségesen vallott arról, hogy amikor katolikusként valami jól hangzó zsidó álnevet kívánt felvenni, az számára annyit jelentett, mintha a név mellett vallást is cserélt volna. Az identitásváltó írók képesek a biológiai azonosságban elkülönülő alkotói személyiségek életben tartására, számukra az álnév nem póz, hanem az alkotás során létrejövő külön entitás. A Szombathy Bálint tanulmánykötetében közölt magánlevelek között nem egy ilyen utalásra bukkanhatunk. All Fry ezt írja: „Ha erkölcsileg és anyagilag sikeres művészi munkát kívánok készíteni, olyan nevet találok ki, melynek rezgésszáma segíti ezeknek a céloknak az elérését.” Vele szemben John M. Bennett nem kitalálásról, hanem az identitás minden előző identitást törölő megképződéséről vall: „Az álnév az ál-énem, vagyis nevemben valaki mássá válok, hogy más embereket felszabadítsak magamban, hogy megszabaduljak minden »identitástól«, amely hozzám tapadhatott.” A harmincöt szerzői nevet (f)elhasználó dr. Al Ackerman szerint: „minden felvett új név felfedezési kísérlet:

átlépek egy másik valóságba, hogy megtapasztaljam, mi folyik ott, mik a lehetőségek. Vagyis a sok különböző név használata módot ad arra, hogy egynél több életet élhessek”.

Az álnevet viselő szerzői entitás, az alteregó Németh Zoltán meglátása nyomán értelmezve nyelvként képződik meg, és kizárólag nyelvként beszél, referenciális jelölőkénti jelenvalósága teljességgel elhanyagolható. Nem a szerzőként feltüntetett személy, hanem maga a nyelv beszél.

Ki vagyok én?

A szerzői álnevek, alteregók, heteronimák témakörében a kortárs magyar irodalom egyik alapműve kétségkívül Bogdán László *Ricardo Reis Tahitin* című kötete. A költészet katasztrófa-történetét írta meg a szerző két hosszú versciklusban és a közük fogott, ugyancsak hosszú, kísérteties hangulatú regényben. Álarcban tette ezt, Ricardo Reis Brazíliában élt (?), majd Tahitira költözött költő személyét (?) magára öltve, önnönmagát – vagyis az elbeszélőt – néhány lábjegyzetben csupán fordítóként jelölve, noha korántsem biztos, hogy az említett fordító valójában azonos a valós szerzővel. Semmi sem biztos, hiszen a *Ricardo Reis Tahitin* a bonyodalmak és a látszatok könyve. Kezdve onnét, hogy a címben említett, illetve a két versciklus szerzőjeként, a regény én-elbeszélőjeként jegyzett Reis kétszeresen is fiktív alak. Mielőtt Bogdán hőségé lett volna, Fernando Pessoa portugál költőzseni keltette életre saját alteregójaként, majd egyik kedvenc alakmásvá vált az állítólag közel kilencven alteregótársa közül – Bogdán is mintegy harminc Pessoa-heteronimára utal –, akiknek a portugál poéta megalkotta életrajzukat, költői, prózai, filozófiai életművüket, horoszkópjukat, mindezeket különböző nyelveken, eltérő stílusokban, egymástól távoli világ-szemlélettel és költői eszköztárral kibontakoztatva.

A regénybeli Reis heteronima-testvéreihez hasonlóan önálló életet élt – Pessoa ugyan legkorábbi alteregóját huszon-

évesen tüdőbajban elveszejtette, irodalomtudós hasonmását pedig bolondok házába csukatta –, majd miután Borges, az argentin írófejedelem feltárta Reis előtt heteronima-lényének sajátosságát, miszerint fikcióból teremtett alakmásként bizonyos élettani funkcióiban különbözik az emberi fajtól, közös kincs-vadászatukból meggazdagodván Reis Tahitira költözött, hogy megvalósítsa álmát, létrehozzon egy költői falansztert, vagy kommunát a hozzá legközelebbi alakmás-testvéreivel egyetemben, és teremtésük célját beteljesítendő, további létüket a költészetnek, az irodalomnak szenteljék. A hosszas levélbeli rábeszélések eredményeképpen a társak, Álvaro de Campos, Antonio Mora, Tejve bárója, a sztoikus filozófust, Bernardo Soares és Vicente Guedes prózaírók, Cross és Search költők meg is érkeznek, Reishez csatlakozik műzsája és szerelme, Lídia, a filozófus-társhoz Mirandolina, aki természetesen színésznő, a többiek a helybeli lányok közül választanak asszonyt, akik határtalan szeretettel babusgatják őket. Bogdán művének első része – *A hold arca* – verses levelek révén adja elő a kommuna létrejöttét, annak előzményeit és a misztikus-fantasztikus folytatás részleteit is felvillantja. A második, prózában írt rész – *A polinéziai útvesztő* – olyan kalandregény, vagy thriller, hátborzongató eseménysor, ami ha nem magyarul jelenik meg, egy jó ügynök segédletével vetélkedhetne Koontz, King, Brown és más sikerszerzők művei népszerűségével, és Bogdán valószínűleg csomagolhatná kofferét egy hosszabb déltengeri utazásra, ahonnét még a jogdíjakért se kellene hazautaznia. A könyv harmadik része, *A tahiti fekete füzetből* ismét versekben szól a történekekről, a már elbeszéltekről, de a regényen kívül rekedt időre is utal. Az ide sorolt költemények már nem episztolák, vagy verses leveleknek álcázott prózaversek, hanem többnyire versek.

Bogdán László művében nem igazán az elbeszélte történet hátborzongató, nincsenek benne véres, a személyi integritást durván és közvetlenül fenyegető, megsemmisítéssel járó nyers, szadisztikus jelenetek, a terror és a horror helyett a misztikum

a fő rettegéskeltő elem a műben. (A *misztikum* [...] egy olyan világ érzékelését jeleníti meg, amely a humán intelligencia tartományán túlra mutat – gyakran morálisan érthetetlen –, és ezáltal egy megnevezhetetlen rossz előérzetet működtet, amelyet vallási rettegésnek is nevezhetünk a totális *másikkal* szemben.”)¹ A borzongató misztikumnál még borzongatóbb az, hogy az elbeszélés előadásmódja rémesen hiteles. Nem a történet az, hiszen az események eleve a fantasztikum felé tendálnak: a heteronimák természetfeletti képességekkel rendelkeznek – ennek ellenére esendők és halandók –, a szigetet különös, (H. P. Lovecraft által megálmodott) ősrög faj uralja, szellemek, földönkívüliek vesznek részt a történet alakításában, mágia, sámánizmus, varázslat mind elfér benne egymás mellett: mindez a szereplők valótlan valóságából következik. Képzelet szüleménye, vagy sem, ezt az olvasónak kell eldöntenie. Azt viszont az olvasó folyamatosan érzékeli, hogy a hihető-hihetetlen történet elmondásában az elbeszélő cáfolhatatlan. Mindent tud, mindent ismer, mindent átélt, amiről is csak szól. Sokat ismétel, egymáshoz közeli szövegrészekben is hátra meg előre utal, távolról is kezében tartja az elbeszélés minden szálát. Az események, a részletek újbóli és újbóli aprólékos közlése valósághűvé teszi a történetet és szavahihetővé a történetmondót. A perszonális elbeszélő a verseket és a regényt végjegyzetekkel látta el, amivel rákényszeríti olvasóját a folytonos előre- és visszalapozásra – ami verskötet, de még regény esetében is igencsak furcsa olvasási módot követel –, ezáltal egy olyan szöveghálót alakított ki, amely nem engedi, hogy az olvasó elmélázzon a történetben, nem hagyja, hogy fikcióként kezelje az elbeszélteket, hanem minduntalan visszarángatja a realitás félelmetes horrorjába, annak felismerésébe, hogy a költészet fölött győzelmet aratott a valóság, vagy ha szépíteni kívánjuk, a poézis mögött mindig kőkemény realitás áll. Kíméletlen bálványként akár.

A fantasztikumba és misztikumba hatoló történetesztől elvonatkoztatva, annak ténye, hogy a *Ricardo Reis Tahitín* szereplői-

nek zöme, valamint elbeszélője kétszeresen is teremtett figura, ráadásul költő, alapkérdések egész sorát veti fel Bogdán László műve. A legelső körbejárandó probléma a „ki vagyok én?” kérdése, aminek egzisztenciális vonatkozása az emberi alakmás esetében hatványozottan vetődik fel, mint az önmaga felől gondolkodó ember vonatkozásában: *„Ki vagyok? Aki átéli mindezt? / Aki leírja érzéseit, / hogy megint és újult erővel élhesse át? / Ki vagyok? Aki érez? Aki gondol? Aki rögzít? / Aki a háttérből vigyorogva figyeli önmagát?”* (13–14). Az önmegismerésre törekvés újabb kérdéseket és tapasztalatokat generál. Például annak felismerését, hogy voltaképpen valamihez képest mindenki idegen. A hamismások költői falanszterének tagjai mondjuk a maori őslakosokhoz képest (és fordítva), de az emberi és minden egyéb, a műben megjelenő fajhoz képest is. Idegenségük fölismeréséből eredően az önmagukhoz hasonlókkal társulnak, és már fogalmazódik is a következő dilemma: a korábbi lakhelyét, életformáját feladó kolónialakó most disszidens-e, vagy száműzött? Innét továbbgondolva: individualitásának teljes elkülönöződése folytán „tartozhat-e az ember csoporthoz, közösséghez?” A legbonyolultabb alapkérdés a teremtő és a teremtett relációja körül fogalmazódik meg Pessoa és alteregói viszonylatában, ami visszaautal az első, a „ki vagyok én?” kérdésre: az életre keltett hasonmás „szemantikai élősködő-e, vagy a jelölőszintű infláció” (Samu János Vilmos) megtestesülése? Léte csupán a költészet terepén valósul meg, vagy valójában kitölti annak az életrajznak a reális kereteit, amit létrehozója álmódott meg számára? Túlléphet-e a számára kijelölt sorson? Vagyis: teremt-e a költészet, vagy csak megjelenít? „Talán nem vagyok más, mint, ennek a valakinek az álma, aki nem létezik” – tépelődik Vicente Guedes, az egyik alakmás (187), és gondolkodhatunk róla, hogy talán nemcsak az álmódott nem létezik, noha öntudattal rendelkezik, hanem még az álmódó se létező személy.

Bogdán Ricardo Reisének versei nem keltenek alapvetően költészeti élményt az olvasóban. Reis a kötet legelső versé-

ben előre is jelezte, hogy őt, a költőt ingerli és dühíti a képes beszéd, így nem is várható el tőle, hogy trópusok, szóképek által fejezze ki magát. Ezen túlmenően – szinte csak a sortörést kivéve – igyekszik megszabadulni minden egyéb versszerűségtől, ritmustól, zeneiségtől, metaforától, rímtől. A vers számára a tényközlés és a reflexió eszköze. Így a kötet első részének ciklusáiban voltaképpen kevés a vers, inkább verses levelekről van szó, kötetlen episztolákról, levélnek álcázott költeményekről, szabadversről, prózaversről, drámai monológokról. Természetesen a kötet versei között nem ritka a teljesen versszerű, ritmikus, rímes alkotás sem. A költeményekben meglepően gyakori az idézés, a végjegyzetelés, a parafrázis, az átírás, felülírás, áthalás, és ez az intertextuális szerveződés nem élményközpontú líraként, hanem intellektuális szövegcsalelményként képződik meg, ami át- és egybeszövi a költeményeket és ciklusokat egyaránt, és egy olyan könyvet hoz létre, amit csak a törzsszöveg és a hivatkozások között ide-oda lapozgatva lehet olvasni, úgy mint a hipertextualitás könyvbéli tárgyasulását.

Reis a versben fontosnak tartja a tömörséget és a pontosságot, így meglehet, hogy ezeken kívül mást e tekintetben kevésbé ítél mérvadónak, vagyis a konszenzustól eltérő versfogalommal operál. Fontosabb számára az élmény intenzitása, mint ennek az intenzitásnak a megjelenítése. Borges tanácsolja is Reisnek, hogy vers helyett írjon prózát, mert költeményei már túlnőttek korábbi verseinek lehetőségein.

A versben előadott történetből tudja meg az olvasó, hogy Reis és Lídia utazásaik során egy organikus lényként működő görög szigeten ráakadnak a *Nekronomikon*² varázskönyv egy szír nyelvű példányára, amit Reis kapcsolatba hoz a Tahitin talált totemmel: a könyv és a Hold arcának nevezett szobor szerinte vélhetően lehetővé teszi a Földet egykor uraló szörnyű öregek visszatérését. Ennek megakadályozására a szigetre hívja Pessoa heteronimáit, valamint Borgest, meg a *Nekronomikon* „bennfentes ismerőjét”, H. P. Lovecraft amerikai író, hogy a polinéziai

kommunában élve a költészet hatalmával megakadályozzák a föld alá zárt mérhetetlen véneket szándékuk véghezvitelében, a vének ugyanis nem értik a verseket, és amit nem értenek, afölött nincs hatalmuk. A közös fellépés sikere érdekében a heteronimáknak verssé kell válniuk, ami nem is okoz gondot, ha elfogadjuk azt a meglátást, hogy az élet nem egyéb, mint költemény. Ha viszont úgy tartjuk, hogy az élet és az irodalom nem egymás szinonimái, és jó okunk van az ilyen vélekedésre, akkor felismerjük annak veszélyét is, hogy ha az élet összekeveredik az irodalommal, katasztrófába fordul mind a valós, mind a fiktív világkép tapasztalata.

Innentől világregénnyé válik a Francia-polinéziai szigetre koncentrált történet. Beleszövődik a műbe Európa, Ázsia, Észak- és Dél-Amerika, Afrika, sőt, az elsüllyedt világok is, a képzelet szülte (?), Borges bestiáriumából (*Képzelt lények könyve*) és Lovecraft szörnymitológiájából (Cthulhu, Azathoth, Yog-Sothoth, Nyalathotep, Shoggoth, Shub-Niggurath és a többiek) megelevenedett monstrumok – a végtelenül vén nagy öregek – mellett megjelennek a közismertebb rémalakok is, Drakula, a jeti, a gólem, az inka istenek, az elvontabbak közül az ősgonoszok, a misztikus areoik, a dicső faj és a mérhetetlen vének, teljes rémpanoptikum. Reisnek van egy fekete varázstükre is, amit még mesterétől, Alberto Caeiró pásztorköltőtől, Pessoa első, teremője által huszonévesen tüdőbajban kinyuvasztott alakmásától kapott, és ez a varázstükör olyan, „mint a sámánok dobja, vagy varázsbotja, [...] segíthet kapcsolatba kerülni az *alsó* vagy a *felső* világgal” (362), és minden bizonnyal a Földet gyakorta látogató idegen civilizáció *angyaloknak* is nevezett lényei hagyták vagy felejtették a Földön. Bogdán László itt egyértelműen a mítosz, az ezotéria mellett voksol, viszont az elsüllyedt gazdag északi város, Vineta óceán vize alatti továbbélését állító keresztény legendák előadásakor nem cáfolja azokat sem.

A *Ricardo Reis Tahitin* hősei, Pessoa alteregói, Borgesszel, Lovecrafttal, majd magával Pessoaival kiegészülve képbe hívják

Kavafisz görög költőt, aki által Alexandria nyílik meg a poéták előtt, Transsylvániában Drakula gróf felkeresése ad lehetőséget Dsida Jenő beléptetésére a regény perifériájára, és ugyanígy kerül képbe Áprily Lajos is, hogy csak párat említsek az interkulturális egymáshoz kapcsolódások Bogdán László által türelmes aprómunkával prezentált gazdag példatárából.

Úgy tűnhet, távolra kalandozott Bogdán László a romániai realitástól és a magyarság ottani sorsproblémáitól. Sok ebben a műben a kaland, a valótlanság, a kitalálás, a fantázia, a mítosz, az irodalom- és művészettörténet, a történelem, sok itt a hivatkozás, a mágia, az antropológia, kevés a szókép, sok az esemény, kevés a líra, sok a köd. Sorolhatnám a felhozható kifogásokat tovább, de majd minden olvasó megfogalmazza a sajátjait. Fontosabbnak tartom elmondani, hogy érdekfeszítő könyv a *Ricardo Reis Tahitin*, és nem kell feltétlenül a kalandregények és rémtörténetek szerelmesének lennünk, hogy szívesen olvassuk. Ha pedig mindazt félretesszük, amit az imént felsoroltam, nyilvánvaló lesz, hogy a versből, prózából, majd ismét versből egybeálló mű arról szól, hogy „milyen esélyei vannak veszélyeztetett körülmények között az autonóm személyiségnek”.³ Avagy: Bogdán László nem távolodott el sehonnan. Csak elmondta, hogy a költészet nem nyújt védelmet se egyénnek, se közösségnek, legalábbis nem lehet ez a célja. A személyes és közösségi integritás kukoricagránátként robban szét a külső nyomás alatt, hacsak nincsen egy oltalmat biztosító varázstükörünk. De hát kinek van ilyen? És meddig működik? Tovább, mint a költészet? Mert az mégis kéznél van.

Csupán papíron létező, csámborgó regényhősök

Volt Tolnai Ottónak 1986-ban egy félreértett, félremagyarázott és sokszor felhánytorgatott kijelentése, miszerint „...a vajdasági költő olyan költő, akinek van tengere. Nekem van tengerem. Az Adria. Ezért valamiféleképpen be kellett emelnem

a tengert a költészetembe.”⁴ Az interjút övező későbbi vádaskodás során a kijelentés idézett részének utolsó, voltaképpen legfontosabb mondata elsikkadt, mint ahogy az előző mondatok szó szerinti értelmét alig néhány év múltán a politika megszüntette. A vajdasági költőnek adminisztratív tekintetben már nem volt tengere, Tolnainak viszont megmaradt Adria-élménye. Az utólagos értelmezések fényében bizonyára szerencsésebb lett volna az interjúkészítő kérdésére 1986-ban annyit válaszolni, mint amit a 81. Ünnepi Könyvhétre megjelent *Világítótorony eladó* című prózakötetében ír erről a kérdésről: „Nézni az Adriát – mint radikális program.”⁵

A könyv mintha ezen költői program prózai apológiájaként íródott volna, egy Tolnairól készülő portréfilm adriai forgatását nyomon kísérő elbeszélésben és csapongó vallomásban – az életmű tömbjéből kiemelt „festett-víz prózá”-ban a költő vízélményét, a forrás, a Tisza, a delta, az Adria iránti szimbiotikus kapcsolatigényét és ezek művészi, valamint alkotásra ösztönzően erotikus vonzatait fogalmazza meg.

A nem kevés iróniával „vízmű”-nek is nevezett elbeszélésben a Tolnai-féle, „minden mindennel összefüggésbe hozható” elv mentén, egymás alakmásaiként kerülnek párhuzamba a vajdasági gabonátároló silók a tengeri világítótornyokkal, a párhuzamok hézagait pedig a forgatástörténet, a dalmát szigetvilág és városok képi, valamint irodalmi ábrázolásainak felidézése, a vajdasági magyarok tengerparti kolóniáinak számbavétele, halpiaci élmények, a költői alteregó valós megtestesülésének elbeszélései töltik ki. Tolnai ráklépései, a vezérmotívumtól eltávolító, majd újra ráközelítő mókusfutamai ebben a prózakötetben is állandó mozgásban tartják a téma nyomán felvetődő összes asszociációt, az elbeszélést megszakító esszék, idézetek, gondolatfutatok egymásra kopírozzák és egymás hamismásaként tételezik a vajdasági Kanizsa, Zenta, Szabadka, Újvidék, Ada világát az adriai Split, Trogir, Omiš, Stari Grad, a hét Kaštel meghatározó élményeivel. A magát Saint-John Perse *Anabázisa* nyomán

zónabeli, peremvidéki, túl-vidéki perszónaként meghatározó költő-elbeszélő Adria-poétikáját faktografikus, az ars poeticát tárgyakhoz és tényekhez kötő metódus révén fejti ki.

Tolnai Ottó eleve alakváltó költő-elbeszélő, rövidprózáiban gyakori a függő beszéd, ami költészeti szerepjátékainak (*Gerilladalok*, *Wilhelm-dalok*, *Vidéki Orpheusz*, *Árvacsáth* stb.) folyománya. Az elbeszélés szerzősége nála dinamikusan változó és hangsúlyozott. „A beszédsemély módszeres promóciója” (Virág Zoltán) révén a felbukkanó elbeszélői hangok tulajdonosainak van nevük, leggyakrabban a vezérszólamot vivő elbeszélő baráti, ismeretségi körébe tartozó férfiak és nők ők, akik egy-egy történetet úgy engednek szabadjárá, hogy amikor az orális vándorút során visszakerül hozzájuk, már nem biztosak benne, honnét is ered a történet, Tolnai infaustusainak⁶ melyike is az ötletgazda. Prózájának közismertebb alteregói Palicsi P. Howard, Olivér, Regény Misu, Jonathán, Vakvágányi, Gubéráló Manzárdnapóleon stb. A *Világítótorony eladó* című kötetében felbukkanó alakmása Bocskay Ottó, aki eleve más személyiséggel, önálló entitással is rendelkezik, voltaképpen nem teremtett, így csupán óhajtott alakmás, pontosabban hamismás, akiben könnyedén berendezkedhetne az elbeszélő. Ottó valós, avagy „eredeti” mivolta itt megfordítja az eredeti és a tükörkép szimmetriáját: az elbeszélő válik az eredetihez hasonlóvá, de mégis csak „valamiféle halvány kópia”-ként jeleníti meg az eredetit. Az alteregó mibenlétéről a könyvben hosszabb diskurzus is folyik: „...Jenő visszatért az eredeti témához. Kihez is megyünk mi most tulajdonképpen? – kérdezte. Az alteregóhoz?! Gyakori e kifejezés képletes használata, de hogy így, egy az egyben, mint tök valós valakiről beszéljünk róla, mármint az alteregóról, az kissé megzavarta Jenőt, eddig azt hitte, az alteregó csupán képletes valami lehet. Alteregó?! Egyáltalán mi az, hogy alteregó?! – morgott egyedülálló, famózusan font szakállába. [...] ez, mármint az alteregómnak nevezett eredeti figura, már-már olyan filmesen hangzott, filmesnek kezdett mutatkoz-

ni. Hiszen filmen akár valóban meg is jelenhet az a bizonyos alteregó. Alteregó, próbálgatták magukban is a kifejezést valami valós dologra, lényre húzni. Mondom, szemben a csipkével, üszkös képekkel, amit ők igazán sosem is vállaltak fel, kezdett sejleni, mutatkozni, kibontakozni a szemük előtt. Amikor is végül megtalálták a számukra megfelelő kifejezést: dublőr. Igen, mondtam, egy dublőr, aki a mi esetünkben az első szereposztást viszi..." (43–44).

A filmgyártás szaknyelvéből kölcsönzött dublőr fogalma tűnik legalkalmasabbnak Brasnyó István csupán papíron létező, csámborgó regényalakjainak leírására is. Regényeiben örökös a vándorlás. Az elbeszélő vándor, akinek alakja az egyes szám első személyű közlési módon kívül semmi mással nincs körülhatárolva, így nem egy művében több alakmást is ölt, a legritkább esetben változtatja céltudatosan a helyét, inkább sodortatja magát ösztöneitől, képzelgéseitől és kíváncsiságától vezérelve. Műveiből egy azonosítható, de máig még követőre nem talált írói eljárás, megközelítési mód (a spontaneitás elsődleges kompozíciós elvvé emelése, a szimultán megjelenítés, a szublimációs technika, az asszociációs gondolatfüzérek barokk gazdagsága, a világ tényyszerűségének légiesítése, a hagyományos epikai hősnek egy lírai alteregóval történő behelyettesítése, amely hihetetlen hasonulási képességgel rendelkezik stb.) olvasható ki, amely összességében jeleníti meg mindazt, amit az író világunkról elmondásra fontosnak tart. Prózájában nem a történet halad az egyik ponttól a másik felé, hanem a regény alakjai vannak szüntelen mozgásban, valahonnét mindig is tartanak valahová, de eleve a megérkezés reménye nélkül, inkább körbe-körbe járnak a bácskai falvak, városok és tanyavilág körül, ott is folyton a kertek alját már szürkességbe mosó ködben, alkonyat sötétjében, vagy pirkadat előtti vakvilágban. A Brasnyó-regényekből nem csak a cselekmény, az idő- és térkoordináták közötti biztos tájékozódás lehetősége hiányzik, hanem hőse sincs a szövegeknek, a regényszerűséget a szövegszerűség biztosítja,

a megjelenő alakok pedig képtelenek hőssé emelkedni, mert a maguk identitásának keresésében merül ki összes ténykedésük: a regény belső idejében mozogva alakot változtatnak, nevet cserélnek, a tárgyiasult világ elemeivel azonosulnak, majd ideiglenes identitásuk úgy mális le róluk, mint falról az eső áztatta plakát. A *Vakta* című regényében a megjelenő alakok személytelenítésének magasabb fokozatát tapasztaljuk, a figurák árnyak csupán, önmaguk vagy valami más árnyai, nem tudjuk, csak azt érzékeljük, hogy gyökértelenségükben cibálja őket a léghuzat, és lebegteti őket a légáramlat. Az író föl kínálja a lehetőséget, hogy a regénybeli létet egy másik világnak tekintsük, de inkább afelé kalauzolja az olvasót, hogy a regényvilágot a valós, vagy egy másik világ árnyékaként élje meg. Hősei a „kitárlkozott hazátlanság lehetséges csúcsára” (23) vezető körkörös bolyongásuk során árnyként, transzparens entitásokként, asztráltestként bukkannak föl, „mint aki egyszerűen *megkerült* vagy *előkerült* valahonnan, az évszázad eseményeinek letarolt térségeiből, régi vagy még régebbi emigránsként, kőkemény bujdosóként, kiebrudalt disszidensként vagy valamikori körözött spionként, nyoma veszett szökevényként, balkáni genocídiumok tanújaként, koronatanújaként, vagy egyenesen a Nemzetközi Vöröskereszt nyilvántartásából kiásott vértanúként” (24), míg velük szemben föltűnnek a dombornyomásként papírra applikálódó alakok, „megannyi fura szerzet, vidéki delikvens, kezdő maffiózó, új politikai gorilla, világtól elbujdosott sorozatgyilkos, vámpír, ártó szellem, meg amit az éjszaka csak produkálni, sőt reprodukálni képes” (117). Vagyis a kártyalapról menesztett, falfirkaként egzisztáló és citátumként született figurák beláthatóan az itt-ben és a most-ban bolyonganak és tűnnek át egymás körein, csakhogy a kibiztosított kézigránátként eldobott világ robbanása légüres teret teremtett körülük, alig fogható meg belőle, alig rakható össze valami darabjaiból. Brasnyó szellemlényei a világ történéseitől távol élnek, az említésre méltó események mindig valahol másutt történnek, hozzájuk csak

hordalékként jut el a történés, elaggott világukat „jobbára csupa időtlen személyiség helykeresése és fészkelődése jelent vagy teljesít ki” (56).

Brasnyó István regényeinek tulajdonképpení tétje: megragadhatatlanságában megragadni korunk embere és korunk regényhőse személyiségének dezintegrálódását, ami repeszként röppenti szét az érzelmeket, gondolatokat, személyiségjegyeket, nem hagyatkozván idő- és térbeli fogódzókra, sem korszak-jellemző pillanatokra, a létezést csupán vetülő árnyékként, szél által sodort nyúlárnyékként tapasztalják, saját mivoltukról is csupán kétes információkkal rendelkeznek.

Az álnévként megtestesülő alteregó

Egyetlen gondolatmenetig visszatérve a bevezetőben említett álnévként alakot öltő alteregókhoz, legfrissebb vajdasági példaként Danyi Zoltán könyvét, a *Hullámok után a tó síma tükre* című – szerintem – regényét kell még megemlíteni.

A *Fejezetek* alcím alá sorolt szövegek egy nem túl kezdeményező, és nem különösebben határozott, magát P.-nek nevező, elszántan a szép irányába tartó férfi monológjai. A belső fokalizációjú elbeszélőről megtudjuk, hogy erős drámaírói késztetése kudarcba fulladt, ezért inkább kortárs osztrák szerzők novelláit fordítja. A könyvben három ilyen fordítás is helyet kap, ezek központosítása és írásjel-használata eltér a törzsszövegetől, viszont a P.-ként jelzett elbeszélő életében fontos szerepű joga, zen és matematikai megtervezettség motívumként és életfilozófiaként egyaránt megjelenik bennük. Fabian Bernstoff, Louise Kerstin-Theel és Ulrich Hochgatter novellái olyannyira szervesen illeszkednek Danyi Zoltán P.-jének elbeszélő szólamába, hogy attól csupán árnyalati eltérést jelez szerzőik megnevezése. Felvetődik a kérdés, mi is történt itt: a szerző valóban olyan szövegeket fordított, amelyekben saját világtapasztalatának tükröztetését fedezte fel, vagy egyszerűen kisajátította a kortárs osztrák próza

egyes darabjait? Nem ez történt. Nem létező szövegek sajátítottak ki maguknak egy fiktív fordítót, az elbeszélő hős (megalkotója) találta ki a fordított szerzőket és műveket egyaránt, s hogy a történet még csavarosabb legyen, az elbeszélő P.-ről kiderül, hogy nem is így hívják. Heteronima ő is, miként az általa fordított szerzők is alakmások. Ez az írói eljárás szokatlan módon úgy illeszkedik a deperszonizáló és dekontextualizáló törekvések irányvonalába, hogy a mentális reprezentáció közben a mű tárgyaként megképződik az író életrajzának egy szakasza is, olyképpen, hogy mindvégig megőrzi konstrukció-jellegét.

Jegyzetek

- 1 *The Gothic Imagination*. Ed. By G. Richard Thompson. Pillman, 1974, Washington State University Press, 12. o., idézi: Terry Heller: *A terror és a félséges*. In: Prae, 2004/1.
- 2 H. P. Lovecraftnál: *Necronomicon*.
- 3 Farczádi Botond: Az életem: versenyfutás az idővel – Beszélgetés a hatvanéves Bogdán Lászlóval. *Helikon*, XIX. évfolyam, 2008. 17. (511.) szám. Nem szó szerinti idézet.
- 4 *Rózsaszín flastrom*. Beszélgetések vajdasági írókkal. Szeged, 1995.
- 5 A 2007-es, *Feljegyzések a vég tónusához* kötetben még: „Nézni a Tiszát – mint radikális költői program.”
- 6 alteregóinak

Kiadások:

Bogdán László: *Ricardo Reis Tahitén*. Irodalmi Jelen Könyvek, Arad, 2009.

Brasnyó István: *Vakta*. Forum, Újvidék, 2003.

Danyi Zoltán: *Hullámok után a tó sima tükre*. Timp, Budapest, 2010.

Tolnai Ottó: *Világítótorony eladó*. zEtna–Basiliscus, Zenta, 2010.

Irodalom:

Art Lover: *a.k.a. Álneves művészek, művészi álnevek*. Orpheusz Kiadó, Budapest, 2006.

- Bálint Péter:** „Végbúcsúmat tiszta szívvel fogadjátok”. *Csokonai naplójeljegyzései*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2007.
- Bálint Péter:** *Nyílt kártyákkal. A levél- és naplóról*. Nagyvilág, Budapest, 2001.
- Lengyel András:** *Az író-életrajz: egy ősi forma mai lehetőségei. Újabb lapok egy műhely-naplóból*. Forrás, 2010. április, 27–41.
- Németh Zoltán:** *Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban*. Alföld, 2009. szeptember (<http://www.alfoldfolyoirat.hu/?q=node/200>)
- Richard Thompson** (szerk.): *The Gothic Imagination*. Pillman, 1974, Washington State University Press, 12., idézi: **Terry Heller:** *A terror és a fenséges*. In: Prae, 2004/1.

Koncsos Kinga

DESZUBJEKTIVIZÁCIÓ MINT ASPEKTUSVÁLTÁS

Nemes Nagy Ágnes költészetében
és a DNS PERSONA-számában

*„A látás körül bizonyos dolgok
azért látszanak rejtélyesnek,
mert az egész látás nem tűnik előttünk
elég rejtélyesnek.”*

(Ludwig Wittgenstein)

165

Ariadné¹, árvalányhajadba túr a szél, felfut egy szem a harisnyádon, simítható és bontható félsötétbe lát, mit tehetnél, elveszítjük a fonalat, nem varrhatjuk el a szálakat úgysem, a szövetben meghúzza magát, egy darabig még kivehető, még meg nem szokja a szem.

Ha feltesszük, hogy a líra szubjektív műnem (kutatásunk tárgya, az objektív líra legalábbis ehhez képest tűnik meghatározni magát), feltételezünk egy szubjektumot, amely benne kifejeződik. Ezzel lép párbeszédbe, ezt kérdőjelezi meg az objektív líra. Szokásosan szubjektum-objektum szembeállításról (Rilke-paradigma), a „külső” és a „belső” viszonyáról vagy a dichotómia feloldásáról (Eliot-paradigma, ahol a tárgy a szubjektumba integrálódik) beszélünk a tárgyas költéssel kapcsolatban; az ilyen megközelítésnek ismeretelméleti vonatkozása, tétje van.

Jelen dolgozat kísérlet az elemek wittgensteini ihletű újrendezésére: aspektust váltunk, és onnan indítjuk a kérdésfelte-

vést, hogy milyen következményekkel jár a tárgyias líra működés módjának tekintetében az, hogy a szubjektum csak kívülről képes magát meghatározni. A dolgozat a deszubjektivizációnak olyan módja mellett érvel, amely aspektusváltásként értelmezhető: a szubjektív műnem szubjektivitásának *kihívására* adott válaszként a Nemes Nagy-féle objektív líra szubjektuma feladja magát mint szubjektumot, s a wittgensteini filozófiából ismert geometriai helyként leírható, (eltüntetve) kitüntetett tekintetté, a rendező aspektussá válik.

A DNS szempontjából azért lényeges az aspektusváltás fogalmának megvilágítása, mert a DNS-műhely multimediális eszköztára olyan jelkezelési módszert tesz lehetővé, amelyben az aspektusváltás jelensége megmutatkozik, és amely megmutatkozást verbális és vizuális kód egyidejűleg tematizálja.

A wittgensteini nyúl-kacsa fej olyan ábra, amelyet az egyik aspektusban nyúlnak, a másikban kacsának látunk. Wittgenstein kérdése az volt, hogy mi történik az aspektusváltás pillanatában, mi a tétje ennek a furcsa jelenségnek. Talán közelebb kerülünk valamiféle válaszhoz a következő adalékok áttekintésével.

Az aspektus megváltozásával a képnek olyan részei válnak láthatóvá, amelyek azelőtt nem voltak azok, az új aspektus felvilágosítása tehát vakságot küszöböl ki. Neumer Katalin a filozófus késői írásait elemző művében² említi, hogy Wittgenstein filozófiájában az aspektusváltás jelensége az új fogalmához kapcsolódik: az új annak meglátása, ami új fényt vet a tényekre. „Egy Kopernikusz, egy Darwin érdeme nem egy igaz elmélet, hanem egy termékeny, új nézőszög felfedezésében rejlik.”³ A filozófia nem a meglévőt érinti, a filozófiai vizsgálódás az intern (fogalmi, nem kauzális, változatlan) relációkra irányul, amiként az aspektusváltás élménye is: „...amit az aspektus felvillanásában észlelek, az nem az objektum valamely tulajdonsága, hanem egy intern reláció közötté és más tárgyak között.”⁴ Szempontunkból fontos továbbá, hogy az aspektuslátás kontextuskötött: a képet „mindig aszerint tudom különböző aspektusokban látni, amit

köré költöttem. És itt szoros rokonság áll fenn »egy szó jelentésének megélésé«-vel”.⁵

A Nemes Nagy Ágnes verseiben gyakori tükör-struktúrák, hierarchia-változások, hangsúlyos hátterek és reverzibilis képek az aspektusváltásnak azt a mozgását tanítják meg nekünk, amit a Nemes Nagy Ágnes-féle tárgyias líra általában a deszubjektívizációban megvalósít. Tükör-struktúrák alatt a látó és a látott megkülönböztethetetlenségére épülő versszerkezeteket értem, amelyek azt sugallják, hogy a látó láthatatlan, de a látás, az ábrázolás feltételeként mégis kitüntetett pozíciót foglal el. A *Jegyzetek a félelemről* című versben például: „És bent tulipán-csokor. // Mint kit a vihar szembe-kap, / oly csapzottak, oly borzasak, / széltépte, lázas hírnökök, / dadogják testbe-öltözött / híradásuk zilált szavát, / és szépségük a késen át, / a késen át, mely nyeste őket, / a kézen át, a bolton át, / átütve milliónyi réteg / bogozhatatlan kordonát, / a szív riadt felhorkanását, / a kéz védő mozdulatát: / belecsapódik, sisteregve, / vízbe a villám – két szemembe.” A tulipánokat szembe-kapó vihar a tekintetbe (szembe) villámként csapódó látvány párhuzama, a szív riadt felhorkanása pedig a vers egyik előző versszakában, a bérházak kontextusában tűnődő lovat idézi meg, amely ugyanúgy meglepő, környezetidegen, költői, mint a vágott tulipánok.

Nemes Nagy Ágnes verseiben az aspektusváltást gyakran segíti a kontextus, vagy a hirtelen hangsúlyt kapó háttér az aspektusváltás eredménye. A *Szél* című versben: „Szélesedő oszlopközök. / Szél fúj be a szavak között.” Vagy *A formátlanban*: „A formátlan, a végzetlen. / Belepusztulok, míg mondatomat / a végtelenből elrekesztem.” A *Madárban* az elviselhetetlen súlyként, ugyanakkor támaszként, az egyensúly feltételeként is tekinthető madár aspektusváltása hierarchia-változás, amit szintén rendelkezünk a háttérre mutathoz.⁶ Vagy az *Ekhnáton éjszakája*-ban: „Ment mozdulatlan: egy magasvasút futott fölötte.”

Az aspektusváltó reverzibilis képek tükörmozgások pillanatfelvételei: felkelés-lefekvés (*Ekhnáton éjszakája*⁷), halál és

feltámadás (*Lázár*⁸), letérdelés-feltérdelés (*Térden*⁹) és az egész Nemes Nagy-lírárt átjáró lélegzet vagy lélekzet is ilyen.

Az aspektusváltás jelentőségét jól megvilágíthatja az aspektuslátásról szóló következő Wittgenstein-idézet: „Csak arról mondanánk, hogy most *így* látja, aki könnyedén képes az alakot némely módon alkalmazni. Ennek az élménynek a szubsztrátuma egy technika uralása. De milyen különös, hogy ez legyen annak logikai feltétele, hogy valaki ezt és ezt *megéli*! De azt ugye nem mondod, hogy csak annak »van fogfájása«, aki ezt és ezt képes megtenni. – Amiből az következik, hogy itt nem lehet ugyanazzal az élményfogalommal dolgunk. Ez egy másik fogalom, még ha vele rokon is.”¹⁰ Az élményfogalom, amit itt Wittgenstein említ, amiről akkor beszélünk, amikor például azt mondjuk, hogy valakinek „fogfájása van”, a filozófus által kritikával illetett privát nyelv élményfogalma. Érvelésünk szempontjából fontos utánanéznünk, hogyan lesz rokon a két élményfogalom, hogyan lesz az objektív lírában a tárgyak lecsupaszítása nagyon személyes mégis.

A privátnyelv-kritika szerint saját érzetadatunkról szóló állításunkat (fájdalmam van, látok valamit) nem verifikálhatjuk, csak kinyilváníthatjuk. Nem is kételkedhetünk benne, mert az érzetadatunk nem olyasmi, ami tudható, vele kapcsolatban „helyesről” és „helytelenről” nem beszélhetünk, ha kételkednénk benne, tárgyként kezelnénk önmagunkat, énünk kettészakadna. Nem valami másiknak, valami külsőnek a szimptomája, következménye, nem is szorul extern magyarázatra. Neumer Katalin szerint amellet, hogy a saját és mások érzetére vonatkozó állításokat másképpen verifikáljuk, a privátnyelv kritikájában szerepet játszó másik nyelvjátekévesztés az én absztrakt, metafizikai kifejezésként való használatához kapcsolódik. Az én egyszerűen elhagyható, mert nincs értelme annak, hogy én valaki más fájdalmát érzem, de annak sincs, hogy én az én fájdalmamat érzem. Ha valamiről érzetadatam van, akkor ennek leírásakor nem állítom magamat szubjektumként oppo-

zicióba az objektummal. „Fogfájásom van.” „Lett egy rossz fogam.”: Neumer rámutat, hogy ez a két nyelvjáték különbözik egymástól, és másképp használjuk bennük az én szót. Az én szó objektumhasználatáról (Objektgebrauch) beszélünk, amikor az „én” szó a testünkre referál, és a tévedés lehetősége fennáll (ez a használat tehát a tudás, s ezzel a kimondható világába tartozik). Szubjektumhasználatról (Subjektgebrauch) akkor van szó, amikor „saját élő személyiséget nyilvánítom meg. A megnyilvánulás kívül esik a tévedés terejében; nemcsak abban nem tévedhetek, hogy *fájdalmam* van (...), hanem abban sem, hogy akinek *fájdalma* van, az *én* vagyok”¹¹, ezért ennek felülvizsgálása, a reflexió felesleges. „A szubjektumhasználatban (...) az „én” szó elhagyható, mivel nem beszél semmi kimondhatóról. Az *én* nem tárgy, és nem is áll relációban semmilyen tárggyal: *fájdalma* vagy érzetadata nem tárgy a számára, *fájdalmához* vagy érzetéhez való viszonya nem olyan reláció, mely a fizikai tárgyak nyelvén kimondható volna – ez a reláció kimondhatatlan.”¹² Wittgenstein a *Philosophische Grammatik*ban így ír: „A szubjektum itt nem kihullik a tapasztalatból, hanem úgy foglaltatik benne, hogy a tapasztalat nem írható le.”¹³ A szubjektumhasználatban megjelenő aszimmetria tehát, ahogyan Neumer Katalin rámutat, azt jelzi, hogy az *én* szemem kitüntetett szemmé válik: az „én” elhagyhatósága az *én* kiváltságos voltára utal. Ez a kitüntetettség pedig abban mutatkozik meg, hogy nem tárgy: a tárgyi világra alkalmazható nyelv számára kimondhatatlan. A tőle idegen objektív meghatározottságok nem helyezhetők szembe a wittgensteini szubjektummal, és mint ilyenek, alkalmazhatatlanok a szubjektum meghatározására.

A lacani decentralt szubjektum elmélete szerint a szubjektum csak kívülről tudja meghatározni magát, ez üdvössége és kárhozata is. A lacani értelemben vett tükör-stádiumban a gesztusok sokaságaként megjelenő emberi testnek mintha lenne egy gravitációs pontja, kontúrja saját materiális evidenciájának: a tükör látványában saját magára mint egységre ismerhet a

kialakulófélben lévő szubjektum. Ez a tükör közvetíti azt, hogy ez a sok mozdulatsor, a csecsemő motorikus elégtelenségeiből kifolyólag koordinálatlan, hol érkező, hol eltűnő valóságselemek, a testrészek látótérbe kerülő képei individuummá, egybeforrhatnak. A tükör mindig valami külső, valami reflexív, valami, ami visszahat: kívülről derül ki, hogy mi a szubjektum. Ha azonban a külső, ami visszahat, a szubjektum feltétele – a szubjektum pedig bizonyos komponensek összehangolhatósága –, akkor a tárgyiasság, az objektivitás a szubjektivitás feltétele. Samu János Vilmos *A kép alteritása* című előadásának¹⁴ érvelését követve tovább is mehetünk ennél, és beláthatjuk, hogy a szubjektum önmagától való elidegenedése kiiktathatatlan. 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 tárgyas költészet kapcsán tehát azt mondhatjuk, hogy minél inkább megtisztítjuk a tárgyiasságot (mint a szubjektivitás feltételét), annál közelebb kerülünk a tükör-konstrukcióhoz. Azonban a külső, a tükör, a reflexív, majdnem végtelen számú információt szolgáltat, amelyek közül szelektálódik: összeszerveződik egy bizonyos kontingens, egy aspektus: éppen ez és ez szerveződik bele, és nem valami más. Azt javaslom, hogy ahonnan az aspektus kiindul, azt tekintsük a Wittgenstein-féle geometriai helyként elképzelhető tekintetnek, a tárgyas vers szubjektumát decentrált szubjektumnak, amely feltételezi, hogy az én mindig egy más, külső,

aspektus. Ettől kezdve nem beszélhetünk külsőről és belsőről. A deszubjektivizáció, a geometriai szemmé válás aspektusváltása az, amiben a tárgyas költészet szubjektuma megnyilvánul, az aspektusváltó képek a tárgyas szubjektum deszubjektivizációjának mozgására mutatnak, azt ismétlik (és fordítva).

Az aspektusváltás és a privát nyelv élményfogalma, mint láttuk, úgy rokonítható, ha belátjuk egyrészt azt, hogy a privát nyelv állításait és a felvillanó aspektus megnyilvánulásait nem, vagy csak ugyanabban az értelemben tudjuk verifikálni, másrészt azt, hogy az, amit az aspektus felvillanásában észlelünk, az nem a tárgy tulajdonsága, hanem egy intern reláció közötté és más tárgyak között. Az intern relációban a jelkezelő tevékenység az ábrázolás feltételeként láthatatlan látó, a geometriai tekintet aspektusában alakul.

Wittgenstein a *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*-ben ezt mondja: „az aspektus kifejezése egy felfogás kifejezése (azaz egy kezelési módé, egy technikáé); de egy állapot leírásaként használva”.¹⁵ Így kell tehát elképzelnünk azt a jelkezelő tevékenységet, amely a geometriai tekintet aspektusában megy végbe: a tevékenységet állapotként kell elképzelnünk. Itt nincsen valaki, aki gondolkodik (tehát van), hanem olyan intern relációkból kialakuló kép van, amelyben pillanatokra előtűnik az eltüntetett.

Ha tovább kutatjuk a probléma nyitját, W. J. T. Mitchell *Mi a kép?*¹⁶ című szövegében találhatunk kulcsot, amely írásnak nem elhanyagolható érdeme, hogy segít eldönteni, értelmezhetjük-e képként a verbális képet. Reményeink szerint a Mitchell-szöveg a privát nyelvnek és az aspektusváltásnak mint állapotként elképzelt jelkezelő tevékenységnek az élményfogalma közötti *különbséget* is világosabbá teheti. Az aspektuslátáshoz kapcsolódó Wittgenstein-idézet, amely köré a további gondolatmenetet felépítjük, a következő: „Csaknem olyan ez, mintha az, hogy az ember »a jelet ebben az összefüggésben látja«, egy gondolat visszhangja volna. »A látásban visszhangzó gondolat« – szeretné az ember mondani.”¹⁷

Mitchell definíciója szerint a kép olyan jel, ami az áttetszőség látszatába rejtőzik, miközben elfedi a reprezentáció homályos, önkényes és torzító mechanizmusát. Továbbá: a kép az a fajta jel, ami úgy tesz, mintha nem jel lenne, hiszen természetes közvetlenségnek és jelenlétnek mutatja magát. Mitchell a képek genealógiájának valamilyen értelmezését próbálja adni. Azt javasolja, tekintsük a képeket mint nagy családot, amely szétszóródva időben és térben mélyreható változásokon esik át. A művészettörténet és a fizika hatáskörébe tartozó „valódi, szó szerinti értelemben vett képek” (grafikus és optikai képek) és az általában ezekhez viszonyított, a pszichológiát, ismeretelméletet és irodalomkritikát érintő „metaforikus értelemben vett képek” (verbális és mentális képek), a családfa egymástól legtávolabb eső ágain helyezkednek el. A kép mint olyan, amivel a filozófia és a teológia foglalkozik, Mitchell szerint a „dolgok rendjének” alapvető elve.

172

A képi fordulatot megelőző hagyomány vélekedése szerint a mentális képek különböznek a valódi, materiális képektől, mivel nem szilárdak abban az értelemben, ahogy a valóság, és személyenként eltérőek, sőt nem is kizárólag vizuális természetűek, hanem esetenként az összes vagy éppen semelyik érzékszervet nem foglalkoztatják. Mitchell szerint azonban az igazi képek semmilyen metafizikai értelemben nem szilárdak, statikusak vagy állandók: „több közös vonást mutatnak törvénytelen sarjaikkal, mint amit bevallani szeretnének”.¹⁸ A költői ábrázolásról szóló értekezések márpedig a mentális kép elméletére alapoznak. Mitchell szerint Wittgenstein kép-elmélete¹⁹ összeegyeztethető a mentális kép kritikájával: Wittgenstein nem tagadja a mentális képek létezését, csak azt állítja, hogy ezek semmivel sem inkább immateriálisak, privátak, mint a „valódi” képek. A mentális és a fizikai képek ugyanabba a kategóriába tartoznak: egymás reciprokai, és kölcsönös függésben állnak. Tekintve, hogy a világ nem függ a tudattól, de a világban lévő képek igen – mert a képet mint olyat nem lehet látni a tudat

paradox trükkje nélkül, hogy valamit egyszerre ott és nem ott látunk –, feltehetjük a kérdést: ha a valódi képek felismerése a mi különös képességünket feltételezi, miért kellene a mentális képet inkább vagy kevésbé rejtélyesnek tekintenünk?

Úgy tűnik, a mentális ábrázolással ellentétben a verbális képeket nem érheti az a vád, hogy privát és szubjektív térbe zárt, megismerhetetlen metafizikai entitások lennének, mondja Mitchell. „A szövegek (...) nyilvános kifejezések, amelyek egyértelműen a többi ember alkotta anyagi reprezentáció – festmények, szobrok, térképek, grafikonok – közé illenek. (...) Az egyik legerősebb állítás a verbális ábrázolás helyessége mellett, eléggé ironikus módon, a korai Wittgensteinnél jelenik meg: »A kijelentés a valóság egy képe« (...), modellje a valóságnak, ahogy azt mi magunknak elgondoljuk,» valamint, hogy ez nem metafora, hanem a »közönséges értelemre« tartozik (...): »hogyan megértsük a kijelentés lényegét, gondoljunk a hieroglifa-íráshoz, amelyik leképezi az általa leírt tényeket.« (4.016) Fontos tudatosítanunk, hogy a nyelvben lakozó *képek*, amelyek azzal fenyegetnek (Wittgenstein nézete szerint), hogy hamis modelljeikkel csapdába ejtenek bennünket, nem egészen azonosak a hieroglifákkal. A *Tractatus* képei nem valamiféle pszichológiai folyamat titokzatos erői vagy mechanizmusai, hanem fordítások, izomorfiai, strukturális megfelelések – szimbolikus struktúrák, amelyek egy fordítási szabályrendszernek engedelmeskednek.”²⁰ Mitchell ugyanakkor figyelmeztet, hogy ezeket a Wittgenstein által „logikai tereknek” is nevezett szimbolikus struktúrákat nem szabad összekevernünk a szűk értelemben vett grafikus képekkel.

Ha azon gondolkodunk, hogy helyénvaló-e képeknek nevezni a mentális képeket, Mitchell a verbális ábrázolás fogalma által meghatározott két ellentétes nyelvi gyakorlatot ajánlja figyelmünkbe: a verbális ábrázolást tekinthetjük egyrészt mint ami a szó szerintitől ellenkező irányba tereli a mondanivalót, másrészt wittgensteiniánusan, a kijelentésnek éppen a szó szerinti értelmének is elgondolhatjuk azt. Mitchell úgy látja, hogy az

Ezra Pound-féle tárgyas líra, amely a költeményt képnek vagy „verbális ikonnak” tartja, és ezt a képet úgy határozza meg, mint valamely metaforikus térben lévő egyidejű, kristályos struktúrát, a költeményben megtestesülő intellektuális és érzelmi energia sémáját, a fiatal Wittgenstein képelméletével analóg, aki szerint a verbális kép a „logikai térben” lévő „kép”, amelyet a kijelentés tükröz. Ez a logikai térben lévő kép azonban nem biztosít közvetlen hozzáférést a dolgokhoz és ideákhoz, Wittgenstein hangsúlyozza, hogy a nyelvben lévő képek semmilyen valóságnak nem közvetítetlen másolatai, nem kevésbé mesterséges és konvencionális jelek, mint a velük társított állítások, akár lelki szemeink előtt jelennek meg, akár papíron. Wittgenstein azt ajánlja, hogy demisztifikáljuk a mentális ábrázolás fogalmát úgy, hogy azt anyagi megfelelőjével helyettesítjük. Az aspektusváltás kapcsán a mentális képek kritikáját a következő wittgensteini felszólítás világítja meg: „(Nagy a kísértés, hogy azt mondjuk: »Ezt így látom«, s közben az »ez«-nél és az »így«-nél ugyanarra mutatunk.) Iktasd ki mindig a privát objektumot úgy, hogy feltételezed: az objektum szüntelenül változik; csak te nem veszed észre, mert folyton megcsal az emlékezeted.”²¹

A „gondolkodás” Wittgensteinnél nem privát, rejtelmes folyamat, mondja Mitchell, hanem „jelkezelő tevékenység” – mind a verbális, mind a képi jeleké. Wittgenstein, mint látjuk, azt a berögződést akarta eltávolítani a nyelvből, amely szerint a szavak mögötti, végső referencia az elmében a kép, a külső tapasztalat benyomása.

Mit jelenthet tehát az, hogy az aspektusváltás „a látásban visszhangzó gondolat”? A nyelvben lakó képek a „logikai térben” helyezkednek el, és visszhangjuk itt a jelkezelő tevékenység (állapotként leírva) megvalósulása papíron. A mentális kép kivetítésével demisztifikáljuk azt. A nyelvben lakó kép reciproka az aspektusváltó, „beszélő” képnek, de jellegük ugyanaz. Itt találhatjuk meg a főt említett különbséget privát nyelv és aspektusváltás között: „Csak olyasvalakiről, aki erre és erre

képes, aki ezt és ezt megtanulta, aki ura a dolognak, van értelme mondani, hogy *ezt* megélte. És ha ez hülyén hangzik, akkor meg kell fontolnod, hogy a látás *fogalma* itt módosul.”²² Annak tehát, hogy a háttérre (ami a Nemes Nagy Ágnes-korpuszban szótlanság, mindenség, oszlopközök, szóközök, láthatatlan, névtelen) hívjuk fel a figyelmet, tehát annak, hogy az objektív líra az aspektusváltás élmény-fogalmával operál, az a tétje, hogy a Nemes Nagy-képek azt a mozgást tanítják meg nekünk, amelyet a tárgyias líra általában a deszubjektívizációban megvalósít. A tárgyias versek, az objektív líra darabjai úgy strukturálódnak, hogy a tárgyak, képek a vers nyelvjátékába vonódva kontextuskötötté válnak.

A kontextuskötött tárgy a versben olyan képet jelent, amelyet nem mindentől függetlenül, izoláltan tapasztalunk, hanem a poétikai aspektusváltásban mint irreflexív geometriaváltozásban jelenik meg a számunkra. Az aspektusváltó képek nem izoláltak, hanem kontextusfüggők. A mi esetünkben a Nemes Nagy-vers mint kontextus direkt ráirányítja a figyelmünket az aspektusváltás lehetőségének furcsa tényére, mint-ha azt mondaná: vigyázz, mindig egy előzetes értelmezésnek megfelelően látod a dolgokat.

A tárgyias vers szubjektuma tehát képes megmutat(kozni) azáltal, hogy a külső tárgyiasságokat egy bizonyos módon elrendezi, meghatároz egy nézőszöveget, rámutatva arra, hogy az én odakint strukturálódik, ez a strukturálódás pedig, az én kialakulása énként a geometriai szem aspektusából indul. A megtisztított, lecsupaszított, rendezett külsőségek a szubjektum feltételei, amelyek azonban csak hazudják az egységet. A tükör-konstrukcióhoz kerülünk közelebb, ha megtisztítjuk őket, de a tükör-konstrukció kép-zelet. A szubjektum elkülönül, magától, idegen lesz, másik, és ezt az idegenséget a kép idegenségében ismeri fel. A szubjektum képként rögzíthetetlen, vágytermészetű. Az én önmagától való elkülönülése – az, hogy az én mindig egy más – azonban nem azt jelenti,

hogy az én tárgy lenne a maga számára. A geometriai szem és az aspektusában elrendeződő tárgyak viszonya mentes a reflexió közvetettségétől.

A tárgyiasság rámutató megnevezései nem igazi rámutatások, mivel az én és a tárgy relációja kimondhatatlan, ugyanakkor ez a poétikai reláció közvetlen közlés értékű. A tárgyiasság költészet közlései pontosságra törnek, és ez a *törés* egyrészt azt jelenti, hogy a tárgyiassított nyelvi térben konstruálódó szubjektum már-mindig egy másik, a dividuummá szakadó individuum másikja, egy kényszeres másik, és azt, hogy a pontosságra törekvésnek a maximuma a szavaktól, a szavakba töredeztől való megszabadulást jelentené.

Arról van tehát szó, hogy az aspektusváltás megmutat, sőt feltételez egy a karteziánustól eltérő, decentrált, többes számú, ideiglenes és kontextusfüggő szubjektivitást: csak az eltüntetve kitüntetett szem képes aspektusváltásra. Az aspektusváltás állapotként leírható jelkezelő tevékenysége a tárgyiasság líra szubjektumának privát nyelve. A deszubjektivizáció aspektusváltása szemléletesen valósul meg a lélekzés képében. A lélekzés aspektusváltásra ösztönző, reverzibilis struktúra, amely rámutat, hogy az én mindig odakint van, mindig egy más.

A DNS posztalfabetikus folyó-irat azért különleges, mert az irodalmi kódot laboratóriumi körülmények között, tőle különböző médiumok kölcsönhatásában vizsgálja. Látni fogjuk, hogy a folyó-irat jelkezelő technikája sok esetben az aspektusváltás alkímiájának fénykörében mutatja magát. Az eddigi elemzéstől eltérően azonban a DNS-tárgyak esetében nemcsak poétikai aspektusváltásról, hanem „valódi képek” aspektusváltásáról is beszélhetünk.

A DNS ARIADNE- és PERSONA-számai egymás palimpszesztjei, visszhangjai. A DNS PERSONA képeslapként is használható, egyik oldalukon képet, másik oldalukon szépirodalmi és/vagy irodalomelméleti-filozófiai szöveget hordó lapjait textilszák rejti, amelyre papírmásé álarc van ragasztva. A DNS ARIADNE ugyan-

azokat az önarcképeket használja, mint a PERSONA (ez teremti meg az olvasás csatlakozási és csatlakozási pontjait), vagyis azok fekete-fehér *negatívjait*. A vékony, papiruszra emlékeztető, színlapon képet, visszájukon szöveget (vagy fordítva) tartalmazó lapok mindkét szélüknél piros cérnával összevarrva gerincesedtek.

A PERSONA egy festő számos önarcképét gyűjti össze – mi is lehetne ennél szubjektívebb gesztus! És bár ez a Nemes Nagy Ágnes-féle objektivitás kiindulási koncepciójával látszólag szemben áll, a papírmásé maszk alatt megbújó arcmozaik a tükör két ellentétes funkcióját tematizálja: az elrejtést és a megmutatást, az összegyűjtést és a szétszórást. A szubjektivitás aspektusváltásáról beszél tehát, arról, hogy azt mondani: ez is én vagyok, meg ez is, nem ugyanaz, mintha azt mondanánk: én ez is vagyok, meg ez is, meg ez is. „Miért építsük fel beszédünket évezredes kánonok szerint, amelyek az ókori retorikából származnak? Miért biztosítsunk kiváltságot valamely személy egységének? Miért ne tulajdonítsunk új és sajátosan forradalmi értéket a töredékes, szétszórótt és bizonyos értelemben szét-tört kijelentéseknek? Miért ne válhatnék új értékke az emberi szubjektumnak, az írás munkájának többes száma? (...) A szerző mint emberi szubjektum maga is szétszóródott, többes számú.”²³ Az önarcképek tekintetei ránk szegeződnek, elérnek minket: a nézőt, a festőt és a modellt. Ezek a tekintetek tehát egyszerre összefognak és kiteszítanak, magukhoz rántanak, és egyidejűleg valami mást tesznek a helyünkre. Az aspektusban szelektálódó valóságszegmensek mintha-egységének, képének felvillanása, felismerése ideiglenes, dadogó.

„Azt szeretném mondani, hogy az, ami itt felvillan, csak addig marad meg, amíg a vizsgált tárggyal egy bizonyos módon foglalkozunk.”²⁴ – írja Wittgenstein. Amikor a filozófus az aspektusváltás-jelenség kapcsán arra buzdít, hogy demisztifikáljuk a mentális képet úgy, hogy feltételezzük a látott ábra szakadatlan mozgását, váltakozását, azt látjuk, hogy nemcsak arról van szó, hogy a két (gondolatban és papíron zajló) jelkezelő

tevékenység jellege azonos, tehát felcserélhetőek, hanem arra is rámutat, hogy a privát objektum (ugyanúgy, mint a „nyilvános”) közvetlennek, átlátszónak mutatja magát, és elfedi a reprezentáció önkényes mechanizmusait. Hogy is ne lenne tehát foszlékony a felismerés, amikor nem folyamatosan változó képet feltételez, ahogyan a privát objektum kiküszöbölése kapcsán javasolta a filozófus, hanem egy aktuálisan használt jelet, amely kiküszöbölhetetlenül mozgásba hozza az aktuálisan nem használt jelek beláthatatlan tömegét? Hogyan rekeszthetnénk el a hátteret? „Az individuumnak immáron nemcsak »két teste« van, hanem kontextusok sokaságában jelenhet meg. Mondhatnánk, hogy »sok teste« van, ha a test fogalma még hagyományosan értelmezhető. Hogy melyik az igazi, s hogy melyik a másolat? Talán a másolat fogalmát már nem is használhatjuk, sokkal pontosabb, ha provizórikus és kontextuskötött arcokról, maszkokról (persona) beszélünk.” – szól PERSONA, s „...egy fonál könnyen elszakad, semmibevész, elenyész. – Ariadné kötele megfoghatatlan fogalmakból összetákolt szétmálló madzag. – fogalmak: »identititás, emlékezés, felismerés.«” – suttogja ARIADNE visszhangja.

A DNS szubjektivitása és a Nemes Nagy-líra objektivitása tehát ugyanazt a problémát tematizálja: a szétszóródott, széttörédezett, többes számú szubjektumra irányítják az olvasó tekintetét. Mint mondtuk, a folyó-irat eszköztárába nemcsak költői, hanem „valódi” képek is tartoznak. Ha az ARIADNE fekete-fehér képeit a PERSONA képeinek negatívjaiként szemléljük, aspektust váltunk, mert csak valamihez képest beszélhetünk itt negativitásról, tehát egyik szám a másik *háttere*: a másikhoz képest, a másik által az egyáltalán, ami. Az aspektuslátás élményfogalma ábrázolható azzal a felismeréssel, mikor egy arcon egy bizonyos lelkiállapotot látunk tükröződni, észrevesszük például a szomorúságot. Meglepő fordulat, hogy a DNS-ben a személyesség provizórikusságát, a szubjektum aspektusváltását éppen egyetlen arc sokféle megjelenítése hajtja végre?

A DNS ARIADNE és a DNS PERSONA egymás újraírásai-ként, mint mondtuk, ugyanazokból az önarcképekből építkeznek, így az olvasó a képekből vagy a szövegekből kiindulva a két szám közti átjáró-labirintusok ölelésében találja magát, ahol talán már hiába figyelmezteti Ariadné: vigyázz magadra, szerelmem, mindig nézz a hátad mögé.

Jegyzetek

- 1 A dolgozat tárgya és kontextusa a DNS posztalfabetikus folyó-irat (főszerkesztő: Samu János Vilmos, felelős szerkesztő: Dr. Csányi Erzsébet, kiadja a Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék) ARIADNE- és PERSONA-száma, amely inspirációként szolgált, hogy a tárgyias költészetre vonatkozó látóhatárom szélét kirojtozzam.
- 2 Neumer Katalin: *Határutak. Ludwig Wittgenstein késői filozófiája*. MTA Filozófiai Intézetének kiadása, Budapest, 1991.
- 3 Ludwig Wittgenstein: *Észrevételek*. Fordította: Kertész Imre. Atlantisz, Budapest, 1995. 31.
- 4 Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Fordította: Neumer Katalin. Atlantisz, Budapest, 1998. 307. (A továbbiakban: F. V.)
- 5 F. V. 305. Az idézet a kép és a szó közös eredetére is utalhat, amelyre lentebb bővebben kitérünk.
- 6 Ilyen a *Párbeszéd* című vers is: „– Engedj, zászlórúd! Mért markolsz vissza a szélről? / – Rongy lennél egyedül. Így lobogó, lobogó.”
- 7 „Fölkelt, feküdt, egyetlen mozdulattal.”
- 8 „Amint lassan felült, balvállá-tájt / egy teljes élet minden izma fájt. / Halála úgy letépve, mint a géz. / Mert feltámadni éppolyan nehéz.”
- 9 „Ne, ne ítéld meg engemet. / Szívemben mindig térdelek. / De nem letérdelek, ne hidd: / föl, föl, föltérdelek.”
- 10 F. V. 303.
- 11 Neumer, i. m, 117.
- 12 Uo. 118.
- 13 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Grammatik*, Werkausgabe 4. köt. „Das Subjekt falle hier nicht aus der Erfahrung heraus, sondern sei so in ihr involviert, dass sich die Erfahrung nicht beschreiben liesse.” 156. Idézi Neumer Katalin.

- 14 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.
- 15 Ludwig Wittgenstein: *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Werkausgabe 7. köt. 7–347. „Der Ausdruck der Aspekts ist der Ausdruck einer Auffassung (also einer Behandlungsweise, einer Technik); aber gebraucht als Beschreibung eines Zustands.” BPP. I. 1025. A részlet Neumer Katalin fordítása.
- 16 W. J. T. Mitchell: *Mi a kép?* Ford.: Szécsényi Endre. In: Szőnyi György Endre és Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai.* JATE Press, Szeged, 2008. 15–51.
- 17 F. V. 307.
- 18 W. J. T. Mitchell: i. m, 21.
- 19 Lásd: Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés.* Fordította: Márkus György. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990. (*Tractatus logico-philosophicus*, Werkausgabe, 1. köt. 7–85.)
- 20 W. J. T. Mitchell: i. m, 27. A részletben Mitchell a *Tractatus*ból idéz.
- 21 F. V. 301.
- 22 F. V. 303.
- 23 És az ARIADNÉ-ban: „A szerző mint emberi szubjektum maga is szét-szóródott, többes számú. Mitől nevezzük emberi szubjektumnak, nem minden esetben világos, és az sem, ha egyszer széttört vagy eltűnt és ezzel a struktúrából kikerülve megsemmisült, akkor minek a megsemmisüléséről van szó? Megsemmisülésről van szó?”
- 24 F. V. 305.

Ispánovics Csapó Julianna

A NŐI ALAKMÁS HITELESSÉGE HERCEG JÁNOS *ANNA BÚCSÚJA* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Herceg János szövegeinek meghatározó vonása a regionalizmus programja. A Budapestet megjárt művész már 1945 előtt szülőföldje, a periféria felé fordul, az ötvenes évektől pedig művészetének meghatározó vonása ez az irányultság.

Változó világban (1950) című szociográfiai nagyriportjában „a tudat változása izgatja”¹. A függőségtől szabaduló ember talpraállása foglalkoztatja *Szikkadó földeken* (1954) című szocrealista regényében is. Amikor Herceg János, írja Toldi Éva, a felszabaduló cselédség életérzését jellemzi, ismételten levonja a konzekvenciát: „...az emberek tudatát nehezen lehet befolyásolni, aki megszokta a szolgaságot, nem találja fel magát egykönnyen, ha megszűnik alárendelt helyzete”.² A tudat tehát bizonyos helyzetekben csak nehezen módosul, olykor változásra képtelen.

A művész alakja már az ötvenes évekbeli Herceg-novellákat is foglalkoztatja. „Mert a művésznak két világa van: egy, amelyben él, s egy, amelyet csinál magának.”³ – írja Herceg János *Pápirhajó* című írásában, azonos című kötetében. Ez a két világ sokszor egybejátszik, ezért van az, hogy *A költő és a kislány* című novellában a költő udvarlás közben úgy hazudott, „mintha igazat mondana”, s közben „nem érezte, hogy hazudik”.⁴

Az *Anna búcsúja* című regény alaphelyzete egy változó régió kulisszáihoz kötődik. A főhős a centrumból a perifériába távozik, három év salzburgi lágerélet után egy, a néhai Bács-Bodrog vármegyére asszociáló közegbe tér vissza. Vajon milyen milliő

fogadja a külföldről érkező Annát, akinek legalább „még van hazája”⁵, nem úgy, mint a győri Váradi doktornak, akié elveszett. Az előbbiekkal összefüggésben fogalmazza meg Anna az előfeltevést: „A haza, az otthon, a szülőföld nem veszhet el, csak az ember szakadhat el tőle.”⁶

Megvan-e még a festőnő, Anna hazája, otthona? „Bácsmező (Bácskopolye) nem az a falu volt már, ami gyerekkorában.”⁷ – konstatálja Anna. Sok minden eltűnt. A szöveg hiánylistája a régi vármegyei hangulat mesteri megidézése: „Eltűnt a hórihorgas délszerbiai jegyző, aki az ivászatban és az egyéb falusi szórakozásokban semmivel se maradt el a régi intelligencia mögött. A patika ajtajában sem állt már fülig érő szájával Lechner gyógyszerész, hogy vaskos megjegyzéseket tegyen a libegő járású lányok és menyecskék után, és Varga igazgatótanító úr is elment, akit a városi dalárdába hívtak minden komolyabb fellépésnél, mert olyan gyönyörű bariton hangja volt, hogy amikor egyszer Stefi kisasszonynak vitt éjjelizenét a takarékpénztár ábrándoslelkű, de jobblábára bicegő könyvelője és Varga igazgató úr szájából felröppent a dal az éjszakában: »Régi nóta, híres nóta cseng fülembbe, régi cigány, híres cigány hegedülte« – akkor Stefike nem is a szerelmes könyvelő miatt hullatta könnyeit, hanem a tanító úr remekszép hangja facsarta el a szívét.”⁸ Eltűnt „Marci, a kackiás kocsis, aki pántlikás kalapban hajtott ki eléje nyaranta az állomásra...”, eltűnt Soszberger bácsi boltos és kocsmáros. A vármegyei világ semmivé lett, valahogy úgy járt, mint Fehér Ádám háza, amely néptelenné vált, s „kapuja ritkán csikorgott, legtöbbször zárva volt és nem tárva-nyitva állt, mint naphosszat azelőtt”.⁹

Fehér Ádám házában egy zárt mikrovilág nosztalgikus alakjai mozognak. Ők azok, akik képtelenek alkalmazkodni. A leköszönő vidéki intelligencia központi figurája maga a házigazda, aki „éveivel az elmúlás határán jár”.¹⁰ Külső megjelenítéséből is ez az életérzés sugárzik. „Fehér Ádám a nagy nappali szoba sarkában ült a porcellánszögekkel kivert öreg bőrpadon, mely-

nek üléséből helyenként már kilógott a kóc. Délután háromra járt az idő, éppen most nézte meg duplafödélű tulaezüst zsebóráját, aztán tovább szívta gyökérpipájából a kesernyés adorjáni dohányt.”¹¹ Ő fogalmazza meg az elkerülhetlent: „Lejárt a mi időnk.”¹² Fehér Ádám egyik kártya- és vitapartnere a bácsmezei doktor, aki „Alacsony, ürge kis öregember volt. Fekete ruhában az állat peckesen felnyomó szimpla keménygallérjában úgy forgatta a fejét, mint valami kalodába került hápogó liba. Hegyes cipőjére szürke kamásni borult, melyet nem vetett volna le a legnagyobb hőségben sem, arcát kétoldalt dús pofaszakáll díszítette, s vörös orrán csiptető szemüveg billegett.”¹³ A helyi társaság tipikus alakja Szopcsák tisztelendő úr, a jegyző és a patikus. Az utóbbi pepita nadrágban jár és monoklit hord. Vasvári, az öreg rajztanár az elvetélt vidéki művész mintaképe, egy borvirágos arcú vén bohém, „aki lobogó művésznyakkendőt viselt és részegen esküdözött a kocsmában korhely társai előtt, hogy őt a falu tette tönkre. Amikor Anna megismerte, már csak színes levelezőlapokról festegette a naplementét, de közben váltig fogadkozott, hogy egyszer sutbavág mindent és olyat alkot, amittől tátva marad a világ szája. Persze, világ alatt egy egészen szűk kört értett: a doktort, a plébánost, a jegyzőt, a patikust...”¹⁴

Az önkörében forgó mikroközeget hangulatiságát a vizuális identitás mozaikkockái erősítik, s teszik hitelesebbé. A szövegháttérből kiolvasható, begyűjthető képiség elemei (piros pipacsokkal és kék nefelejcskékkel telefestett porcelánlámpa, aranykeretes családi fotók, a falakon körbefutó rózsás girland, Anna fiatalkori, édeskés hangulatú festménye egy nádfedeles parasztházzal, ezüstösszürke, cifra keretben, sajtos stangli, töpörtyűs pogácsa, pálinka, orjaleves, sonka, mustlikőr, tejfölös csirkepaprikás, meleg lepény lúdzsírral, széles veranda, orgonabokrok, lugas, vadszőlő, levendula, rácsos támlájú pad, gömbakác, fecskék, a vonat fűttye, libák, kalács, csirkecomb, kolbász...) egyrészt a vidék giccsbe hajló hangulatait, másrészt a népi kultúra attri-

bútumait idézik. A fenti relikviák statikus pontok. A hatalmi viszonyok megváltoztak, a díszlet alig...

Anna a művész hivatását foglalkozásként gyakorolja Salzburgban. Landschaftsmahlerin, tájképfestő, aki 50–60 sillinget kasszíroz vásznanként. Képeit a megélhetés érdekében „habfelhős hangulat” uralja. Festői előtörténetében két megálló, két ellentétes világ (Pest és „Beograd”) nyomja rá bélyegét művészi hitvallására. A pesti akadémiára „...csak azért járt, mert ott változtatni lehetett a modellekben, s mert mégis valami rendszerrel kellett dolgozni. Hányszor belátta azóta, hogy éppen itt volt a hiba, mert többre becsülte a rendszert az alkotómunkában, mint a szabad kifejezés lázát. Beogradban negyvenegy előtt a jó öreg Dobrovics nem erre tanította. Ellenkezőleg, folyton azt mondogatta, hogy igyekezzék lerázni magáról minden kötöttséget, esetleg még azt is, amit tőle vesz át öntudatlanul. Hogy tudta így elfelejteni, hogyan adhatta meg magát a lagymatag festgetés csendesén méléző szeretetének?”¹⁵ Annát Németh Péter mérnök, a gyermekkori barát, a férfi mondata hívja vissza: „Ha igazán ember vagy és művész vagy, akkor itthon is megtalálod magadat!”¹⁶ A fenti szólam jegyében kell „csinálnia” Annának egy művészileg hiteles világot. Péter kollektívizmusa visszhangjaként buzdítja önmagát: „Hiába, az ember nem lelheti meg egyszerre önmagát. De a munka folytonossága majd rávezeti a helyes útra. Csak dolgozni kell s nem szabad megakadni az apróbb hibákon.”¹⁷ A női alakmás művészportréjának alapvonnása a kétely: „...tépelődő hangulatai tartósan sohasem hagyták el, vissza-visszatértek, nem hagyták nyugodni, s minden erejére szüksége volt, hogy leküzdje őket és bizakodással gondoljon az előtte álló új életre [...] Mintha két lény lett volna: az egyik panaszra kész, a másik józan és bölcs vigasztalással és reményekkel telve.”¹⁸ Az optimizmus zászlaja alatt érlelődő kétségek időnként ironikus felhangot kapnak: „Sehol a világon [...] nem érezhetné magát olyan lelki és szellemi biztonsággal, mint idehaza. Most eszébe jutottak ezek a szavak, egy pillanat-

ra abbahagyta az éneklést és felkacagott.”¹⁹ Péter kollektivizmusának a kisugárzása is részese annak, hogy a magát kereső, művészi hitvallását építgető Anna bizakodik: „Ha megélttem idegenben, ha ki tudtam verekedni magamnak azt a szerény jövedelmet, amely elviselhetőbbé tette számomra a hontalanságot és a lágerélet reménytelenségét, akkor itthon is megállok majd a helyemet.”²⁰ A fentiekből következik a „beográdi” művész társadalomban történő megmérettetés és a rajztanári állás opciója. A nem szívesen vállalt állás beilleszkedési kísérlet az új életrendbe, mert „...az alkotó ember magára marad, ha nem alkalmazkodik ahhoz, amit várnak tőle”.²¹

Anna női azonosságtudatának a nyomait, felépülését kutatva állapodjunk meg elsőként a regényalak külső jegyeinél. Rövidre nyírt, barna fürtök, hosszúkás arc, húsos száj, mélyenülő, zöldeskék szemek utalnak Anna fizikumára. Ruházatáról kevés szó esik. Salzburgban rövid, kék posztókabátot visel sárga matrógombokkal, sötétkék nadrággal. Zsebéből, nem tudni, miért, egy csipkés zsebkendő és egy gyöngyházlapos kiskés kerül elő. Anna otthoni viselete sima, galambszürke trikó, „melyből kereken domborodott ki mellének két halma”²², széles hajtókás szürke nadrág és egy alacsony sarkú fekete lakkcipő. Anyja sírjához könnyű fekete-fehér babos ruhában megy.

Érzelmi világa, akár öltözéke, egysíkú. „...minden megindultság nélkül, majdnem tárgyilagos fölénnel...”²³ búcsúzik salzburgi társaitól, hiszen az alapelv értelmében „...nem érzélegni. Erősnek kell maradnia, nem szabad elhagyni magát. Semmi értelme a felesleges izgalmaknak.”²⁴

A fenti jellemvonások gyermekkori eredőjére Róza utal: „Én nem tudom, micsoda fiús természete van ennek a kislánynak...” – jegyzi meg. Kicsit arrébb a narrátor erősíti meg ugyanezt: „kislány korában Anna másként nem is igen volt látható a faluban, csak öt-hat vele egykorú fiú társaságában”.²⁵ Már ekkor adott Anna kívülállása, hiszen „Az öregasszonyok a délutáni kávé szürcsölgetve valamelyik levendulaillatos szalónban, csak

legyintettek, ha a pletyka sodra véletlenül az ő nevét vetette fel, mert róla még pletykálni se lehetett jóízűen, annyira szokatlan jelenség volt...”²⁶

Anna nő mivoltának, identitásának a kibontása elnagyolt és következetlen. A nő alakmás feminim kiszólását Péter hívómondata indukálja: „Nemcsak művész vagy, hanem ember is.” – figyelmezteti a férfi.²⁷ Anna válaszában rejlik a kulcsmondat: „Igazad van. De tudod én a tetejébe még nő is vagyok, így talán érzékenyebb, mint te. Nem könnyű a dolgom.”²⁸ Erre az önmeghatározásra épülhetne az alakmás női önazonossága, de nem épül. A női „érzékenység” (amely ugyan rokonítható a művész érzékenységgel, most tekintsük mégis pusztán nemi szempontból, feminim életelvként, tudatként) kibontakoztatása számomra nem meggyőző.

A feleség és az anyaság motívumát (a hagyományos, de alapvető női szerepeket) programszerűen küszöböli ki a szöveg, mintha a házasság és az anyaság ellenpólusa lenne az önkifejezésnek, a művészi pályának. Anna „elgondolkozott rajta egy kis ideig, hogy milyen is lenne az, ha gyerekek kapaszkodnának a szoknyájába, ha ő is anya lenne. Sohasem érezte még az anyaság utáni vágyat. Ha valaha felmerült volna benne ez az érzés, azzal csitította volna el, hogy néki a művészetben kell kielégülést találnia”.²⁹ A tanító feleségével, Terikével beszélgetve Anna hangot ad határozott elképzelésének: „Tudja, Terike, engem nem feleségnek neveltek. Az én életem célja az, hogy minél szebb képeket fessek.”³⁰

Herceg női alakmása a maga huszonhét évével többször is „kislányos”, szertelen tinédzserként viselkedik („kislányos rajongással”³¹ szeretett bele egyik kollégájába; „...pajkosan ugrándozva, mint valami gyerek, kiszaladt a házból a langyos, akácfaillatos májusi estébe. Még az utcán is hangosan dalolt, hogy a palánkokhoz futottak a kutyák s vonítva, szűkülve ugatták meg, akár a korhelyeket [...] Tréfásan arconlegyintette Pétert és futott vissza a sötét utcán”³²) A fenti nőalkat az új világrend

hirdetőjét, Pétert is meglágyítja: „Jólesik, hogy így elbolondozol velem. Ilyenkor szeretlek, ha ilyen kislányosan vidám vagy.” – vallja Péter a legerotikusabb szöveghely bevezetőjeként.³³ De hogy a férfi melyik jellemvonásából következik ez?!

A regény egyik szöveghelyén, ismét nem tudni, miért, Anna közönséges, provinciális: „...csipkés fehér zsebkendőjét nyelvével megnyalazva törölgette Péter arcáról ajakpirosítójának nyomait”.³⁴

A fenti momentumok nem illenek a női alakmás jellemfejlődésébe, ha beszélhetünk egyáltalán jellemalakulásról, különösen, ha szem előtt tartjuk, hogy Anna fiatal lányként Kaffka Margit regényén nevelődik.

Anna és Péter testbeszéde diszkrét erotikát sugároz. „Eddig nem volt rajztanárunk, – mondta [Péter] és egész testével Anna felé fordult, kezét kinyújtotta a pad támláján, megérintette a hátát, – de most, hogy hazajöttél, erre se lesz gondunk.”³⁵ Másutt: „itt Péter egészen közelhajolt Annához, s könyöke fölött megfogta a karját...”³⁶ Péter, a proletárvezér egy szolid úriember fellépésével veszi le a lábáról Annát: „Hangja [...] kedvesen duruzsoló, szagगतott szüneteket tartó, halk gordonkahang, tekintetének játékos fénye is a régi, csak talán az arca lett csontosabb, a homloka nagyobb...”³⁷ Péter gesztenyebarna, göndör haja többször is beidéződik, testtartásából kemény férfiasság árad. Csak kopott ruhája, poros cipője emlékeztet arra, hogy az új hatalom embereként a falubeliek közösségébe tartozik.

A szex, a testi szerelem kezdeményezője Anna. A testi érintkezés „diszkrétén kulminál”. Anna „megsimogatta [Péter] haját, ujjjaival gyengéden végigsiklott a halántékán [...] meg kellett fognia Péter kezét”.³⁸ A szenvedély elszabadulása, szerelmük csúcspontja Jávor Pál filmjeinek nagyjeleneteit idézi: „S akkor Péter egy hirtelen mozdulattal kirántotta nagy kezét Anna meleg tenyere alól, derekánál átkarolta, magához húzta s a szájára hajolt. És mintha maga is erre az ölelésre, erre a csókra várt volna, Anna mindkét karjával átfogta Péter nyakát, mohón,

szomjasan csókolta vissza. Péter erős szorításától szétpattantak blúzán a kapcsok, de egyetlen mozdulatot sem tett, hogy megigazítsa a ruháját, hogy védekezzék, hogy elhárítsa az ölelést, mert nem hallott és nem látott semmit, csak Pétert akarta ebben a pillanatban, amely olyan volt mint az örökkévalóság. Mintha hosszú esztendőket élt volna át, amikor engedelmes odaadással végignyúlt a pamlagon, és kissé nyitott száján apró sóhajok törtek fel, szeme lecsukódott s úgy érezte, hogy elmerül valahova a tenger mélyére, a megsemmisülés nirvánájába, ahonnan nincsen visszatérés többé.”³⁹ Anna hamar magához tér, és korrigál: „Ó, te nagy gyerek, – mondta Anna, és felült, megigazította ruháját, bekapcsolta blúzá, simított egyet a haján, azután lehajolt és anyáskodva csókolta meg Péter hideg homlokát, – nem szabad érzelegnünk.”⁴⁰ S azután mégis: „...ő most szerelmes Péterbe”.⁴¹ Majd hirtelen érzelmi túltengés, a vasárnapi, majálisi szerelem romantikus intermezzói következnek: „Péter hanyattfeküdt s a kék égre bámulva beszélt, ő pedig mellette térdelt és egy fűszállal mindenféle ábrákat rajzolva kidomborodó mellkasára egyre csak azt hajtogatta, hogy nélküle úgyse tudna élni.”⁴²

Anna bukása akkor következik be, amikor a fenti szálak kikerülhetetlenül és visszavonhatatlanul egybefutnak. A világok, amelyekben a női alakmás az otthont keresi, egyértelműen kivetik magukból. Fokozódó magányának tünetei: az apa, Fehér Ádám viszonya Rózával, a cseléddel lelepleződik, perzsabundáját pénzzé váltja Petrikné kispolgári muriján, az iskolai környezet felületes, nyoma sincs az új intelligenciának, Rozika párthűségéből elárulja.

A művész kudarc a proletártemetés nagyjelenetén válik bizonyossá. Itt döbben rá Anna, miért nem nyílik meg előtte környezete, miért képtelen megtalálni a megfelelő témát és kifejezési módot: „...a művésznek nem elég csak a meglátott tárgyat ábrázolni. Ha nincs mögötte az élet hitelessége, nem ér az egész semmit. S ő abban reménykedett, hogy itthon megtalálja önmagát, művészi kifejezési vágya nem lesz többé az élet-

től elvonatkoztatott, hiszen itt vannak az ő gyökerei. Most ezt a reményét is üresnek és hazugnak érezte. Miféle gyökerei lehetnek néki a szülőfalujában, ahol az emlékei is sápadtan és töredeztve bukkannak fel és nem hordják magukban az egész falu életét.”⁴³ Márpedig a művész célja a helyi szellem megörökítése. Ezt fejtegeti Beográdban Jóvics, a nagyhangú, sikeres festő: „Én azt szeretném, ha életem művében benne lenne az egész vidék, a szülőföld szelleme, de úgy, ahogyan még megközelítően se sikerült senkinek kifejezni.”⁴⁴ Anna esetében ez az alapképlet nem működik: „úgy érezte, hogy homályosan látja a falut, a népet, mintha valami magaslatról nézne le rá”.⁴⁵

A női identitás kudarca a férfielvű világ(nézet) kényszerítő erejéből adódik, s ezen a téren az új világrend sem jelent lényegi változást. Anna lányként, nőként is kívülálló. „Anna kisasszony legényélete” nem illeszkedik a falu, a régió konvencionális világába. „A lány ebben az esetben szomorú és árva, Róza. – felelte Anna kesernyésen nevetve. – Mint leányon, sajnos, már nincs segítség rajtam.” A (festő)művész elvetélését is a női identitás visszájára fordulása, negatívumként való kényszerű megélése okozza. A sikeres férfi festőtárs, közvetve ugyan, de éppen nőisége okán marasztalja el Anna képeit: „Az, hogy »egészen érdekes« nem elégítette ki. A »lány női színek melegsége« is inkább úgy hangzott, mint valami elnéző és megbocsájtó udvariasság.”⁴⁶ Mégis Anna nőként marad a felszínen a leghosszabb ideig. Amikor már minden elveszett (a család, a haza, a művész), csak a nő tud még odafordulni a férfihoz: „Engem nem érdekel a politika, a nép, a falu vagy az új világ. Engem csak te érdekelsz Péter.”⁴⁷ Péter a kollektívizmus jegyében utasítja el: „...én nem vagyok csak a magamé, és így nem lehetek csak a tiéd”.⁴⁸ A zsidó állatorvos (Spitzer bácsi) jelzésértékű életbölcssége készíti elő Anna kilépését a történetből: „A magányosság rettenetes dolog. Az olyan, mint a halál.”⁴⁹

Király Edit Thomas Mann homoerotikus maszkját/maszkjait vizsgálva megállapítja, „...a tabu – más felfogásban a leblokkolt

érzelem – az irodalmi produktivitás motorja, mert annak az egynek nem kimondására, de folyamatos »körülírására« kész-
tet. Ebből a nézőpontból az irodalom pragmatikus nyelvi játék
[...] egyszerre leplezi és jelzi azt, amiről egyenesen beszélni
nem szabad.”⁵⁰ A leblokkolt érzelm Herceg János regényében
közvetve és közvetlenül is kimondódik. „– Új élet! – legyintett
Anna. – Csupa frázis. Közben az élet tele van szenvedéssel,
gyötrellemmel, emberi sorsok törnek össze a harcszekér alatt,
– hogy én is frázisokban fejezzem ki magamat, – amelyen ti
vágattok a holnap felé. Forradalom, mondjátok áhítattal és
nem látjátok az embert.”⁵¹ Felmerül a kérdés: a lefojtódott női
alakmás vagy a lefojtott művész-e a közvetítő, vagy mindkettő
egymást erősítve. Herceg Jánosnak ebben a szövegében már
nem működik a minden jóra fordul szocrealista optimizmusa,
bizonyos dolgokról már nem lehet többet hallgatni. Az új világba
vetett optimista hitet a kimondás, majd a kilépés tettével ellen-
súlyozza a szöveg alakmása. Ez a kimondás direkt és indirekt,
az osztályellenséggé lefokozott/lefokozódott (művész)női prin-
cípium kompromittálódik ebben a történetben is.

Jegyzetek

- 1 Toldi Éva: *Herceg János*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1993.
- 2 Uo. 68.
- 3 Herceg János: *Papírhajó*. In: Papírhajó. Újvidék, 1953. 205.
- 4 Herceg János: A költő és a kislány. In: *Három halász meg egy molnár*. Testvériség–Egység Könyvkiadóválallat, Újvidék, 1953. 107.
- 5 Herceg János: *Anna búcsúja*. Testvériség–Egység Könyvkiadóválallat, No-
viszád, 1955. 14.
- 6 Uo. 20.
- 7 Uo. 63.
- 8 Uo.
- 9 Uo.
- 10 Uo. 24.

- 11 Uo. 23.
- 12 Uo. 33.
- 13 Uo. 29.
- 14 Uo. 47.
- 15 Uo. 17.
- 16 Uo. 12.
- 17 Uo. 67.
- 18 Uo.
- 19 Uo. 68.
- 20 Uo. 71.
- 21 Uo. 76.
- 22 Uo. 37.
- 23 Uo. 6.
- 24 Uo. 5–6.
- 25 Uo. 49.
- 26 Uo.
- 27 Uo. 76.
- 28 Uo.
- 29 Uo. 18.
- 30 Uo. 110.
- 31 Uo. 52.
- 32 Uo. 74.
- 33 Uo. 94.
- 34 Uo. 42.
- 35 Uo. 46.
- 36 Uo. 75.
- 37 Uo. 48.
- 38 Uo. 75.
- 39 Uo. 96–97.
- 40 Uo. 98.
- 41 Uo. 117.
- 42 Uo. 125.
- 43 Uo. 81.
- 44 Uo. 114.

45 Uo. 117.

46 Uo. 112.

47 Uo. 176.

48 Uo. 177.

49 Uo. 119.

50 Király Edit: Tükör és vitrin: Thomas Mann és az irodalmi szerepjáték. In: *Helikon*, 2008. 2–3. sz., 223.

51 Uo. 177.

Irodalom

Herceg János: Papírhajó. In: *Papírhajó*. Újvidék, 1953.

Herceg János: A költő és a kislány. In: *Három halász meg egy molnár*. Testvériség–Egység Könyvkiadóvállalat, Újvidék. 1953.

Herceg János: *Anna búcsúja*. Testvériség–Egység Könyvkiadóvállalat, Noviszád, 1955.

Király Edit: Tükör és vitrin: Thomas Mann és az irodalmi szerepjáték. In: *Helikon*, 2008. 2–3. sz., 221–231.

Toldi Éva: *Herceg János*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1993.

Andrić Edit

ESTI KORNÉL, AVAGY KORNEL VEČERNJI

Kornel Večernji. Így hangzik Kosztolányi Dezső *Esti Kornél* szerb fordításának címe. Az átlagos szerb olvasó előbb méltatlankodva olvasgatja újra és újra. Szokatlan cím, furcsa név... De amint lapozgatni kezdi a novelláskötetet, csakhamar megbárátkozik a mű főszereplőjével, és elfogadja az idegennek tűnő családnévet, világossá válik előtte, hogy miért volt szükség a tartalmi tükröztetésre. Az utószóban, mintegy magyarázatként, rábukkanunk a fordító, Sava Babić érvelésére, ahol kifejti, miért és hogyan is született ez a rendhagyó cím.

193

„Имена се иначе не преводе, сем у веома изузетним случајевима.

Како оставити Корнелу презиме Ешти, кад то баш ништа не значи на српском. А на мађарском језику *est* значи вече, од те именице је онда изведен придев који је постао презиме. Костолањи је човек дана, сунца, рада; Корнел је човек ноћи, месеца, нехајности... Дан и ноћ се допуњују.

Па како онда оставити немушто презиме Ешти: зато је и преведено – Корнел Вечерњи. Он се увек појављује из вечери с целом истином...”¹

S valóban, az *Esti* név a szerb olvasó számára nem jelent semmit, egy idegen név, amely ha így, eredetiben marad, kompenzálhatatlan veszteséget okozott volna a mű lényegének megértése tekintetében. Esti Kosztolányi alakmása, alteregója, vagy pontosabban ellentéte, akit az író (Juhász Erzsébet szavai-

val élve) „saját akadémizáltottsága folytán csupa szertelenségre ítelt”.² Bár külalakban hasonlítanak, amiért folyton összetévesztik őket, természetük szöges ellentétben áll. A kötet első fejezete, amely bemutatja a főhőst, párhuzamba állítja a két fiatalembert, végigvonultatva ismeretségük első napjától egészen a férfikorig. Az író példás családapa, gyermekkorában jó magaviseletű, szorgalmas, Kornél viszont csavargó, rendetlen, könnyelmű, „a hűtlenség, a csapongás, a felelőtlenség”³ megtestesítője.

„Esti Kornél tényleg volt, de nem volt jogi személy...” (16) s még hozzáteszi:

„Hogy ki volt ő nekem és mi volt, azt bajos volna töviről hegyire elmondani.” (8)

Ahogyan a nappal és az est kiegészíti egymást, így képezik egy egésznek fény- és árnyoldalát Kosztolányi és Esti Kornél. Sava Babić ezt az egy egészet alkotó ellentét érzékeltetését igyekezett megőrizni a szerb cím megadásával. Más kérdés, hogy vajon nem lett-e volna jobb, ha a három szótagos *Večernji* helyett a rövidebb, *Noćni* melléknevet választja, ami 'éjjeli'-t jelent szerbül, s talán még jobban kidomborította volna, illetve nyilvánvalóbbá tette volna a közöttük fennálló ellentétet.

Sava Babić tapasztalt, gondos fordító, aki megfontoltan cselekszik, s tudja, mikor miért és hogyan fordít. A magyar irodalom és kultúra jó ismerője, s közel áll hozzá a magyar mentalitás, gondolkodásmód. A fordítási műveleteket nagyrészt tudatosan alkalmazza, bár néha a gyakorlott fordító rutinjával jár el. A továbbiakban megpróbáljuk nyomon követni munkáját, betekintést nyerni fordítóműhelyébe.

A fordítói műveleteket többféleképpen osztályozhatjuk. Vannak kötelező és tetszőleges eljárások, nyelvtani és tartalmi műveletek, jó, kevésbé jó és rossz megoldások, vannak egyedi, megismételhetetlen fordulatok, s olyanok, amelyeket minden fordító egyformán old meg.

GRAMMATIKAI MŰVELETEK

Az igeidők, igemódok megváltoztatása

Elhatároztam, hogy meglátogatom, s fölújítom vele régi barátságunkat. (7)

Одлучио сам да ћу га потражити и обновити старо пријатељство. (5)

A fenti szerb mondatban a magyar jelen időt jövő idővel cseréli fel a fordító, bár nyugodtan hagyhatta volna úgy, ahogyan az eredetiben áll: *odlučio sam da ga posetim i da obnovimo staro prijateljstvo*. Jó azonban, hogy a szerbben nem explicitálta a magyar birtokragot, mert felesleges kiemelni, hogy a kettejük közötti barátságról van szó (*régi barátságunkat – naše staro prijateljstvo*).

Az alábbi mondatban fordított igeidőcserét észleltünk, a magyar jövő helyett a szerbben jelen idő szerepel.

Azt mondta, hogy ne féljek, csak jól figyeljek, hogy mi fog történni. (10)

Рекао је да се не плашим, само да пажљиво гледам шта се догађа. (9)

Említsük még meg a fenti mondat kapcsán, hogy a szerbben az egyes szám első személyében nem létezik felszólító igealak, ezért sima indicativust használ a fordító.

...a lelke mélyén, valószínűleg lenézett, hogy ötleteit **nem méltányolom** annyira, amennyire **megérdemelnék**. (8)

...у дубини душе, вероватно ме је презирао зато што **нисам ценио** његове досетке онолико колико **су заслуживале**. (6)

Amellett, hogy a fenti alárendelő mondatokban jelen helyett múlt időt használ (*nisam cenio – ne cenim, su zaslužile – zaslužuju*) a magyar feltételes módot kijelentővel helyettesíti (a *koliko bi zasluživale* helyett).

Vagy egy szegény vak embert szólított meg igen udvariasan, hogy **venné** ki szeméből azt a porszemet, mely imént hullott bele. (7)

Или је позвао једног слепца, веома пристojно, **да му извади** трун из ока, који му је управо упао. (5)

Itt a feltételes mód helyett indicativust találunk a szerb-
ben.

Hátravetett kézzel járkált le-föl. Nyelte indulatát. Cipő-
je csikorgott. (13)

Ставио је руке на леђа и шетао горе-доле. Гутао је
узрујаност. А ципеле шкрипућу. (12)

Babić átszerkesztette a fenti mondatokat – a módhatáro-
zóból egy egész mellérendelő tagmondatot csinált –, az utolsó
mondat állítmányát ezenfelül jelen időbe tette.

Nem volt hozzád méltó. Tartalmatlan volt. Üres volt. Lel-
ketlen volt. Te, fiam, más vagy. (13)

Није он био достојан тебе. Плитак. Празан. Бездушан.
Ти си, синко, другачији. (13)

A létege ismétlésének funkciója van a szövegben, a végén
Kosztolányi szembeállítja a múlt idővel a jelent, s mivel Babić
hiányos mondatokkal fordít, ez nem jut kellőképpen kifejezés-
re a szerb szövegben.

ÉN ellene szegültem, hevesen cáfolgattam istentelen né-
zeteit. (11)

Ја сам му се супротставио, жестоко сам оспоравао
његове безбожне погледе. (10)

A szerb ekvivalens befejezett múlt időben van, ami a cselek-
vés egyszeri előfordulására utal, a magyar szöveg viszont folya-
matosságot fejez ki (*suprotstavio* – *suprotstavljao*).

Lassanként, észrevétlenül idegenedtünk el. (8)

Отуђивали смо се лагано, неосетно. (6)

A magyarban nem következetes az ige szemlélet morfológi-
ai jelölése, ezért ha az igekötős ige befejezetlenségére utalunk,
fordított szórendet alkalmazunk, a szerbben viszont megvan-
nak a párhuzamos igealakok. A fordító tiszteletben tartja ezt

a kontrasztív sajátosságot, és folyamatos igeszemlélettel adja vissza a hátravetett igekötős szerkezetet. A következő példában azonban ez a mozzanat nem jut kifejezésre, mert a *popeti se* igének a szerbben sincs folyamatosságot érzékeltető alakja, mivel a *penjati se* igét a szerb prefixum befejezetté teszi.

Szűk csigalépcsőn másztam föl... (17)

Попео сам се уским завојитим степеницама... (17)

Barátkozz te más fiúkkal... (13)

Спријатељи се с другим дечацима... (12)

A szerb *sprijateljiti se* befejezett igeszemléletre vall, a barátkozás a magyar mondatban viszont tartós, folyamatos cselekvésre irányul, ezért a *družiti se* igét kellett volna ebben a konkrét esetben választania a fordítónak.

A mondat szerkezet megváltoztatása

A fordító sokszor átszerkeszti a mondatokat, igei állítmány helyett névszóit használ, vagy pedig fordítva: a létezést jelentő igét cselekvéssel helyettesíti.

Még benézett az ágy alá is, hogy **nincs-e** ott. (12)

Погледао је и под кревет, да се није тамо **завукао**. (11)

Mindenki ezt teszi. (8)

Код свих је тако. (6) (vagyis: *Mindenkinél így van*. Lehetett volna így is: *Svi to rade*.)

Vagy megváltoztatja a szófajok, a mondatrészek kategóriáját, nemét:

Aztán **olvadni** kezdett. (16)

А затим је отпочело **топљење**. (16) (Főnévi igenév helyett deverbális főnév.)

Nem mertem megtenni, amit **tanácsolt**. (10)

Нисам се усуђивао да послушам његов **савет**. (8) (Denominális ige helyett főnév.)

Csorogtak az ereszek. (16)

Капало је са стреха. (16) (A mondat alanyát határozóval helyettesíti.)

Bátorítva vigyorgott **felém**. (9)

Охрабрујуће **ми** се церекао. (7)

Talán jobb lett volna így fogalmazni: *Cerekao se hrabreći me*, ez a szerkezet jobban érzékelteti a folyamatosságot. A magyarban határozói igenév, a szerbben pedig melléknévi igenév szerepel. Ezenkívül a *felém* irányt jelölő személyragos határozószó helyett a szerbben dativusi eset fordul elő.

Kenyérmorzsát szórtam elébe. (10)

Намрвио сам му хлеба. (8) (Szó szerint: kenyeret morzsáltam neki.)

A fenti magyar szóösszetételt a szerbben felbontja, s az utótagot igésíti: *kenyérmorzsát (szór) – kenyeret morzsál*. A szerb személyes névmás dativusi alakja viszont feleslegessé teszi a határozószó kitételét.

A magyarban vannak olyan szintetikus szerkezetek, vagy szóösszetételek, képzett szavak, amelyeket nagyon nehéz megfelelő módon lefordítani, mivel inherens jelentésük sok információt rejt magában. Ilyen például az *agyon* igekötős igéből képzett melléknévi igenév az alábbi példában, amit csak körülírva lehet megközelítő pontossággal megfeleltetni. A szerbben ezt Babić hátravetett passzív jelzős szerkezettel oldja meg, s ezért egy kicsit erőltetettnek hat.

A talaj úgy párázott, mint egy **agyonhajszolt**, izzadt ló. (16)

Из тла се тако подизала пара као да се знојио коњ **који је бездушно теран**. (16)

Hasonló összetétel-felbontást tapasztalunk az alábbi példában is:

Érdekcsigázás. (21)

Појачавање интересовања. (22)

Néha tartalmi kifejtés nélkül meg sem tudnánk feleltetni a szavakat, szerkezeteket:

...hogy nyáron a **fürdőfülkék** repedésén lessem meg a vetkőző lányokat, s a **tánciskolában** illetlen kívánságaimmal zaklassam őket... (11)

...да лети провирујем кроз пукотине **кабина на плажи** и посматрам девојке које се свлаче и да их кињим непристојним жељама у **школи за играње...** (10) explicitálás, plesna škola, nepristojne ponude.

Tegyük ehhez hozzá, hogy a fenti mondatban a *meglesni* igét nem sikerült megfelelő szerb kifejezéssel helyettesíteni, talán valamelyest enyhítene ezen a hiányon, ha hozzátennénk a *krišom* módhatározót. A *vetkőző lányok* helyett is csak hátravetett szerkezethez folyamodhatunk. A *tánciskola* ekvivalenseként jobb lett volna a *plesna škola* szókapcsolat, mert a fenti megoldás inkább játékra, nem pedig táncra utal. A *nepristojne želje* is tartalmi tükröztetés eredménye, ezért talán a szerbben gyakoribb *nepristojne ponude* szerkezettel kellene helyettesíteni.

Az alábbi idézet azt mutatja, hogy a fordítók néha törölik a mondathatárokat, máskor viszont egy hosszú, többszörösen összetett mondatot felbontanak:

Esti Kornél tényleg volt, de nem volt jogi személy. Bármennyire ártatlannak tudtam hát magam ezekben a förtelmes bűnökben, a pör nem jó kilátással kecsegtetett. (16)

Корнел Вечерњи је стварно постојао, али није био правно лице: ма колико да сам ја био недужан у овим ужасним гресима, парница није ништа добро обећавала. (15)

A magyar nyelv sajátosságai közé tartozik a kauzativuszi igealak, amelyet az *-at / -et, -tat / -tet* képzővel képezünk. A szerbben az ilyen grammatikai egységeket csak körülírással lehet lefordítani. Ennek is több módja van, nézzük, hogyan jár el Sava

Babić ilyen esetekben, mivel az Esti Kornél kötet első fejezete bővelkedik ilyen alakokban!

...cselédeimmel orvul befűt**tet**ett a fürdőszobába... (7)

...кришом **уз помоћ** послуге загрејао купатило... (5)

Édesanyám le akart fekt**et**ni. (9)

Мајка је **хтела да идем** на спавање. (7)

...s hiába toporzékoltam, lefekt**et**ett. (9)

...и узалуд сам топтао ногама, **положила ме је** у пос-тељу. (7)

...kihívatott a kapunk elé... (10)

...**позвао ме је** пред капију... (9)

...s ő akarta elhit**et**ni velem azt a kárhozatos hazugságot is... (12)

...он **је хтео да** ја поверујем и у проклету лаж... (11)

...ő szív**at**ta el velem az első cigarettát, ő **it**atta meg velem az első pohár pálinkát, ő kap**at**ott rá a testi öröme-
re... (11)

...он ми **је дао да** попушим прву цигарету, он ми **је дао да** попијем прву чашицу ракије, он **ме је навикао** на телесна задовољства... (10)

...ő tép**et**te le viszkető sebeimről a heget, ... ő szerett**et**te meg velem a néma állatokat és a néma magányt... (12)

...он ми **је одвалио** зараслицу с красте која ме је сврбела, ...он ме **је упутио** да заволим неме животиње и нему самоћу... (11)

Egy ízben szememre lobbant**ot**ta... (8)

Једном приликом ми је у очи гневно рекао... (6)

Attól tartottam, hogy esetleg veszélyezt**et**ik az én komoly-
ságom is. (8)

Мислио сам да **доведе** у опасност и моју озбиљност.
(6)

Amint látjuk, a fordító különböző megoldásokhoz folyamodik, néhol érzékelteti, hogy Kornél mással végeztette el a cselekvést (*uz pomoć..., hteo je da ja..., dao je da...*), másutt viszont másfajta igét használ, olyant, amely eltűri a kauzativuszi többletjelentést, de expliciten nem azt fejezi ki (*rekaó je*), vagy pedig a cselekvés direkt módon való teljesítésével, a közvetítő személy kizárásával fordít (*pozvaó me je*).

Ilyesmire nem is vállalkozhatnék. (8)

Тора се не бих ни подухватио. (7)

A fenti magyar példában a feltételes mód mellett még a ható igeképző is jelen van, a szerbben csak a kondicional szerepel, bár analitikusan ki lehetett volna fejezni mindkettőt, a *moći* módális alakkal, amely felvállalná az állítmány igei részének kifejezését, de akkor a magyar igét a szerbben infinitívussal kellene megfeleltetni: *toga se ne bih ni mogao prihvatiiti*.

Nem haragudtunk mi **egymásra**. (7)

Нисмо се ми љутили **један на другога**. (5)

Sápadtan meredtünk **egymásra**. Reszkettünk. (10)

Убледело смо зијали **један у другога**. Дрхтали. (9)

A sétaúton például, amint **egymás mellett** haladtunk, minden magyarázat nélkül kirántott kabátja belső zsebéből egy konyhakést, s a járókelők ámulatára élesíteni kezdte a járdát szegélyező keramitköveken. (7)

На корзоу, на пример, док смо шетали **један поред другога**, без било каквог објашњења је потегао из унутрашњег џепа капута кухињски нож и на запрепашћење пролазника почео да га оштри на жутим циглама које су оивичавале тротоар. (5)

A magyar kölcsönös névmást a szerbben – amint azt a fenti példák is mutatják – csak analitikus módon lehet megfeleltetni, s ez a célnyelvi szöveg szükségszerű redundanciáját okozza. Ezenkívül az utóbbi mondatban a szerbben hátravetett jelzős szerke-

zetet használt a fordító (*koje su ovičavale trotoar*). A megfeleltetésnél eltérés is észlelhető, mert a ‘keramitkövek’-et Babić sárga téglákkal helyettesítette be, s a *zaprepašćenje* is sokkal expresszívabb absztrakt főnév az ‘ámulat’ magyar eredetijénél. A sétautat viszont – találóan – elfogadott idegen szóval feleltette meg.

A magyar jelzős szerkezeteket, összetételeket a szerbben gyakran csak hátravetett szerkezetekkel lehet megfeleltetni. Sava Babić mestere az ilyen megoldások alkalmazásának. Íme néhány példa ennek az állításnak az illusztrálására:

...ő fejtette ki előttem először, hogy a felnőttek sárga, **dohányszagú**, puffadt zsarnokok, és semmi tiszteletet sem érdemelnek... (11)

...он ми је први протумачио да су одрасли жути, надмени тирани **који заударaju на дуван** и да **због тога** не заслужују поштовање... (10)

...vidéki hölgy... (15)

...дама **из унутрашњости**... (15)

...édesapám régi jó cimborája... a **százkilós** törvényszéki bíró. (9)

...стари другар мога оца... судија окружног суда, **имао је стотину килограма**. (8)

...rossz **hírű** sikátorok görbe utcáin... (15)

...кривим улицама **на лошем гласу**... (14)

...amint holtrészen horkoltam egy **kültelki** csapszék vörös abroszán. (15)

...да сам мртав пијан хркао наслоњен на црвени столњак крчме **у предграђу**. (14)

Több **szavahihető** tanú hallotta... (15)

Више сведока, **којима се може веровати на реч**, чуло је... (15)

A szerb nyelv kedveli a személytelen és a passzív szerkezeteket, s természetes, hogy Babić is a célnyelv sajátosságát igyek-

szik tiszteletben tartani, s ezzel a fordítás eredetiben hat. A transzformáció gyakran azzal a következménnyel jár, hogy a magyar tárgyból a szerb mondatban alany lesz:

Tíz felé suhogást **hallottam** a levegőben és zenét. (11)

Око десет **се зачуо шум** у ваздуху и музика. (9)

Ízléstelen telefonugratások, aljas névtelen levelek szerzőségével **vádoltak**. (15)

Оптуживан сам за неукусно узнемиравање телефоном, за ауторство подлих анонимних писама. (14)

Explicitálás, illetve implicitálás

Fordítás során gyakran kerül sor explicitálásra, illetve implicitálásra a nyelvek különböző szerkezete miatt. Mindkét jelenség lehet alaki és tartalmi is. Előbb talán az elsőre hozzunk fel néhány példát! Az alábbi mondatban a magyar birtokos személyrag egyértelművé teszi, hogy *engem* sértett az *ő* léhasága, s ezért a névmások feleslegessé válnak. Nem úgy a szerbben, ezért kell kifejtteni a tárgyat is és a birtokost is.

Sértett a léhasága. (7)

Вређао **ме је његов** нехај. (5)

Az alábbi explicitálások is a szerb mondat egyértelművé tételét szolgálják:

Vagy egyszer, mikor csupa előkelő embert vártam vacsorára, **akitől** sorsom és pályám függött... s ő szintén hivatalos volt hozzám... (7)

Или је једном, када сам **ја** позвао на вечеру све сам отмен свет, **људе** од којих ми је зависила судбина и каријера ... а и он је такође био позван... (5)

A személyes névmás kitétele mellett még egy kifejtés van a mondatban, mégpedig a vonatkozó névmást konkretizálja főnévvel Babić bravúrosan, emiatt választja az előző tagmondatban

az ember fordítói ekvivalenseként a *svet* főnevet, hogy itt annak szinonimájaként alkalmazhassa a *ljudi* szót. Ez utóbbi fakultatív megoldásnak számít, mert a fordító tarthatta volna magát az eredeti mondat szerkezetéhez is: *...kada sam pozvao na večeru otmene ljude, od kojih mi je zavisila sudbina...*

A Vitriol lebuj főpincére elem tett egy számlát, amelynek **kiegyenlítése elől** állítólag egy mellékajton szöktet meg. (15)

Конобар из јазбине „Витриол” ставио је преда ме рачун **због којег сам, уместо да га подмирим**, наводно побегао на споредни излаз. (14)

A pontosság kedvéért meg kell jegyezni, hogy a magyar példában főpincér van, és nem „sima” pincér, ezért a szerb-ben vagy úgy kell fordítani, hogy *glavni konobar*, vagy pedig *šef sale*. Egyébként, a kényszerből történő kifejtés jó példája a fenti mondat, ahol egy névutós névszót szükségszerűen két tagmondatlal feleltetünk meg.

Olykor a fordító kihagy egy-egy szót, szószerkezetet, s mindaddig, amíg ez a célnyelvi mondat érthetőségének, egyértelműségének rovására nem megy, ezt meg is tehetjük, ennyi szabadságot megengedhet magának a fordító.

Fényes délben **siettem** hazafelé az iskolából, **összeszíjazott** könyveimmel. (14)

Усред поднева сам се враћао из школе, **хитао сам** с књигама **везаним каишем**. (13)

A fenti szerb mondat első felében elkerülhető volt az explicitálás, bár azt azonnal egy implicitálás is követi: felesleges kitenni azt, hogy *vraćao sam se*, amikor a külön tagmondatként szerkesztett mondat állítmánya tartalmazza a magyar mondatban szereplő ígét (*hitao sam*), ugyanakkor kimaradt az, hogy hazafelé sietett, s ez nem is hiányzik a mondatból: *Usred podneva hitao sam kući...* Az 'összeszíjazott' melléknévi igenevet kényszerből kellett kifejtene a fordítónak.

...vendégeimet nyomban **érkezésük után** félrevonta,
értésükre adta... (7)

...госте одмах позивао устану саопштавајући **им**... (5)

A dadát küldte értem... (9)

Послала је дадиљу... (7) (*po mene* – kimaradt).

Belékaroltam, hogy segítsen, de a dada kitépett **karja-
iból** (9)

Ухватио сам се за њега, да би **ми** помогао, али ме је
дадиља отргла (7) (*iz njegovih ruku* – hiányzik).

Folyton azt lestem, hogy haladnak **óránk** mutatói. (11)

Непрекидно сам зурио како напредују казаљке. (9)
(*na našem satu* – kimaradt)

Nyári zivatar után egy ázott *verébfiókát* találtam a **rekety-
tyebokor alatt**. (10)

После летње олује нашао сам **у бауми** покисло
голуждравче вранаца. (8)

A 'rekettyebokor alatt' helyhatározó helyett általánosít a fordító, úgy véli, hogy a szerb olvasó számára nem jelent semmit az a tény, hogy milyen bokorfajtáról van szó, lehet, hogy nem is tudta kikövetkeztetni a helyes szerb ekvivalenst (négyfajta növénynév is szerepel a szótárban: prestak, prestip, rakita, žutilica).

...tenyerembe tettem... (10)

...узео сам га међу дланове... (8)

A személyragos *uzeti* ige inherens jelentése már jelzi, hogy a saját kezébe vette a verébfiókákat, ezért nem kell a birtokos melléknevet külön kitenni, azzal, hogy az *u* helyett a *među* előljárót használja, ennek magyarul a *tenyereim közé vettem* szerkezet felelne meg. Ez a megoldás egyébként megköveteli a szerb főnév többes számba tételét, tehát még egy grammatikai cserére sor kerül.

...kihívatott a kap**unk** elé, s ott titokzatosan-jelentősen újságolta, hogy **varázsolni is** tud. (10)

...позвао **ме** је пред капију и саопштио ми, тајанствено и значајно, да уме да **чара**. (9)

A fenti mondatban két implicitálás és egy explicitálás található. A magyar mondatban a kapu szó birtokragot tartalmaz, amely konkretizálja a helyet, a szerbben ez elmarad. Babić úgy érzi, hogy az olvasó ezt feltételezi, s csak akkor kellene azonosítani a kapu főnevet, amennyiben nem az író kapujáról lenne szó. A másik implicitálás a magyar *is* kötőszó kihagyására vonatkozik. A szerb mondatban viszont kötelezően ki kellett tennie a dativusi személyes névmás enklitikus formáját (*me*).

Fordítói alternatívák

Minden fordításban vannak olyan megoldások, amelyek a fordítói szabadságról tanúskodnak. Ezért megtörténik, hogy aki kívülről vizsgálja a célnyelvi szöveget, esetleg más megoldást választott volna, talán pontosabb megfogalmazást alkalmazott volna. Néha úgy érezzük, hogy a célnyelvi szöveg nem fedti minden tekintetben a forrásnyelvi mondanivalóját.

Mióta az eszem tudom, **közel volt** hozzám. (8)

Од када знам за себе, био ми је **близак**. (7) határozószó / mn.

Nem pont ugyanaz a jelentése a magyar és a szerb mondatnak, a magyar határozószót melléknévvel felelteti meg. A magyar pontos megfelelője a *bio mi je blizu*, *bio je uvek blizu mene*. A *biti blizak* inkább a hasonló gondolkodásra vonatkozik, arra, hogy jól megértették egymást, egy húron pendültek, bár a Babić-féle megoldás is beleillik a szövegkörnyezetbe.

Mindig előttem vagy mögöttem, mindig mellettem vagy ellenem. (9)

Увек испред мене или иза мене, увек **пored** мене или против мене. (7)

Jobb lett volna az *uz mene* előljárós szerkezet, mert a *pored mene* inkább konkrét helyviszonyt jelöl.

De feldúltan rohantam vissza lakásunkba. (10)

Али сам престрављено дотрчао у наш стан. (9)

Ha ezt a mondatot kiragadnánk a szövegkontextusból, nem derülne ki belőle, hogy az író már volt a lakásán, s hogy most ijedten rohan oda vissza. A szerb mondatban szó szerint ez áll: de ijedten a lakásunkra szaladtam. Tehát a magyar mondat megfelelője ez lenne: *Ali sam prestravljeno pohitao da se vratim u stan*. Vagy: *Ali sam prestravljeno dotrčao nazad u stan*.

Ne mosakodj, **maradj szutykos**, éljen a piszok. (9)

Не умивај се, **буди каљав**, живела прљавштина. (7)

Nem ugyanaz a ‘maradj szutykos’ (*ostani prljav*) és a ‘légy sáros’ megfogalmazás, a szerb mondat sokkal erősebb, durvább felszólítást fejez ki, sőt a szennyesség intenzitásában is nagy a különbség.

Novemberben hányszor **fölríadtál** álmodból... (13)

Колико си пута у новембру **скакао** из сна. (12) pre-
nuo.

Ha ‘álmából fölríad’ valaki, nem föltétlenül azt jelenti, hogy felugrik ágyából, hanem, hogy hirtelen felébred vmire, a szerb mondat igéje viszont épp ezt ragadja meg, ezért helyette jobb lett volna a *prenuti se iz sna* kifejezést alkalmazni.

Én ellene szegültem, hevesen cáfolgattam istentelen nézeteit. (11)

Ја сам му се супротставио, жестоко сам оспоравао његове безбожне **погледе**. (10)

Jobbnak tartom a fenti mondatban az ‘istentelen nézetek’ ekvivalenseként a *bezbožničke ideje* megfogalmazás, vagy pedig *bezbožničke poglede na svet*, mert így, ahogyan most áll a szövegben, az olvasó először a tekintetre, nem pedig a nézetekre asszociál.

Sokszor **maga** a nő a hazugság, és a vágy az igazság. (21)

Често је жена лаж, а жеља је истина. (21)

Kicsit értelmetlen a mondat, bár nyelvtanilag helyes, ugyanakkor nem tükrözi híven a mondanivalót: *Često sama žena predstavlja laž, a samo je želja za pravo istina.*

Elég, ha beszélsz. (21)

Довољно је ако **ти** говориш. (21)

A szerb mondat azt sugallja, hogy elegendő, ha csak egy személy beszél, s az legyen a beszédpartner, holott arról van szó, hogy Kornélnak nem kell mást csinálnia, csak beszélnie kell, s ő maga jegyezni fog. Tehát így: *Dovoljno je samo da pričaš.*

Olykor tartalmi tükrözésre is ráakadhatunk:

Már nem vagyok fiatal. (19)

Већ нисам млад. (19)

A szerbek inkább azt szokták mondani: *Nisam više mlad.*

Fordítói tévedések

A fordítói félreértések, tévedések általában csak olyankor derülnek ki, ha valaki összeveti szóról szóra az eredeti szöveget a fordítással. Amennyiben csak a célnyelvi szöveget olvassuk, csak a durva hibák derülnek ki.

Állandóan kisebb-nagyobb botrányokba kevert. (7)

Непрекидно је упадао у веће или мање скандале. (5)

A fenti fordítás arra enged következtetni, hogy Babić nem jól értelmezte az eredeti szöveget. Kosztolányi mondatában az áll, hogy Esti az író keverte botrányokba, a szerb mondatban viszont maga Kornél keveredett botrányokba.

Végre, múltunkat az emlékek oly eleven és lüktető érrendszere hálózta át keresztül-kasul, hogy az nem sorvadhatott el ily gyorsan. (8)

Коначно, живи и пулсирајући систем крвних судова је уздуж и попреко био премрежен успоменама наше прошлости, тако да она није могла брзо пресахнути. (7)

Babić transzponálást eszközölt, megváltoztatta a mondatrészeket, és ezért téves a fordítás, hisz Kosztolányi azt állítja, hogy *múltunkat hálózta be az emlékek érrendszere*, a szerbben viszont az érrendszerek voltak behálózva a múlt emlékeivel.

Szemtelen fickó volt, de érdekes, nem unalmas. (9)
Био је безобразан, али, занимљиво, не и досадан. (8)

A magyar eredetiben két melléknév szerepel (*érdekes, unalmas*), s mindkettő ellenpárját képezi az előző tagmondatban levő *szemtelen* névszói állítmánynak, s ugyanakkor az *érdekes* is ellenpárja az *unalmasnak* (bár szemtelen volt, mégis érdekes, nem pedig unalmas), a szerbben viszont határozószó és melléknév fordul elő, s ebből az következik, miszerint: 'érdekes az, hogy szemtelen volta ellenére nem volt unalmas'.

Emlékszem, egy őszi alkonyon, úgy **hat felé**, (10)
Сећам се, у јесењи сумрак, негде **око пола шест**, (9)

Tárgyi tévedés is előfordulhat, a fordító a hat órát fél hatnak fordítja, talán a *felé* határozószó formai hasonlósága tévesztett meg (*felé – fél*).

...a kamaszkori tavasz bíborrügyei. (11)
...пурпурни пупољци пролећног пубертета. (10)

A szerbben tavaszi kamaszkor áll a kamaszkori tavasz helyett.

...rontott be **diákszobámba egy** éjjel. (12)
...бануо **би ноћу** у мойј собу. (11)

A *bi* szócska a szerb mondatban arra utal, hogy édesapjának szokása volt berontani az író szobájába, amit még a *noću* határozószó folyamatosságot sugallva nyomósít, holott a mondatban explicite az áll, hogy *egy éjjel* rontott be csak hozzá.

Még az utcá**nk**at is elkerülte. (13)

Чак је избегавао и улице. (12)

Esti csak az író utcáját kerülte, s ezt a birtokos személyrag is érzékelteti, nem pedig minden utcát, vagy az utcákat általában.

Késő estig csak annyit sikerült kipuhatolnom, hogy **itthon** van. (17)

До касно увече једино сам успео докучити да се налази **код куће**. (17)

A szövegkörnyezetből derül ki, hogy az *itthon* határozószót mely jelentésében használja Kosztolányi. Ebben az esetben Babić tévesen konkretizál, mivel a *kod kuće* szerkezetet a szerbek nem szokták az 'országban belül' jelentésre használni, holott éppen arról van szó a szövegben, hogy Esti nem tartózkodik külföldön. Tehát így kellett volna fogalmazni: *da se nalazi u zemlji*.

A mentők – szólt. (18)

Спасиоци – рекао је. (18)

Itt a kontextus megköveteli, hogy a *hitna pomoć* szókapcsolatot használjuk.

Ma egész nap téglák potyogtak, **cégtáblák** zuhantak a járókelők fejére. (18)

Цео дан данас су падале цигле и **фирме** се стропоштавале на пролазнике. (18)

A *firma* szó a szerb értelmező szótár szerint jelent ugyan cégtáblát is, de inkább elavult jelentésről van szó, és a mindennapi köznyelvben ma már nemigen használatos ebben az értelemben. Így teljesen más képzetet kelt a fenti szerb mondat, azt ugyanis, hogy a vállalatok zuhantak a járókelőkre.

Reggel fagyott, jégtükrök ropogtak az utcai fák vasrostélyán, s kéklott az ég. (16)

Ујутру су замрзнута, ледена огледала пуцкетала по гвозденим мрежама уличног дрвећа, а небо се плавило. (16)

Ezúttal a mondat tagolása nem megfelelő, mert nem a fagyott jégtükrökön van a hangsúly a mondat elején, hanem arról, hogy nagyon hideg volt, fagyott, ennek következményeként a jégcsapok tükrökként hatottak... A szerb mondat viszont azt sugallja, hogy befagyott jégtükrök ropogtak.

...dolgozatainak külalakja rendetlen, magaviselete kevésbé szabályszerű, én pedig az osztály első tanulója vagyok, tiszta jeles, dolgozataim külalakja rendes, magaviseletem jó, azonkívül franciát, zongorát is tanulok, magánszorgalomból. (14)

...спољашњи изглед његових задатака је неуредан, владање баш није у реду, ја сам пак први ученик разреда, чист одликаш, спољашњи изглед мојих задатака је уредан, владање одлично, поред тога ја приватно учим француски и клавир. (13)

A szerbek nem használják a 'külalak' (*spoljašnji izgled*) meghatározást a dolgozatok értékelésénél, csak azt mondják, hogy *uredan / neuredan zadatak*, a magaviselet is *primeran*, azaz 'példás', nem pedig 'jó', viszont helyesen cselekszik Babić, amikor a kitűnő meghatározást használja az iskolai előmenetellel kapcsolatban, nem pedig a jelest, ahogyan a magyar szövegben áll. Azonban előtte tükörfordítást alkalmazott, amit elkerülhetett volna, az 'osztály első tanulója' helyett úgy is fogalmazhatott volna, hogy 'az osztály legjobb tanulója', vagy 'a legjobb tanuló az osztályban'. Csak az utóbbi időben használjuk a *privatno* határozószót az iskolán kívüli aktivitásokra. A múlt század elején játszódott történetbe kevésbé illik bele, anakronisztikusnak hangzik. Talán így: *a pored škole učim još i francuski i klavir*.

A stílus és a szöveghangulat megőrzése

Kosztolányi stílusára jellemző a kötőszavas szóösszetételek használata. Babićnak ezzel a stíláriis sajátossággal is meg kellett birkóznia. Leginkább halmozott melléknévvel, határozószóval

felelteti meg őket, pontosabban mellérendelő szintagmákat használ, s a tagjaik között fennálló konkrét viszonyuk alapján látja el őket megfelelő kötőszóval.

Untam ódivatú, **magas-nyitott** gallérjait, **vékony-sárga** nyakkendőit, és **vastag-zöld** szójátékait is. (7)

Доста ми је било његових демодираних, **високих и отворених** крагни, **уских жутих машини**, масних и **недозреlih** игри речи. (5) kravata, jól értelmezi a zöld színt, az éretlenség jelképét.

Hátrafordultam, s **boldogan-ijedten** őt pillantottam meg. (9)

Осврнуо сам се и срећан и запрепаштен угледао њега. (7)

Ha az ebédnél szüleim **kérésére-könyörgésére...** (9)

Кад бих за ручком, после молби и преклињања родитеља... (7)

s ott **titokzatosan-jelentősen** újságolta, hogy varázsolni **is** tud. (10)

и саопштио ми, **тајанствено и значајно**, да уме да чара. (9)

...mit **művelne-mondana** ebben vagy abban a helyzetben. (8)

...шта би он **учинио или рекао** у овој или оној ситуацији. (7)

A fordító, amennyire módjában áll, igyekszik megőrizni a szöveg hangulatát, sajátosságait, korhűségre is törekszik.

Az ilyen diákcsínyek **hajdan** szórakoztattak. (8)

Овакве *ћачке* шале су ме **негда** забављале. (6)

A *negda* időhatározószó egy árnyalattal talán még archaikusabb a magyar megfelelőjénél, de hangulatban közel áll hozzá, talán a *kadgod* még jobban beleillene a mondatba. Az, ami egy

kicsit erőltetettnek hat, az a *dačke šale* tükörfordítás (inkább lenne *dečije šale, školske šale*).

...a lelke mélyén, valószínűleg **lenézett**, hogy *ötleiteit* nem méltányolom annyira, amennyire megérdemelnék. (8)
 ...у дубини душе, вероватно ме је **презирао** зато што нисам ценио његове досетке онолико колико су заслуживале. (6)

Talán **meg** is **vetett**. (8)
 Можда ме је и **презрео**. (6)

Babić a *lenéz* igét következetesen a *prezirati* igével fordítja, amelynek a szerbben sokkal erőteljesebb, intenzívebb, durvább jelentése van, mint a magyarban, inkább kisebb mértékű utálat, megvetés kifejezésére szolgál. A fent idézett két mondat egymás után következik a szövegben: az elsőben Kosztolányi a *lenéz*, a másodikban a *megvet* igét használja. A fordító mindkét esetben a *prezreti* igét használja, s nem fokozza ezt az érzést, mint ahogy az a magyarban szemléletesen ki van fejtve, s ezzel valamelyest veszít az expresszivitásából.

Nem volt még két oly különböző ember **a föld hátán**, mint én meg Kornél. (14)

Није било **на гуравој планети** два толико различита човека као ја и Корнел. (13)

A szólások, megkövesedett szókapcsolatok fordításakor Babić igyekezett megfelelő szerkezetet találni a célnyelvben, a célnyelv szellemében fogalmazni. A fenti megoldás is ilyen, bár az általa alkalmazott jelzős konstrukció egy kicsit szokatlan, nem mindennapi, gyakoribb a *na kugli zemaljskoj* szerkezet.

Élesen **sivalkodott** a metsző, tavaszi szél. A tülök is **sivalkodott**. (18)

Оштро је **јаукао** пролећни ветар **који сече**. **Завијала** је и сирена. (18)

A változatosságra való törekvés, az egyhangúság elkerülésének szándéka legtöbbször kíváncsú eljárás, de néha a szóis-

méltéseknek funkciója van a szövegben, s ilyenkor tiszteletben kell tartani a szövegűséget. A fenti példában a szélre is és a tülökre is egyaránt használatos a szerb *zavijati* ige.

Te légy mellettem a hűtlenség, a csapongás, a felelőtlen-
ség. (20)

Ти буди поред мене неверност, изврдавање, неодго-
ворност. (20)

Az *izvrđavanje* szerb főnév enyhén szólva beszélt nyelvi szó, sem stílusértéke, sem jelentése nem fedi teljesen a magyar *csapongás* szavunkat, helyette inkább a *blud*, *razvrat* absztrakt névszókát ajánlhatjuk. A *nevernost* helyett is talán inkább a *nevera* illene jobban ide.

...aztán a **rossz** tréfához **jó** arcot vágva az asztalhoz ültek,
mintha mi sem történt volna. (8)

...а онда су, после опакe шале, безазлено селе за сто
као да се ништа није збило. (6)

A fenti mondatban tetten érhető rossz / jó ellentétet sem sikerült átmenteni a szerbbe, de ez már nem a fordító mulasz-
tása, hanem a nyelvek kifejezési lehetőségeinek hiányával
magyarázható.

Említsünk meg végül még néhány kimondottan jó megoldást!

Fárasztott az eredetieskedése. (7)

Замарала ме је његова пренаглашена оригиналност. (5)

Az *eredetieskedés* főnevünket még magyarul is bonyolult értel-
mezni, Babić viszont kiválóan oldotta meg ezt a problémát is.

Egy téli **estén** **vacsora** után... (9)

Једне зимске **вечери**, после **обед**а... (7)

A szóismétlés elkerülése végett lett a 'vacsorá'-ból *obed* (szó
szerint tehát így hangzana: *jedne zimske večeri, posle večere...*), ami
egyébként magyar jövevényszó a szerbben.

Jegyzetek

- 1 Деже Костолањи: *Корнел Вечерњи*, Дерета, Београд, 1999. 294.
„A személyneveket nem szoktuk fordítani, csak nagy ritkán.
Hogy hagyhattuk volna azonban meg Kornél családnevét, az Esti-t, amikor az éppenséggel semmit sem jelent a szerb olvasónak. Magyarul viszont a szó napnyugtát jelent, s ebből képződött a melléknév, amely itt családnévként van jelen. Kosztolányi a nappal, a Nap, a munka embere; Kornél az éjé, a Holdé és a nemtörődömsége... A nap és az éj kiegészítik egymást.
Nem hagyhattuk meg tehát az Esti családnevet, ezért lefordítottuk – Kornel Večernji. Ő mindig esténként jelenik meg, a teljes igazsággal...”
- 2 Juhász Erszébet: *Úttalan utaim*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1998. 60.
- 3 Kosztolányi Dezső: *Esti Kornél*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981.

REZÜMÉK

Dr. CSÁNYI Erzsébet

HOMO DUPLEX

Stevenson–Kosztolányi–Crnjanski

Kutatásom a kettős identitás irodalmi ábrázolásának fejlődéstörténetébe ágyazva elemzi három szerző, R. L. Stevenson *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete*, Miloš Crnjanski *London regénye* és Kosztolányi Dezső *Néró, a véres költő* című regényeit.

Bahtyin nyomán tudjuk, hogy a népi kultúrában a maszk a dolgok viszonylagosságában való vidám gyönyörködéshez, az egyértelműség jókedvű tagadásához, a határok játékos áthághatóságának kifejezéséhez kapcsolódik. A romantikában is megnő a maszk szerepe, viszont e kor műalkotásaiban a maszk mindig elrejt és eltűnik, valami irtózatosságnak, a nagybetűs Semminek az arca.

A 19. század végére pedig már a mélylélektan tételeinek tapossza ki az ösvényt Stevenson, amikor 1887-ben megírja szimpla horrorként is olvasható regényét, melynek romantikus-fantasztikus története szerint a hős két alakban testesül meg. A személyiséghasadás nyomán látványos módon kel külön életre a hősben lakó jó és rossz.

A 20. század irodalmában ez a motívum a freudista tanok hatására rendkívül komplexsége válik. Az instabil identitástudat fokozatait Kosztolányi lírai énjai esetében a póz, a költőszerep és a maszk képezik, Crnjanski regényében pedig a belső hangra való fűlelés és a kialakuló dialógus teremt nyelvjátékot.

A kutatás arra keresi a választ, hogy az önazonosság elvesztése mint téma hogyan hagyományozódik és problematizálódik realizmus és modernség feltételei között.

Kulcsszavak: R. L. Stevenson, Miloš Crnjanski, Kosztolányi Dezső, kettős identitás, maszk, realizmus, modernség

Dr. HÓZSA Éva

NINCS OLYAN DON QUIJOTE, AKI NE MARADNA EGYEDÜL

**Kosztolányi Esti Kornéljának intertextuális mozgásai
(Kosztolányi Dezső: Esti Kornél, Esti Kornél kalandjai és
Esterházy Péter: Esti)**

A dolgozat álarc és alakoskodás definiálásának irodalomtudományi lehetőségeit járja körül, a kutatás a távlatos tudományos továbblépések nézőpontjából válik fontossá.

A munka címe, amely Esterházy Péter kötetéből származó idézet-töredék (Esterházy Péter: *Esti*), rendkívül aktuális; a tanulmány Kosztolányi Dezső figurájának intertextuális mozgását és komplex átalakulását vizsgálja az újabb kortárs magyar szövegekben. A megközelítés a sajátos elbeszélői pozícióváltásokra összpontosít. Esti Kornél nő vagy kutya alakjában tűnik fel, alkalmat kap az almafa iránti szerelmének megvallására, elgondolkodhat a Duna-beszédmodok ironikus tipológiájáról, az életrajzi paródiákról, továbbszóheti a dekonstrukcióval kapcsolatos vitákat stb. A szubjektum (ön)azonosságának problémája és egyéb tudományos dilemmák lehetőséget adnak az „álarc” sokrétű tudományos vizsgálatára. Egyáltalán maszk-e az, ami Esti esetében felmerülhet? Nincs egyetlen igazi arc(ulat), nincs egyetlen hagyományos értékkapaszkodó sem. Esti példája szinte bonyolult rejtvényként működik, az értelmezéskísérletek kapcsán a befogadói szemléletváltás is kiemelhető. Az interdiszciplináris dimenziók jelentősége ugyancsak erőteljesen megnyilvánul.

Kulcsszavak: álarc-effektus, alakoskodás, álarctalan játék, szimuláció, üresség, test, halál, nyelv, komparatív megértés, olvasás-előttiség, nyomozás, kaland, utazás, kószálás, paródia, komplex átváltozások, életrajz, elszigetelődés, önazonosság és a másik identitása, kritika, szociális dinamizmus

Dr. RUDAŠ Jutka

KI ÉPÍTI A HOMOKVÁRAT?

Tolnai Ottó infaustusai

Tolnai művészi alkotásaiban az ember szellemi világának különös dimenziója tárul fel, ahol kultúrák, szokások, hiedelmek, maszkok, alteregók keverednek. Megállapítható, hogy a Tolnai-szövegekben rengeteg az olyan szimbolikus információforrás, amelyek a valóság modelljei, kulturális minták. A megfigyelt és a megfigyelés interakciója kifelé funkcionál, mint irodalmi logika, ahol minden megengedett. És épp ez az interakció mutatja meg világosan, hogyan homályosodik el a határ a fikció és a reális között. Szövegei mélységét úgy tudjuk a legjobban megérteni, ha észrevesszük az adottnak a képletes elvonatkoztatását.

A Tolnai-műveket birtokba vevő irodalmi tapasztalathoz hozzájárul egyfajta előzetes tudás, amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy az új ismeretanyag fölfogható – azaz egy bizonyos tapasztalati kontextusban olvasható – legyen. Tolnai alkotásmódján keresztül a többkultúráság és az ex-jugoszláv korszak elemei mutatkoznak meg. A szerző világa ugyan nem lép túl az individuális sajátosságokon, mégis egy heterogén kulturálisan erősen kódolt makrokozmoszba viszi olvasóját. Ki tolja előre a betűt, ki építi a Homokvárát, ki bővíti az ÚJ TOLNAI VILÁGLEXIKONT? Hány infaustus mesél? A legkülönbözőbb művészei, írói, festői, történelmi személyiségei a mediterrán-balkáni sáv enciklopédiájából jönnek, mennek. Ez a miliő egy erősen kódolt tolnais varázslatban tárul elénk. Az elmesélendőben egyrészt mindig megjelenik az objektív valóság, másrészt ez a valóság kimerül a megsokszorozott ő/én-ben, miközben többé-kevésbé hallható lesz az akár maszkok nélküli, akár fiktív elbeszélői hang. A narrátor – biztosítva a szemlélődés örömet – belép a hősök világába, felmond és újrateremt, létrehozza a kulisszát, és ebben a kivételes egyszerűségben bontakozik ki az elbeszélés tapasztalata, ami tulajdonképpen a mesélés téje.

Kulcsszavak: Tolnai Ottó, infaustusok, többkultúráság, ex-jugoszláv korszak, mediterrán-balkáni sáv, valóság-modellek, kulturális minták

NOVÁK Anikó

„EGY DUBLŐR, AKI A MI ESETÜNKBEN AZ ELSŐ SZEREPOSZTÁST VISZI...”

Néhány megjegyzés Tolnai Ottó alakmásairól

Ki kinek az alteregója, vetődik fel a kérdés Tolnai Ottó *Világítótorony eladó* című kötetét olvasva. A műben a név azonossága teremti meg az azonosulás lehetőségét az író Ottó és az Adrián élő, valamikor a zentai cukorgyárat könyvelő Bocskay Ottó között. Pont a névazonosság miatt annyira erőteljes a szövegben a két Ottó folyamatos helycseréje, amely a következő szövegrészben a legérzékletesebb: „leveleket fogok írni neki, vagy fordítva, az ő leveleit íratom írom meg valamilyen formában (levélben, versben, prózában), beszámolok palicsfürdői barátomnak Ottónak, alias Palicsi P. Howardnak, illetve Regény Misunak, hogyan is él Ottó, hogyan is élek én, Ottó, ott lenn az Adrián”. A két figura viszonyára érvényes Mikola Gyöngyi megállapítása Tolnai „embergyűjteményéről”, miszerint a szerző és a hős hagyományos szereposztása helyett az egyoldalú viszony kölcsönössé tétele és megsokszorozása figyelhető meg.

Az alakmások mögé bújás egyfajta identitásképzés, éppen ezért különösen lényeges, ki mögé rejtőzik a Szerző-én, milyen alakok segítségével konstruálja meg saját személyiségét.

Bocskay Ottó mint alakmás kitüntetett helyet foglal el Tolnai Ottó alteregóinak népes táborában. Éppen ezért különösen fontos elhelyezése ebben a közösségben, valamint az alteregók közötti különbségek és hasonlóságok megvilágítása, körüljárása.

Kulcsszavak: Tolnai Ottó, Világítótorony eladó, alteregók, helycsere, rejtőzködés, identitásképzés

BEKE Ottó

LÁTHATÓ ÉS HALLHATÓ MASZKOK

Az irodalmi eszközökkel, textuálisan megalkotott maszkok különböző érzékelési területekhez tartoznak. A közvetítettség követ-

keztében többek között a látással, a tapintással és a hallással is összekapcsolódnak. A dolgozat a látható és hallható maszkok problémakörének bonyolultságát igyekszik érzékeltetni John Barth *Az út vége*, majd pedig egy, a vajdasági magyar irodalmi kontextust aktualizálva, Sziveri János az *Emberi hang* című szövegére összpontosítva.

Kulcsszavak: látható és hallható maszkok, Barth, Sziveri

SAMU János Vilmos

A BEOMLÓ EKSZTÁZIS SZUBJEKTUMA

Simon Grabovac verseinek nyelvfilozófiai horizontja és kapcsolódása egy Sziveri-ciklushoz

A dolgozat a deperszonalizáció és a nyelvi konstrukcióként fölfogott szubjektum azonosságválságának problémakörét, az identifikációra tett közvetlen és közvetett írásaktus-kísérletek következményeit vizsgálja Simon Grabovac költészetében. Az *Isiot (Gyömbér)* című kötet nyelvi archeológiájában a denotálható totális, identikus jelenlét megteremtésének lehetetlensége egy igen sajátos, inverz, kiazmikus szerveződésű szubjektumképet rajzol, amely az emlékezet énjét Másikként tételezi, a megkövült nyelvi jelekkel próbálkozó emlékezőt pedig az önmagán-kívülibe, a folyamatos kilépés, majd annak visszafordulása és érvénytelenedése regiszterébe helyezi.

Az elemzés teoretikus keretét Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida és Steven Shaviro néhány tézise adja.

Kulcsszavak: kiazmikus szubjektum, konkáv nyelvi forma, ekstázis

Dr. BENCE Erika

ANAGORÍZIS ÉS PSZEUDO-VALÓSÁGOS ALAKMÁS A KORTÁRS TÖRTÉNELMI REGÉNYEKBE

A barokk regényben, de a XIX. században konstituálódott, eposzi funkciókat átvállaló magyar történelmi regényben is központi formai alakzatként jelenik meg az anagorízis, azaz az elveszettnek, vagy halottnak hitt szereplő feltűnése. Ugyanilyen szerepet tölt be e művekben a pseudo-valóságos alakmás jelenléte, illetve az átöltözés, az álnévhasználat, a névcseré jelensége. A kortárs magyar történelmi regény ezzel a regényhagyománnyal áll diskurzusban; a történelemről szóló beszédnek erre, a XVIII. század végén, illetve a XIX. század első felében konstituálódott vonulatára íródik rá. Az előadás a jelölt alakzatok (anagorízis és pseudo-valóságos alakmás) működését mutatja be és értelmezi a XX–XXI. század fordulópontján létrejött magyar történelmi regényekben. A vizsgálat tárgyául jelölt korpuszt Márton László, Háy János, Rakovszky Zsuzsa és Vasagyi Mária regényei alkotják.

Kulcsszavak: barokk regény, magyar történelmi regényhagyomány, anagorízis, alakmás, átöltözés, álnév, névcseré, kortárs történelmi regény, újrairás

Dr. UTASI Csilla

BEAVATÁS ÉS HETERONIMÁK

**Danyi Zoltán Hullámok után a tó sima tükre című
novelláskötetéről**

Hamvas Béla *Karnevál* című regényét elemző könyvében Danyi Zoltán abból indult ki, hogy a vizsgált művet kései fölfedezését követő – méltatói iniciatikus értelmezésének, az alkímiai beavatásnak figyelmen kívül hagyása miatt tartották problematikusnak, és e iniciációs jelleg bemutatására, fölfejtésére vállalkozott könyvében. *Hullámok után a tó sima tükre* című új, 2010-es novelláskötetében a

szépirodalmi elbeszélés és a keleti vallások világnézetében gyökerező meggyőződés, életpraxis összhangjára törekszik maga is. A novelláskötetet értelmező dolgozat szerzője egyfelől e célkitűzés megvalósulásának lehetőségére kérdez rá, másfelől azt vizsgálja, hogy a törekvésben az elbeszélői eljárások között milyen szerepet töltenek be a heteronimák.

Kulcsszavak: iniciatikus értelmezés, alkímiai beavatás, Bahtyin, karneváli nevetéskultúra, heteronimák

Dr. HORVÁTH FUTÓ Hargita

M. HOLLÓ JÁNOS, A GION-PRÓZA ALTEREGÓJA

Gion Nándor a 70-es évek közepétől szerepelteti műveiben M. Holló János író, alteregó-figuráját. Az Izsakhárról szóló történetet, amelynek pretextusa a Bibliában, az Ószövetségben található, Gion több változatban írta meg. A téma negyven éven át foglalkoztatta. Az Izsakhár-regényt az 1975-ben publikált *M. H. J. hintaszéke* című novellában kezdi kigondolni M. Holló János író. A téma második feldolgozása a Híd folyóirat 1976. 1. és 6. számában megjelent *Izsakhár* című kétrészes novella. Az Izsakhár-történet harmadik változata kötetben, regénnyé duzzasztva a Kortárs Kiadónál jelent meg 1994-ben szintén *Izsakhár* címen. Az *M. H. J. hintaszéke* cím utal arra, hogy a novella a gioni asztalos- vagy bútor-novelláknak is nevezhető írások sorába tartozik, és fel is vonultatja azokat a fordulatokat, motívumokat, amelyekkel a későbbi asztalos/bútor-novellákban szembesülünk. A hintaszék kapcsolatba hozza a novellát a *Mint a felszabadítók* nyitó elbeszélésével. A Kubából hazatérő M. Holló János, aki a *Mint a felszabadítók* elbeszéléskötet írófigurája is, eldönti, hogy megírja Irmái József asztalosmester békebeli történeteit. A keretelbeszélések narrátora M. Holló János. A mindennapi betevő falatjáért küzdve számtalan kalandon áteső Irmái József asztalosmester – a többi novella narrátora, akit a szituáció szintén Gion írói alteregójává

avat – a nyitó és zárónovellában a szereplők egyike. A kötet utolsó novellája, az *Úriemberek a folyón* explicit textuális jelekkel asszociál az *Izsakhár*-szövegekre: M. H. J. *saját* könyvét, az *Izsakhárt* (Gion Nándor 1994-ben megjelent regényét) olvassa.

Kulcsszavak: Gion Nándor, bibliai pretextusok, alteregó-figurák, asztalos/bútor-novellák, változatok, továbbírások, intertextuális relációk

Dr. LADÁNYI István

A „VALÓDI” ARC MEGALKOTOTTSÁGA

**Az őszinteség retorikája Sinkó Ervin Egy regény regénye,
Sütő András Anyám könnyű álmot ígér
és Esterházy Péter Javított kiadás című regényében**

A referátum az önéletrajzi jellegű elbeszélésben megképzett szerzői identitás „valódiságának” a kérdését problematizálja. A három eltérő irodalmi korszakhoz tartozó és különböző beszédmódokat alkalmazó író vizsgálódásra kiválasztott regényeiben közös, hogy mindhárom mű meghatározóan épít a szerző, az elbeszélő és a főhős azonosságának az elbeszélésen belüli megképzésére. A kutatás azoknak az elbeszélői eljárásoknak a mibenlétét vizsgálja, amelyekkel az elbeszélés ezt az azonosságot megképzí, illetve megkísérli azonosítani azokat a retorikai alakzatokat, amelyekkel az implicit szerző az elbeszélés megszólítottját, az implicit olvasót ennek az azonosságnak az elfogadására készíti. A vizsgálat rámutat az önéletrajzi jellegű elbeszélésben létrejövő identitás megalkotottságára, és foglalkozik ennek az identitásnak a viszonyával az empirikus szerzői identitáshoz mint márkanévhez („brand”).

Kulcsszavak: szerzői, elbeszélői, szereplői identitás, Sinkó, Sütő, Esterházy

FEKETE J. József

NICSAK, KI BESZÉL?

**Bogdán László, Brasnyó István, Danyi Zoltán,
Tolnai Ottó heteronimáiról**

A *Nicsak, ki beszél?* dolgozat Bogdán László, Brasnyó István, Danyi Zoltán és Tolnai Ottó műveiben követi végig a heteronima-képzés poétikai indokoltóságát és megnyilvánulási formáit. A művekben felvetődő legbonyolultabb alapkérdés a teremtő és a teremtett relációja körül fogalmazódik meg, s ez egyben visszautal a legelső, a „ki vagyok én?” kérdésre: az életre keltett hasonmás „szemantikai élősködő-e, vagy a jelölőszintű infláció” (Samu János Vilmos) megtestesülése? Léte csupán a leírt mentális reprezentáció terepén valósul meg, vagy valójában kitölti annak az életrajznak a reális kereteit, amit létrehozója álmodott meg számára? Túlléphet-e a számára kijelölt sorson? Vagyis: teremt-e az írásművészet, vagy csak megjelenít? A poétikai tapasztalat nem egy esetben oda vezet – szögezi le a dolgozat –, hogy nemcsak a megálmodott perszóna nem létezik, noha az alakmás öntudatával rendelkezik, hanem még az őt megálmodó se létező személy. A szerző úgy tartja, hogy az élet és az irodalom nem egymás szinonimái, és ha az élet összekeveredik az irodalommal, katasztrófába fordul mind a valós, mind a fiktív világkép tapasztalata.

Kulcsszavak: **hasonmás, heteronima, mentális reprezentáció, teremtés/megjelenítés**

225

KONCSOS Kinga

DESZUBJEKTIVIZÁCIÓ MINT ASPEKTUSVÁLTÁS

**Nemes Nagy Ágnes költészetében és
a DNS PERSONA-számában**

A líra szubjektív műnem, tehát feltételez egy szubjektumot, amely benne kifejeződik. Ezzel lép párbeszédbe, ezt kérdőjelezi meg

az objektív líra. Szokásosan szubjektum-objektum szembeállítás-ról (Rilke-paradigma), a „külső” és a „belső” viszonyáról vagy a dichotómia feloldásáról (Eliot-paradigma, ahol a tárgy a szubjektumba integrálódik) beszélünk a tárgyas költészettel kapcsolatban. A kutatás az elemek újrendezésére tesz kísérletet Ludwig Wittgenstein késői filozófiája ihlette aspektusváltással, amelynek kérdése, hogy milyen következményekkel jár a Nemes Nagy Ágnes-féle tárgyas líra működésmódjának tekintetében az, hogy a szubjektum csak kívülről képes magát meghatározni. A tárgyas versek, az objektív líra darabjai úgy strukturálódnak, hogy a tárgyak, képek a vers nyelvjátékába vonódva kontextuskötötté válnak. A kontextuskötött tárgy a versben olyan képet jelent, amelyet nem mindentől függetlenül, izoláltan tapasztalunk, hanem a poétikai aspektusváltásban mint irreflexív geometria-változásban jelenik meg a számunkra. A híres wittgensteini nyúl-kacsa példa a mitchelli felosztás alapján valódi, grafikus kép, a költői képek pedig verbális képek. Valós-e a távolság a két családtag között? Hogyan történik az ilyen poétikai elemek összeválogatása? A kutatás szerint a Nemes Nagy-versek alanyának deszubjektivizációja önmegváltásként értelmezhető, a Nemes Nagy-féle po-etikában az aspektusváltás tétje feltámadásnyi.

Kulcsszavak: **deszubjektivizáció, önmegváltás, aspektusváltás, verbális kép, po-etika**

Dr. ISPÁNOVICS CSAPÓ Julianna

A NŐI ALAKMÁS HITELESSÉGE HERCEG JÁNOS ANNA BÚCSÚJA CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Herceg János 1955-ben született regényét a magyar irodalom-történeti hagyomány művészregényként jegyzi.

A női alakmás szemszögéből szerveződő szöveg kapcsolatba hozható a feminista irodalomszemlélettel is, hiszen több ízben felmerült már a kérdés, írhat-e női regényt férfi, vagy csak egy nő képes

erre. Meggyőződésünk szerint a hiteles női beszédmód, világlátás szabályai szerint szerveződő szövegvilágok szerzője nő. A bácskai/vajdasági magyar kultúra miliójébe, kontextusába ágyazott regényben két kulturális gyakorlat, beszédmód nyilvánul meg. A magyar századforduló periferiális, vidéki közegét az alakuló szocialista kultúra jelenségei, értékrendje sokkolja. Az új kultúra változó szexualitást, változó nemi identitást hoz magával, szabadabbá válik a nemek közötti átjárhatóság. Herceg regénye a feminim megközelítés mellett a gender-szempontra felől is vizsgálható, amennyiben az Anna nevű alakmás identitását társadalmi konstrukcióként is szemléljük. Ebből adódóan a szerző neme kevésbé fontos, férfi is teremthet hiteles női alakmást, fiktív női hagyományt.

A munka célja feltárni a hercegi női alakmás konstrukcióját, ennek hiteles, illetve hiteltelen voltát.

Kulcsszavak: női regény, alakmás, Herceg János, Anna búcsúja

ANDRIĆ Edit

227

ESTI KORNÉL, AVAGY KORNEL VEČERNJI

A dolgozat Kosztolányi Dezső *Esti Kornél* című művének szerb fordítását vizsgálja, s egyúttal Sava Babić fordítói műhelyébe próbál betekintést nyerni. A fordítás ellentmondásos sajátosságára is rámutat, miszt az egyrészt szubjektív jellegű, másrészt pedig a fordító individualitását nagymértékben korlátozzák a forrás- és a célnyelv rendszerében objektíven létező közös és specifikus vonások. Azt kutatjuk, hogyan nyilvánul meg ez a kettősség ebben a konkrét fordításban.

Kulcsszavak: fordítás, fordítási módszerek, explicitálás, implicitálás

ABSTRACTS

Dr. Erzsébet CSÁNYI

HOMO DUPLEX

Stevenson–Kosztolányi–Crnjanski

The study analyzes three novels in terms of the phylogeny of dual identity as represented in literature. The three novels are R. L. Stevenson's *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Miloš Crnjanski's *The story of London* and Dezső Kosztolányi's *Nero*.

It is well-known, due to Bakhtin, that masks in folklore enable us to gleefully admire the relativity of things, to joyously disclaim unambiguity, to playfully transgress borders. The role of masks is emphatic in romanticism as well, but in the works of this period masks hide and keep secrets, they disguise dreadful empty spaces, Nothingness.

At the end of the 19. century, Stevenson clears the ground for depth psychology when in 1887 he writes his novel that can also be read as a simple horror novel, with a romantic-fantastic story in which the main protagonist is embodied in two different forms. Due to his multiple personality, the good and the evil come to life in spectacular ways.

In 20. century literature, this motive becomes very complex, influenced by Freudian tenets. Degrees of instable identities in Kosztolányi's poetic selves are represented by pose, poet role and mask, while in Crnjanski's novel, listening to the inner voice and the dialog that takes form lead to playful language.

The study muses on the question of how the topic of losing one's identity becomes part of literary legacy, and how it is problematized in realism and modernity.

Keywords: R. L. Stevenson, Miloš Crnjanski, Dezső Kosztolányi, dual identity, mask, realism, modernity

Dr. Éva HÓZSA

THERE IS NO SUCH DON QUIJOTE WHO WOULD NOT BE LEFT ALONE

The paper, which reviews the possible literary definitions of mask and dissembling, has long-term significance in literary science. The title of this paper, which is a fragment from "*Esti*" by Péter Esterházy, has current relevance; the study analyses the intertextual movement and complex transformations of Dezső Kosztolányi's figure Kornél Esti in more recent contemporary Hungarian texts. The focus is on characteristic shifts of positions in the narrative. Kornél Esti appears in the form of a woman or of a dog, he can be alive or dead, he gets a chance to confess his love to an apple-tree, he can muse over the ironic typology of Duna-locutions and biographical parodies, continue debates on deconstruction etc. The problem of the subject's (self)identity and other scientific dilemmas enable a multi-layered scientific analysis of "mask". But is it really a mask one should talk about in Esti's case? There is not a single real physiognomy, and not a single traditional value to hold on to. Esti's example is almost like a complicated riddle, to illustrate previous versus possible ways of interpretation. The significance of interdisciplinary dimensions keep surfacing throughout the research.

Keywords: mask-effect, dissembling, playing without a mask, simulation, emptiness, body, death, language, comparative understanding, pre-reading stage, quest, adventure, journey, rambling, parody, complex transformations, biography, isolation, self-identity and the identity of the other, criticism, social dynamics.

Dr. Jutka RUDAŠ

WHO IS BUILDING THE SANDCASTLE?

Ottó Tolnai's infaustuses

In Tolnai's works, the human spiritual world opens up an extraordinary dimension, where cultures, habits, superstitions, masks and alter-egos mingle. Tolnai's texts abound in symbolic information that represent reality-models and cultural patterns. The interaction between the examined and the examination functions outwards, as literary logic, where everything is allowed. It is exactly this interaction that clearly shows how is the borderline fading between fiction and reality. We can best understand the depth of his texts if we notice the allegorical behind the literal.

In order to comprehend the works of Tolnai, one has to possess certain literary experience. In his texts, elements of multiculturalism and those of the ex-Yugoslav era appear. Even though the author's world does not transcend individual features, it still takes the reader into a heterogeneous, culturally coded macrocosm. Who pushes the letters forward, who builds the sandcastles, who broadens THE NEW TOLNAI WORLD ENCYCLOPEDIA? How many infaustuses tell stories? Various artists, writers, painters, historic figures from the encyclopedia of the Mediterranean-Balkan belt come and go. This milieu is unveiled in a strongly coded spell of Tolnai. The objective reality does appear in what is being narrated, but this reality is pretty much restricted to a multiplied he/me, while a narrative voice, either a mask-less or a fictitious one, becomes more or less audible. The narrator – to the delight of observers – steps into the world of heroes, recites and re-creates, sets the scene, and the experience of narration unfolds in this exceptional simplicity, and in fact, this is at stake in storytelling.

Keywords: **Ottó Tolnai, infaustus, multiculturalism, ex-Yugoslav era, Mediterranean-Balkan belt, reality-models, cultural patterns**

Anikó NOVÁK

"A STAND-IN WHO IS, IN OUR CASE, ONE OF THE FIRST CAST MEMBERS..."

A few remarks on Ottó Iolnai's doubles

Reading Ottó Tolnai's piece titled "*Világítótorny eladó*" (*Lighthouse for sale*), the question of "who is whose alter-ego?" arises. The identification of the writer, Ottó Tolnai, with Ottó Bocskay, a former accountant from the sugarworks in Zenta, who now lives at the Adriatic Sea, is enabled by the identical first names. Their constant changing of places makes the text very dynamic, as illustrated by the following extract: "I'm going to write letters for him, or the other way around, I'm going to write his letters, or have them written, either in the form of letters, or in verse or prose. I'm going to report to my friend Ottó in Palicsfürdő, also known as P. Howard of Palics, or Misu Novel, how is Ottó doing, how am I, Ottó, doing, down there at the Adriatic". The relationship of the two figures is well captured by Gyöngyi Mikola's remark on Tolnai's "collection of people", according to which the traditional one-sided author–protagonist relationship gives way to a reciprocal and multiplied relationship.

Hiding behind doubles is a way to form one's identity, and it is especially important to see behind whom the author hides: what kind of persons does he use to construct his personality.

Ottó Bocskay as a double has a significant position among Ottó Tolnai's many alter-egos, and for this reason it is essential to determine his exact place in that community, as well as to enlighten the differences and similarities between alter-egos.

Keywords: Ottó Tolnai, "*Világítótorny eladó*" (*Lighthouse for sale*), alter-egos, changing places, hiding, identity forming

Ottó BEKE

VISIBLE AND AUDIBLE MASKS

Masks created by literary, textual devices connect with various sense perceptions. Due to mediation, they are linked to vision, tactition, hearing and others. The paper will attempt to portray the complexity of the problem of visible and audible masks, through John Barth's *The end of the road*, and János Sziveri's "*Emberi hang*" (*Human voice*).

Keywords: visible and audible masks, Barth, Sziveri

János Vilmos SAMU

THE SUBJECT OF A CAVING-IN EXTASY

The horizon of Simon Grabovac's poems, from the aspect of language philosophy

The paper examines the depersonalization and identity crisis of the subject, interpreted as a linguistic construct, as well as the consequences of direct and indirect attempts at identification by acts of writing in the poetry of Simon Grabovac. In the linguistic archeology of the volume titled "*Isiot*" (Ginger), the impossibility of creating a total, identical presence that could be denoted, offers a very specific, inverse, chiasmically organized subject, which assumes the self of remembrance as Other, and places the rememberer, who tries to use petrified linguistic signs, beyond himself, into the register of constant stepping out and back. The theoretical framework for the analysis is provided by a number of theses by Maurice Merleau-Ponty, Jacques Derrida and Steven Shaviro.

Keywords: chiasmic subject, concave linguistic form, extasy

Dr. Erika BENCE

ANAGORISM AND PSEUDO-REAL DOUBLES IN CONTEMPORARY HISTORICAL NOVELS

In baroque novels and in Hungarian historic novels written in the 19th century that took over the functions of epics, anagorism (the reappearance of a character who is believed to be lost or dead) appears as a central figure. Pseudo-real doubles play a similar role in these works, as well as phenomena like change of clothes, use of pseudonyms and change of names. The contemporary Hungarian historical novel dialogizes with this tradition; it is written upon this historical layer, constituted at the end of the 18th and in the first half of the 19th century. The present study demonstrates how the above figures (anagorism and pseudo-real doubles) function, and it interprets them as found in Hungarian historical novels at the turn of the 20th and 21st centuries. The corpus, serving as a basis for the research, comprises novels by László Márton, János Háty, Zsuzsa Rakovszky and Mária Vasagyi.

Keywords: baroque novel, Hungarian tradition of historical novels, anagorism, double, change of clothes, pseudonym, change of names, contemporary historical novel, re-writing

Dr. Csilla UTASI

INITIATION AND HETERONYM

**About Zoltán Danyi's collection of short stories titled
*Hullámok után a tó sima tükre***

Analyzing the lately discovered novel *Karnevál* by Béla Hamvas, Zoltán Danyi claims that the reason critics found it problematic is the fact that they ignored its initiatory interpretation and the alchemic initiation. Because of that, he intends to present in his book this initiatory character. In his new collection of short stories, *Hullámok után a tó sima tükre*, published in 2010, he is seeking

the harmony of life stemming from literary narratives and life philosophies of eastern religions. The author of the present paper questions whether this goal can be achieved, and she also examines the roles that heteronyms play in this endeavour.

Keywords: initiatory interpretation, alchemic initiation, Bakhtin, carnival-time culture of mirth, heteronyms

Dr. Hargita HORVÁTH FUTÓ

JÁNOS M. HOLLÓ, THE ALTER-EGO IN GION'S PROSE WORKS

János M. Holló the writer begins to appear in Nándor Gion's prose in the mid-70s, as an alter-ego figure. The story of Jacob's son called Issachar, which has its pretext in the Old Testament of the Bible, Gion wrote in several versions. This topic inspired him for forty years. János M. Holló the writer begins to plan the novel of Issachar in the short story titled "M.H.J. hintaszéke" (*The rocking chair of J.M.H.*), published in 1975. The second elaboration of the topic is found in a two-piece short story titled *Issachar*, published in the 1. and 6. numbers of the periodical "Híd" in 1976. The third version was published as a novel with the same title, *Issachar*, by the Hungarian publisher "Kortárs Kiadó" in 1994. As the title "M. H. J. hintaszéke" (*The rocking chair of J.M.H.*) implies, this short story belongs to the so-called carpenter/furniture short stories of Gion, and it includes those expressions and motives that are characteristic of later carpenter/furniture short stories as well. The rocking chair links this short story to another, the one that opens "Mint a felszabadítók" (*Like the liberators*). János M. Holló, who is again a writer in "Mint a felszabadítók", returning from Cuba decides to put down József Irmay the carpenter's peacetime stories. The narrator in those stories that frame the whole volume is János M. Holló. József Irmay the carpenter, who has many adventures while struggling for existence, is the narrator in the rest of the stories, and one of the protagonists in the first and the last stories, and he becomes another alter-ego of the author in this role. The last

story in the volume, "*Úriemberek a folyón*" (*Gentlemen on the river*) explicitly connects this volume with the Issachar-texts, through textual means: J. M. H. reads *his own* book, *Issachar* (a novel by Nándor Gion published in 1994).

Keywords: biblical pretexts, alter-ego-figures, carpenter/furniture short stories, variants, adaptations, intertextual relations

Dr. István LADÁNYI

CREATING THE "TRUE" SELF

The rhetoric of sincerity in Ervin Sinkó's "Egy regény regénye" (The novel of a novel), András Sütő's "Anyám könnyű álmot ígér" (My mother promises light dreams) and Péter Esterházy's "Javított kiadás" (Revise edition)

The paper deals with the authenticity of the author's identity, created in autobiographical narratives. The three novels to be examined, written in different literary periods and applying different manners of speech, share a common feature: they all fuse the author, narrator and main protagonist within the narration. The research analyses the nature of those narrative procedures with which this fusion is attained, and tries to identify those rhetoric figures with which the implicit author makes the implicit reader accept this fusion. The analysis reveals how the author's self is created in autobiographical narratives, and deals with the connection of this identity and the empirical author's identity as a brand.

Keywords:

József FEKETE J.

LOOK WHO'S TALKING

The paper examines manifestations of heteronyms and their poetic well-foundedness in the works of László Bogdán, István Brasnyó, Zoltán Danyi and Ottó Tolnai. The most complex

question that arises in these works regards the relation of the creator and the created, and this brings us back to the very first question: "who am I?", is the alter-ego a semantic parasite or is it the embodiment of the "signifier-level inflation" (a term by János Vilmos Samu)? Is its existence realized only at the level of written mental representation, or does it really fit into the frames of the biography that its creator dreamt for it? Can it overstride its predetermined fate? In other words: does the art of writing create, or does it only represent?

The research finds that, according to poetic knowledge, the imagined persona is nonexistent, even though it possesses the consciousness of the double. What is more, the person who imagines it is also nonexistent. In the author's view, life and literature are not synonyms, and if life mixes with literature, experiences of both the real and the fictitious world pictures will end in disaster.

Keywords:

Kinga KONCSOS

THE GEOMETRY OF RESURRECTION

Desubjectivization as self-redemption in the poetry of Ágnes Nemes Nagy

Poetry is a subjective genre, thus it assumes a subject that is being expressed by it. Objective poetry questions the above. With reference to objective poetry, we usually talk about subject-object opposition (Rilke-paradigm), the relation between the "outer" and the "inner" or the dissolution of this dichotomy (Eliot-paradigm, when the object gets integrated into the subject). The research attempts to reorder elements by a shift of aspect following Ludwig Wittgenstein's late philosophy, which inquires in Ágnes Nemes Nagy's objective poetry the consequences of the fact that the subject is incapable of self-definition, thus it has to define itself from the outside. The structure of objective poems is characterized by objects and images being contextually bound by the playful

language of the poems. A contextually bound object in a poem is an image that we perceive in an irreflexive geometry-change, not in isolation, not independently. The famous Wittgensteinian example of the duck-rabbit is, according to the Mitchellian classification, a real, graphic image, while poetic images are verbal in nature. Is the distance between the two family members real? How does one select the poetic elements? According to the research, the desubjectivization of Ágnes Nemes Nagy's subjects should be considered as self-redemption, and in the po-etics of Nemes Nagy the stake in the shift of aspect is worth a resurrection.

Keywords: **desubjectivization, self-redemption, shift of aspect, verbal image, po-etics**

Dr. Julianna ISPÁNOVICS CSAPÓ

THE AUTHENTICITY OF THE FEMALE DOUBLE IN JÁNOS HERCEG'S NOVEL

238

"Anna búcsúja" (Anna's farewell)

The Hungarian literary history considers János Herceg's novel written in 1955 an artist novel.

The text, which is structured by the female double's point of view, can be linked to the feminist approach to literature, which questions whether a male is able to write a female novel. According to the feminist belief, only women can be the authors of texts reflecting the rules of female locution and ideology.

The novel, set in the Hungarian cultural milieu of Bácska/Vajdaság, is characterized by two different cultural practices and ways of speech. At the turn of the century, the peripheral, rural community is shocked by the phenomena and scale of values of the emerging socialist culture. The new culture brings changes in sexuality, sexual identity, the communication between the sexes becomes freer. Herceg's novel could be analysed from both a feminine and a gender-related aspect, if we consider the identity of the double called Anna as a social construct. In this respect, the gender of the

ABSTRACTS

author loses its significance – a male too can create an authentic female double, and a fictive female tradition.

The aim of this paper is to explore the structure of Herceg's female double, her authentic or unauthentic nature.

Keywords: **female novel, double, János Herceg, “Anna búcsúja” (Anna's farewell)**

REZIMEI

Dr Eržebet ČANJII

HOMO DUPEKS

Stivenson–Kostolanji–Crnjanski

U okviru istorije razvoja odražavanja duplog identiteta ova analiza se bavi romanima *Čudan slučaj Dr Džekila i Mr Hajda* od R. L. Stivenzona, *Romanom o Londonu* Miloša Crnjanskog i *Nerom* Dežea Kostolanjija.

Na osnovu Bahtina znamo da se u narodnoj kulturi maska vezuje za veselo uživanje u relativnosti stvari, za raspoloženu negaciju jednosmislenosti, za izražavanje zaigranog prekoračenja granica. U romantici takode poraste uloga maske, međutim u delima ovog razdoblja maska uvek i nešto sakrije, zataji, naličje je neke grozne praznine – Ničega – sa velikim slovom.

Krajem 19. veka Stivenson već priprema tlo za osnovne teze psihoanalize kada 1887-te napiše svoj roman koji se može čitati i kao simpla horor, u čijoj se romantično-fantastičnoj fabuli junak otelotvorava u dva oblika. Nakon cepanja ličnosti na atraktivan način počinje odvojeno da živi život ono što je dobro u junaku i ono što je loše.

U književnosti 20. veka ovaj motiv značajno utiče na frojdovska učenja. Faze instabilne svesti identiteta u slučaju lirskih subjekata Kostolanjija predstavljaju pozu, uloga pesnika i maska, a u romanu Crnjanskog uobličava se posebna jezička igra prisluškivanjem unutrašnjih glasova i dijaloga.

Ovo istraživanje traži odgovor na to kako se motiv gubljenja identiteta seli, tematizuje i problematizuje u književnosti raznih stilskih formacija.

Ključne reči: R. L. Stivenson, Miloš Crnjanski, Deže Kostolanji, dupli identitet, maska, realizam, modernizam

Dr Eva HOŽA

NE POSTOJI DON KIHOT KOJI NIJE USAMLJEN

Rasprava o mogućnosti definisanja maske i pretvaranja u nauci o književnosti je bitna zbog daljih perspektivnih koraka istraživanja. Naslov rada – koji potiče iz dela Petera Esterhazija (Esterházy Péter: *Esti*) – veoma je aktuelan, tj. studija istražuje intertekstualno kretanje i kompleksne promene figure Dežea Kostolanjija (Kornel Večernji) u raznim savremenim tekstovima. „Proizvodnja“ značenja oslanja se na specifične savremene narative. Kornel Večernji se javlja u obliku žene ili psa, može da bude živ ili mrtav, ima priliku da se zaljubi u jabuku, da razmišlja o ironičnoj tipologiji Dunava, o parodijama raznih biografija, o raspravi dekonstrukcije itd. Problemi identifikacije pojedinca i razne naučne dileme čine široku teorijsku platformu za razumevanje kompleksnog pitanja metamorfoze „maske“. Da li se uopšte radi o problematici maske? Ne postoji jedinstveni obrazac i ne postoji jedna tradicionalna vrednost. Uzeli smo primer složene naučne „zagonetke“ kako bismo osetili razliku između dosadašnjih i mogućih koncepcija tumačenja. U istraživanju se može prepoznati najava interdisciplinarnih dimenzija.

Ključne reči: **efekat maske, pretvaranje, igre bez maske, simulacija, praznina, telo, smrt, jezik, komparativno načelo, pre čitanja, traganje, avantura, putovanje, lutanje, parodija, kompleksne promene, biografija, usamljivanje, identifikovati sebe ili drugoga, kritika, socijalni dinamizam**

Aniko NOVAK

DUBLER KOJI JE U NAŠEM SLUČAJU IGRA PRVU ULOGU

Komentari o alteregoima Ota Tolnaija

Ko je kome alter ego? Ovo pitanje je relevantno ako je tema najnovija knjiga Ota Tolnaija, *Svetionik se prodaje* (*Világítótorony*

eladó). U ovom tekstu imamo dva istoimena lika. Prvi Oto je pisac i živi u Vojvodini, a drugi Oto je bio knjigovoda, knjižio je u fabrici šećera u Senti, a sad živi na Jadranu.

Istovetnost imena stvara mogućnost za zamenu ovih figura. Za odnos likova je punovažna tvrdnja Đendi Mikole, da kod Tolnaija nema tradicionalne podele uloga, nego je veza između autora i heroja međusobna, uzajamna.

Skrivati se iza alter ega je jedna vrsta kreiranja identiteta. Zato je jako važno ko je taj lik iza koga se skriva narator. Oto Bočkai zauzima veoma važnu ulogu među ostalim Tolnaijevim alter egoima. Zbog toga je neophodno naći njegovo mesto u zajednici alter ega.

Ključne reči: **Oto Tolnai, Svetionik se prodaje, alter ego, zamena likova, skrivanje, kreiranje identiteta**

Oto BEKE

VIDLJIVE I ČUJNE MASKE

243

Književno i tekstualno kreirane maske mogu se svrstati u razne senzorne kategorije. Pri medijalizaciji te tvorevine moguće je spajati sa čulom vida, sluha i dodira. Rad pokazuje kompleksnost tema vidljivih i čujnih maski tumačeći dela „Kraj puta“ Džona Barta, odnosno poeme „Ljudski glas“ Janoša Siverija. Ona je aktualizovana u svrhu istraživanja kao relevantno delo književnosti vojvodanskih Mađara.

Ključne reči: **vidljive i čujne maske, Bart, Siveri**

Janoš Vilmoš ŠAMU

SUBJEKAT URUŠENE EKSTAZE

Simon Grabovac: Isiot

Rad analizira depersonalizaciju i krizu identiteta jezički poimanog subjekta u poeziji Simona Grabovca. Jezička arheologija zbirke *Isiot* dospeva do nemogućnosti denotacije totalnog i identičnog prisustva

što otvara filozofiju svojevrsnog hijazmičnog, inverznog subjekta koji u kontekstu pamćenja misli na sebe kao na Drugog.

Arhaični, kameni znaci jezika konstituišu pesnika kao nekog, ko je van svojih telesnih i jezičkih granica u većitoj semantičkoj ekstazi, koja se ipak urušava, jer su stabilizacija i krajnje pozicioniranje nemogući, a ulog transgresije upravo je motivisanje ove večne dinamike.

Rad se oslanja na teze M. Merlo-Pontija, Žaka Deride i Stivena Šavira.

Ključne reči: koža, jezička arheologija, ekstaza

Dr Erika BENCE

ANAGORIZA I PSEUDO-REALNI LIK U SAVREMENOM ISTORIJSKOM ROMANU

244

U baroknom romanu, ali i u mađarskom romanu nastalom u XIX veku, koji je preuzeo funkciju epa, anagoriza se pojavljuje kao centralni oblik književno-izražajne forme, to jest u njoj se ponovo javlja lik koji je nestao, ili za koji se smatralo da je mrtav. Istovetnu ulogu u ovim delima ima i prisustvo pseudo-realnog lika, to jest pojava preoblačenja, upotrebe pseudonima i promene imena. Savremeni mađarski istorijski roman je u dosluhu sa nasledem ovih romana, i istorijski narativ se prenosi na ovo nasleđe nastalo krajem XVIII i u prvoj polovini XIX veka. Način pripovedanja prikazuje i objašnjava funkcionisanje ovih formi (anagorize i pseudo-realnog lika). Korpus koji se tu analizira, predstavljaju romani Lasla Martona, Janoša Haj, Žuže Rakovski i Marije Vašadi.

Ključne reči: barokni roman, nasleđe mađarskog istorijskog romana, anagoriza, pseudo-lik, preoblačenje, pseudonim, promena imena, savremeni istorijski roman

Dr Čila UTÁŠI

INICIACIJA I HETERONIM

**O zbirci pripovedaka Zoltana Danji
„Hullámok után a tó sima tükre“**

Interpretirajući roman „Karneval“ Bele Hamvaša Zoltan Danji utvrđuje, da su ovo kasno otkriveno delo njegovi kritičari zato smatrali problematičnim, jer nisu obratili pažnju na njegov inicijalni karakter, na alhemijsku iniciaciju u njemu. U svojoj knjizi Danji otkriva upravo ove karakteristike romana. U objavljenoj novoj (2010. godine) zbirci pripovedaka *Hullámok után a tó sima tükre* Danji nastoji da usaglasi tip književnog pripovedanja i veru, životnu praksu, koja svoje korene ima u istočnim religijama. Interpretator njegovih pripovedaka u svojoj studiji sa jedne strane istražuje mogući uspeh ove sinteze, a sa druge strane otkriva kakvu ulogu igraju u ovoj narativnoj poetici heteronimi.

Ključne reči: inicijalna interpretacija, alhemijska inicijacija, Bahtin, karnevalna kultura smeha, heteronimi

245

Dr Hargita HORVAT FUTO

JANOŠ M. HOLO, ALTEREGO GIONOVE PROZE

Janoš M. Holo se pojavljuje u opusu Nandora Giona od sredine 70-ih godina. Gion je u više varijanti konstruisao priču o Jisakaru, Jakovljevom sinu, liku iz Biblije. Tema ga je inspirisala četrdeset godina. Roman o životu Jisakara počinje da smišlja Janoš M. Holo, pisac 1975. godine u pripovesti *M. H. J. hintaszéke*. Rezultat druge adaptacije teme je dvodelna pripovetka u časopisu *Híd* 1976. godine. Treća varijanta je roman *Izsakhár (Jisakar)* objavljen 1994 u Mađarskoj. Naslov *M. H. J. hintaszéke (M. H. J.-ova stolica za ljuljanje)* asocira na to da pripovetka spada u red Gionovih takozvanih stolarskih tekstova ili tekstova o nameštaju. Motiv stolice za ljuljanje spaja tekst sa prvom pripovetkom zbirke *Mint a felszabadítók*. Vraćajući se iz Kube M. H. J., pisac-narator i u ovoj

zbirci pripovedaka, odlučuje da napiše životnu priču stolara Jožefa Irmaija. Pričajući svoju priču i sam Jožef Irmai postaje alterego pisca Nandora Giona. Poslednja pripovetka zbirke *Mint a felszabadító* eksplicitnim tekstualnim znakovima asocira na Jisakar-tekstove: M. H. J. čita *svoju* knjigu pod naslovom *Izsakhár (Jisakar)* koju je objavio Nandor Gion 1994. godine.

Ključne reči: Nandor Gion, pretekstovi iz Biblije, alterego-figure, tzv. stolarski tekstovi/tekstovi o nameštaju, varijacije, adaptacije, intertekstualne relacije

Dr Ištvan LADANJI

STVORENOST „STVARNOG” LICA

Retorika iskrenosti u romanima „Tengerszemű hölgy” Mora Jokaija, „Anyám könnyű álmat ígér” Andraša Šutoa i „Javított kiadás” Petera Esterhazija

246

Referat problematizuje „stvarnost” autorovog identiteta koji je konstruiran u tekstovima autobiografskog karaktera. Zajednička karakteristika za ova tri dela iz različitih književnih razdoblja i drugačijih pripovednih govora je da se temelje na konstituisanju identičnosti autora, pripovedača i glavnog lika u pripovedanju. Istraživanje se bavi pripovednim postupcima kojima se stvara ta identičnost, odnosno pokušava identifikovati retoričke figure kojima implicitni autor navodi na prihvatanje te identičnosti. Istraživanje ukazuje na stvorenost identiteta koji se stvara u pripovedanju autobiografskog karaktera i bavi se i odnosom tako stvorenog identiteta prema identitetu empirijskog autora kao fenomena.

Jožef J. FEKETE

VIDI, KO TU GOVORI?

Studija „*Vidi, ko tu govori?*“ prati poetičku osnovanost i oblike pojavljivanja stvorenih heteronima u radovima Lasla Bogdana, Ištvana Brašnja, Zoltana Danjija i Ota Tolnaja. Najsloženije

osnovno pitanje u ovim delima formuliše se oko relacije stvaraoca i stvorenog i ono ujedno upućuje na bazično pitanje svakog stvaraoca: „ko sam ja“, da li je stvoreni alterego otelotvorenje „semantičkog parazita ili inflacije denotatuma“ (Vilmoš Janoš Šamu). Da li se njegovo bitisanje ostvaruje samo na polju napisane mentalne reprezentacije ili zapravo ispunjava realne okvire biografije, koju je njegov stvaralac pripisao njemu: Može li izaći iz okvira tako mu namenjene sudbine? To jest: stvara li zapravo literarno stvaralaštvo, ili samo prezentuje već ostvareno?

Iskustvo poetike ni u jednom slučaju ne vodi ka tome da ne samo tekstom stvorena persona ne postoji – i pored toga da ima samosvest piščevog alterega, nego ni njegov tvorac nije stvarno lice. Autor smatra da život i književnost nisu sinonimi, i ako se život pomeša sa literaturom, iskustvo realnog i fiktivnog pogleda na svet će se pretvoriti u katastrofu.

Juliana IŠPANOVIČ ČAPO

247

ISTINITOST ŽENSKOG ALTEREGA U ROMANU „ANNA BÚCSÚJA“ (ANE) JANOŠA HERCEGA

U gore navedenom romana Janoša Hercega, koji je nastao 1955. godine, istorija mađarske književnosti označava kao delo posvećeno problematici umetnosti.

Tekst romana je konstruisan sa aspekta ženskog alterega, i kao takvog može se posmatrati i sa gledišta feminističke književne kritike. Više puta se postavljalo pitanje može li jedan muškarac pisati ženski roman ili je na to sposoban isključivo autor ženskog pola. Uvereni smo da autor jednog pravog, istinitog ženskog romana, u kome ženski alterego na odgovarajući način sa gledišta ženskog sveta i načina govora formira tekst, može da bude samo autorica koja je i sama žena.

Roman Janoša Hercega je konstruisana u kontekstu mađarske kulture u Bačkoj/Vojvodini, i kao takav prezentira razne tipove

ove kulture. Sa jedne strane prikazuje pojave i likove Bačke na kraju 19. i početka 20. veka, tačnije kulturu periferije, a sa druge strane prisutni su počeci, rani elementi socijalističke kulture u Vojvodini. U znaku nove kulture možemo otkriti i promenu u seksualitetu, promenu polnog identiteta. Roman Janoša Hercega može se posmatrati i sa aspekta gendera, ukoliko identitet ženskog alterega (Ana) definišemo kao društvenu konstrukciju. Sa ovog gledišta pol autora je manje važan, i muški pisac može ostvariti jedan istiniti ženski roman, fiktivnu žensku tradiciju. Cilj mog rada je opisivanje i kritika istinitosti konstrukcije ženskog alterega u gore navedenom romanu Janoša Hercega.

Ključne reči: ženski alterego, istinitost, ženski roman, feminizam, gender, Vojvodina, mađarska književnost

Edita ANDRIĆ

EŠTI KORNEL, ILITI KORNEL VEČERNJI

U radu se analizira prevod zbirke novela pod naslovom „Esti Kornel” u prevodu „Kornel Večernji” Dežea Kostolanjija, a autor ujedno pokušava da proviri u prevodilačku radionicu istaknutog prevodioca Save Babića. Ukazuju se i na kontraverznu specifičnost prevodenja kao pojave, koja je, s jedne strane subjektivni čin, a s druge strane individualnost prevodioca je u velikoj meri ograničena zajedničkim i specifičnim karakteristikama koje su objektivno prisutne u izvornom jeziku i jeziku cilju. U radu se istražuje kako dolazi do izražaja pomenuta kontradiktornost u ovom konkretnom prevodu.

ALTEREGÓ

Alakmások – hamismások – heteronimák

konTEXTUS könyvek 5.

Irodalomtudományi és interdiszciplináris kutatások

Kiadó:

Bölcseztudományi Kar
Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium
Újvidék

A kiadásért felel:

Dr. Ljiljana Subotić dékán

Szerkesztette:

Dr. Csányi Erzsébet

Recenzensek:

Dr. Thomka Beáta

Dr. Bókay Antal

Dr. Virág Zoltán

Lektor és korrektor:

Buzás Márta, Németh Konc Éva

Műszaki szerkesztő:

Barna Csaba

Fedőlapterv:

Kapitány Attila

Készült az újvidéki **Dániel Print** Nyomdában 2010-ben

Példányszám: 300

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

821.511.141.09(082)
821.511.141(497.11)-4(082.2)

ALTEREGÓ : alakmások, hamismások, heteronimák /
[szerkesztette Csányi Erzsébet]. – Újvidék : Bölcsészettudományi
Kar : Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2010 (Újvidék
: Dániel Print). – 256 str. ; 21 cm. – (Kontextus könyvek ; 5)

Tiráž 300. – Rezimej ; Abstracts.

ISBN 978-86-6065-049-0

a) Мађарска књижевност – Зборници

COBISS.SR-ID 258838535

