

HABITUS

konTEXTUS könyvek 6.

Irodalom- és nyelvtudományi, pszicholingvisztikai,
művészetelméleti és interdiszciplináris kutatások

A kiadásért felel:

dr. Ljiljana Subotić dékán

Projektvezető és szerkesztő:

Csányi Erzsébet

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

HABITUS



Bölcsészettudományi Kar
Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium
Újvidék, 2012

TARTALOM

ELŐSZÓ	11
--------------	----

TANULMÁNYOK

Géczi János

TOLNAI OTTÓ ROZÁRIUMA

Rózsák a <i>Virág utca 3</i> és <i>A kisinyovi rózsza</i> rózsái közül	13
--	----

Hózsza Éva

HOMOKVÁR-CSÖPÖGTETŐ UJJAK

Az <i>Ördögfej</i> és a Tolnai-opus szöveggörgető műveletei.	21
---	----

Novák Anikó

A SZEMÉTDOMBTÓL A KÉPZELETBELI MÚZEUMIG

Gyűjtőszenvedély Tolnai Ottó műveiben	39
---	----

Szerda Zsófia

TÜKRÖZÉS ÉS ÚJRATÜKRÖZÉS

A KISINYOVI RÓZSA CÍMŰ TOLNAI-VERS

SZÍNPADI ADAPTÁCIÓJÁBAN	49
-------------------------------	----

Utsi Csilla

KULTURÁLIS TÁVLATVÁLTÁSOK

Tolnai Ottó *Költő disznósírból* című kötetének

szerb fordítása	59
-----------------------	----

Csányi Erzsébet

ÚT ÉS HABITUS

Toposzok és sztereotípiák összevető elemzése

a jeans-prózában	67
------------------------	----

Samu János Vilmos

BÖJT/IDŐ

Test-, nyelv- és értelemhabitus	75
---------------------------------------	----

Horváth Futó Hargita

KÉP ÉS SZÖVEG SZIMBIÓZISA ÉS A KÉPI NARRATÍVA

„FORDÍTHATÓSÁGA” GION NÁNDOR

ENGEM NEM ÚGY HÍVNAK CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A felnőtté válás/beavatás története93

Ispánovics Csapó Julianna

A NŐI IDENTITÁS KULTURÁLIS ÖSSZETEVŐI,

HABITUSA JUHÁSZ ERZSÉBET *MŰKEDVELŐK* CÍMŰ

REGÉNYÉBEN113

Koncsos Kinga

A VALÓS FEL-EJTÉSE

A szubjektivitás fordított gravitációja a DNS

Posztapokalipszis 2. (dialógus)-ban127**Rajzli Ilona**

REGIONÁLIS JELLEGŰ LEXÉMÁK ÉS FRAZÉMÁK

A VAJDASÁGI MAGYAR PRÓZÁBAN143

Bence ErikaA *BARBÁR* LEGENDÁJÁNAK TEMATIZÁCIÓJABALÁZS ATTILA *KINEK ÉSZAK, KINEK DÉL* CÍMŰ

REGÉNYÉBEN155

Beke Ottó

A KÖZVETÍTETT HANGZÓ ANYAG

ÉS MIRNICS GYULA *JAN BERGER HAZATÉR* CÍMŰ

ELBESZÉLÉSKÖTETE167

Fekete J. József

SZEREPIJÁTÉK ÉS HAMISÍTÁS

Weiner Sennyei Tibor és Bálint Péter „idegen rollékban” 185

Virág Zoltán

A TÉRI TÁGASSÁG LÁTÁSKULTÚRÁJA

Szajkó István művészetéről203

Grabovac Beáta

NYELV ÉS IDENTITÁS: AZ ÉRZELEMFOGALMAK

A KÉTNYELVŰSÉGGUTATÁSBAN213

TARTALOM

REZÜMÉK	223
ABSTRACTS	235
REZIMEI	246

H A B I T U S

ELŐSZÓ

A **Vajdasági magyar irodalom – kontextusok – identitáskódok** (2011–2014) című, a Tartományi Tudományügyi és Technológiafejlesztési Titkárság által támogatott projektum keretében a jelen kötet irodalom- és nyelvtudományi, pszicholingvisztikai, művészetelméleti és interdiszciplináris kutatásokat fog egybe.

A tanulmányok kérdésfelvetései Tolnai Ottó, Gion Nándor, Ladik Katalin, Juhász Erzsébet, Mirnics Gyula, Balázs Attila, Szajkó István, Weiner Sennyei Tibor és Bálint Péter műveire, elméleti problémákra és a DNS folyóíratra irányulnak.

A konTEXTUS könyvek 6. darabja folytatja a sorozat keretében kialakult gyakorlatot, miszerint a vajdasági szerzők mellett a környező régiók tudományos szereplőit is bevonja a vajdasági művészeti eredmények, jelenségek, kérdéskörök kutatásába, ezúttal a **habitus** kifejezés – egyrészt külső megjelenési formára utaló, másrészt szokásra, viselkedésre, magatartásra vonatkozó – jelentésmezejének tág horizontja alá rendezve.

Csányi Erzsébet

H A B I T U S

Géczi János

TOLNAI OTTÓ ROZÁRIUMA

Rózsák a *Virág utca 3* és *A kisinyovi rózs*a rózsái közül

Ma reggel 7 órakor egy döglött macskát találtam a tearózsák (Rosa chinensis) között. A zöld és arany legyek szokatlanul sűrű cikázása hívta fel rá a figyelmemet. Azt hittem, valaki bedobta a kerítésen (V. u. 102). Tolnai Ottó *Virág utca 3* regényének 60. fragmentumából valók e manierista csendelethez méltó, tényszerűségükben is brutális sorok. E szövegben megjelölődő elemek (a rózsa, a légy, a macska, a kerítés) közül egyetlennek, a szóban forgó virágnak a jelentéskörét igyekszik ez az esszé fölvázolni.

13

A mediterrán antikvitásban a görög, majd a görög eszményeket sokban követő római irodalomban a rózsaszínek meghatározott jelentéskör jut. A Pantheon alakjai többnyire a bolygóistenek jellemzésekor a rózsásság a fénnel összefüggésbe hozott tulajdonságokhoz kapcsolódik. Ez a hagyomány a művelődéstörténeti korszakokon át fennmarad, s tulajdonképpen a rózsaszínt képviselő rózsanövény jelentéskörét is meghatározza. A fények rózsásságának értelme átszarmazik a színében azonos rózsavirágra. E két évezredes tradícióhoz és a tradíció átírásához sokféleképpen viszonyuló kortárs magyar irodalomban Tolnai Ottó rózsametaforikája a pályakezdéstől saját viszonyt épít föl.

Tolnai számára a rózsaszín nagyon sokszor veszélyt, baljóslatot vagy kockázatot sejtet. Ezt az attitűdöt a korai versekben éppúgy, mint a *Gogol halála* (1972) rövidprózáiban érzékelti lehet: a fecskét felfalni kész macska torka rózsaszínen izzik, mint

a vonuló madarakat váró afrikai partok (G. h. 31); a két giccsestmény közé ülő alak a maga mesterséges tájáról hajnalonta rózsaszín álmokkal tér haza (G. h. 77); a Sárgaháznál villamosra váró rózsaszín inget visel (G. h. 105). A *Világporban* (1980) a rózsaszín nyálkás (V. 30); a vadrózsa indái pedig véresen hullámozó szögesdrótok (V.35). Másrészt a rózsásság a szorongató, magába fogadott ambivalens értéket is képviseli: egy németalföldiesen ólmos színű ház lebontásáról készült fénykép kapcsán Tolnai azt jegyzi meg, hogy a kép asszony- és lóalakja nem fuldokolna, ha belekapaszkodnának a ház előtt élt s még az ötvenes években kiszáradt rózsafába (G. h. 83). Az egyik vers kígyótermészetű beszélőjének a meleg tej hétsöcsű rózsaszín zsákból csurran a szájába (V. 9). A szín s az azt képviselő rózsza az alkotó figyelmének irányát jelzik.

Tolnai ambivalenciákat jelző szín- és rózsatrópusai a *Virágutca 3* (1983) töredékes világában kiegészülnek a kerti rózsákkal. E gazdagon virágzó, részletesen leírt rózsák a maguk konkrétsága mellett allegorikus szerephez is jutnak, s mint a németalföldi csendéletek virágai, a testi létezés morálisan feltáruló belső ellentmondásait képviselik: éjjel két rózsatövis között ezüstpántlika pályán csúszik a meztelencsiga, hogy később visszatérjen a maga megjelölte helyre, ...*a két tövis közé, hol térdelek, meztelen, s a tövisek, mint szénrudak, kígyúltak, már-már összeérve a napban...* (V. u. 10–11.) Ezt a allegóriaként is olvasható szöveggkonglomerátumot, amelyre jellemző a keresztény mentalitásban gyökerező és moralizálást megengedő erőteljes képvilág, karakterisztikusan áthatja az emblematikusság is. A rózsza a fény, a testi szépség pompás kifejezője, amely egyben a paradicsomképzetek posztamense, a kert minden zegzugát bemászó csiga pedig, amely nyálszalagjával nem csak beszennyezi, de össze is köti, egyetlen pántlikával egybecsomózza a kerti teret, az alvilág, a romlottság élőlény, az ékesség beszennyezője: a rózsza és a csiga kettőse alkalmat ad etikai állásfoglalásra. S bár maguknak a biológiai létezőknek az erkölcsi értelmezésétől Tolnai mindenkor elha-

tárolódik, szerepükről, mi több, esztétikai szerepjátékukról van állásfoglalása. Ekként nem direkt embléma se a növény, se az állat, de el sem határolhatóak az ilyen olvasási-értelmezési lehetőségektől. A kert élővilágát bebarangoló, nyálmaradványával mozgását feljegyző, a kertet teleíró, szöveggé és a szövegszerző olvasásává előíró csiga kimerítő leírása – amiként a *Virág utca 3* teljes textusa is – jegyzőkönyv, de a cselekvésektől, a mikrovilág történéseitől regényhistóriává is válik.

Mind a keresztény, mind az ugyancsak a hellenisztikus metaforika-hagyományból táplálkozó iszlám rózsaszimbolika jellegzetessége, hogy a jelképek a rózsza botanikai és környezeti tulajdonságaira épített dualitások mentén bontakoznak ki. E dualitások hol az azonos értéket képviselő sajátosságok mellérendelésével, hol az ellentétek hangsúlyozásával épülnek föl. A virágszínnek, a virág és a tüske, a virágszín és az illat, a virág és a növényt károsító férgek, ízeltlábúak, gombák, a rózsza és más hortus conclusus-növények, a virág és a nem virágos növény együttese trópusok sokaságának elemévé vált.

15

Tolnai költői eljárásai között megtaláljuk e dualitások átírását, a dualitások kettémetszését s az összetartozott felek egymástól történő eltávolítását, vagy a dualitások egyik elemének lecserélését, váratlan átalakítását. A postás a *Virág utca 3* 8. fragmentumában megkettőzve látja a narrátort: úgy, mint aki a kert édeni rózsái takarásában áll, s úgy is, mint aki narancssárga bélyeggel a homlokán a postástáska mélyén található. A szöveg-olvasó e két lehetséges lokalizációhoz egy harmadikat is társít, hiszen látja és olvassa a jelenetet elbeszélő szöveget, amelyben hamarosan a rózsafák téli betakarásáról, a kerti növényekkel szignált tér megóvásának feladatáról is értesülhet.

A már említett jelenet, a tearózsák között talált döglött macska s a fölötte kerengő zöld és arany döglegyek együttese is a rózsajelképek duális alakzatai közé tartozik. A privát és édeninek tűnő térben a legyek miatt észrevett bűzlő dög, amely a külvilágból származik, a belső tér sérthetetlenségének

megbontója, veszélyeztetője. A harmónia lett földülva, s az agresszió – a beszélő mondata szerint – a kerítés túloldaláról, egy másik világból érkezik. Azonban hamarosan fény derül a macska halálának okára: a kertben lakó dog harapta át a jószág gerincét. A kert lakói jelentenek egymás számára veszélyt, ha birtokát nem felügyeli a kert fenntartója.

A történet, miként az idillikus kert is, tragédiák helyévé válik – ha nincs, aki uralja. Ez a fölismerés a *Virág utca 3*-ban sem marad következmény nélkül: többször is megjelennek benne értelmezésre szóló piktogramok: egy háromszög, amely a Belgrádot–Budapestet és Marosvásárhelyt összekötő utat rajzolja föl; egy vállfa, amelyre felakasztják a rózsaszín Cardin-inget, illetve a kötet egyik fókuszában, a Brancusi tervezte templomról beszámolva, az, hogy a kék freskón szabályos háromszögre egyszerűsített madarak láthatóak. A Szentháromság Isten-szeme villan szüntelen a szövegtérben elő, hogy ne legyen kétségünk kitüntetett szerepéről, ikonként is, szimbólumként is. Egy Isten van jelen a szövegben, amint a rózsza révén a kertben is jelen van a paradicsom lehetősége.

Hogy maga ez a zárt (szöveg- és kert-)világ tele ellentmondással és minden értéke relativizálható, arra is rámutatnak a rózsza-fölidézések. A rózsza a *Virág utca 3*-ban is kétséges értéké foszlik, csupa belső ellentmondása egyre-másra derül ki: az asztalra helyezett pohárba állított rózsza feslését megállítja a fagy (V. u. 118.); máshol a megfagyott rózsabimbók között keresik egy játékbóhóc gumiból készült fejét (V. u. 131); illetve, hogy az albérlő ráfingik a házi kisasszony (a narrátor édesanyja) illatozó rózsacsokrára (V. u. 153).

Tolnai színmágiája is alkalmas a virág és színe asszociációs körének felhasználásakor arra, hogy ellentétezés révén váljék illékonyá a tárgyias, mégis sok irányba nyitott szöveg. Egy, a gyermekek által föllelt ház fala a mészbe kevert szőr miatt olyan hatású, mint egy óriási, durva fanszörzetű női nemi szerv. E szőrös ház szobájába kerül egy kislány szalvétagyűjteményének

félte őrzött darabja: *A rózsaszín szalvéta ott volt a kopott, morzsával szórt szőnyegen, egy kis ébenasztalka alatt* (V. u. 55–56). A szöveg hőse, hogy utóbb észreveszi, e házba egy 60 év körüli férfi tér be, attól tart, hogy az majd cipőjével rálép, átgázol ezen a becses, bár elveszett rózsaszín szalvétán. Az a hagyomány szerint rózsának látott női nemi szerv s a nemi szervre hasonlított házban elhullajtott, színe segítségével jellemzett szalvéta festőien metafizikus látvány, s tartalmai is érthetőek, amit tovább kontúroz a szalvéta másodszori meggyalázásának lehetősége.

Tolnai rózsával kapcsolatos verseiben és prózai szövegeiben a szépséges virág végső soron baljós vonásokhoz is jut. Nagyjelképpé a legutóbbi időben kiadott *A kisinyovi rózsában* emelkedik.

Tolnai Ottó hőskölteményének legelején, *A kisinyovi rózs*a első soraiban megidéződik az a növény, amelyet érdemes szemügyre vennünk: *az elfekvő asztalán / kis üvegtálban / száraz jerikói rózs*a. Az, amelyről máris annyi mindent tudni (száraz, jerikói, rózs), s amely egy kórházi szoba exitáló nénikéjének a tulajdona. A kalaptűjét követelő, e világból való távozására készülő hölgy e növényaszalványt valami úton-módon Kisinyovból, a ma moldovai, egykor román, oszmán, orosz besszarábiai városból (avagy – a névazonosság miatt ez is elképzelhető – az Arad megyei Kisjenőről) kapta barátnőjétől, ajándékba.

Ez a kiszáradtan összegömbölyödött növény az öregasszony fejalakját, illetve frizuráját formázza, s a költemény kibomlásával számos, a költői képzet tágasságára valló trópus képzésére ad alkalmat, mindvégig megmaradva egy olyan tárgyias versalkotórésznek, amely egy bekövetkező élet involválását biztosítja. A 4. századtól ismert az a keresztény szokás, hogy a halottat a kezébe helyezett jerikói rózsával temetik el, jelezve ezzel a feltámadásban való reménykedést. Az elhalt, száraz – amúgy a harasztok közé tartozó, sivatagi élőhelyű – gaz, amely a sivár földi, testi létezés s annak újraéledésének a jelképe, éppen akkor vált fontos allegóriává, amikor a kereszténységben kiteljese-

dik a pogány jelképpenesség, s ez az a pillanat, amikor már-már kihull a luxusra, a fertilitásra, a test örömeire, az e világi élet javaira hivatkozó rózsának a kedvelése. Meggondolandó azonban, hogy a botanikailag semmi rokonságot nem mutató jerikói rózsza és a rózsza miért kap mégis azonos nevet: nyilván, mert időközben a rózsza valláserkölcsei értelemhez, s nem pedig taxonómiai szerephez jutott.

A középkorban az érdeklődés központjába kerülő jerikói rózsza a „rózsasága” közreműködésével a paradicsomot, a helynévre történő utalása eredményeként a bibliai várost, a romhalmazból felépíthető életet, az ígéretek földjének föllelését hivatkozza. A jerikói rózsza a kórházban elfekvő nénike, a vers elbeszélője és Tolnai Ottó számára is jegyajándék, az életen túli élet előjele, a föltámadás képviselője.

A ma ismert – amúgy a nedvesség hatására száraz bogát felelesztő, ’kivirágozni’ képes – háromféle jerikói rózsának csak két európai s mediterrán botanikai faj feleltethető meg, ezek egyike a már említett, a nénike által tálkában tartott, a korai keresztények felhasználta emblematikus haraszt, a másik pedig egy, az arabok, de különösen az oszmán muszlimok által kedvelt, szúrós, keresztesvirágú növény. A jerikói rózsának a középkori keresztény, illetve arab hagyományban medicinális, de mindenekelőtt szakrális értelem jutott, mint például az, hogy karácsony éjjelén kivirágzik, vagy hogy Mária-virágként a segítséget adó legfőbb női szentünk egyik attribútuma. Tolnai versbeszélője a növény legtöbb jelentésének értelmezésével él, bár maga a szerző itt éppen a keresztény hagyomány görög és latin örökségét folytatja, s pl. megengedi a saját biográfiával, illetve névetimológiával való jelkép-értelmezést is, hiszen Tolnai eredeti neve, a Kracsuny, karácsonyt jelent.

Tolnai művében a kereszténység korai szakaszában körvonala-
 18
 zódó értelemhez jutott növény Kisinyovból kerül a terem-
 tő színe látására készülő vénasszony birtokába. Abból a városból, s
 ennek a tudásnak a birtokában van *A kisinyovi rózsza* kiadás-

sának jegyzetét olvasó is, amelyben száműzetésben élt egykor Puskin, s akitől származik, sőt éppen egyik különös kisinyovi élményéből, Gogol művének, a *Holt lelkeknek* az inspirációja.

A hosszúversben kibomló rózsaképzetek két pólusát képviselő, dús mintázatba rendeződő jerikói (a feltámadást jelképező) rózsa és a (paradicsomot jelképező) rózsa értelmei végül azonban egymásba mosódnak, és összevonódnak. A rózsa a Tolnai-költészet centrumába kerül, s nagymotívumává emelkedik azáltal, hogy a mindent bemászó-benyálkázó, a szépséget megrontó lények és cselekvések közül kiemelődik ez a virág, s megfosztódik a régi neveitől is, így válik a kisinyovi névvel megnevezetté. E 'kisinyovi rózsa' alkalmassá válik arra, hogy a várakozás üllőhelyévé változzék, olyan széknek használják, ahonnan majd fölemelkedve menten az Isten elé kerüljék a rajta megpihenő. E szék körül pedig a bolygók kör alakú pályáihoz hasonlóan pörög-forog, akárha Dante *Divina commediája* mennyei rózsa-jelenetében, valamennyi Istent megtapasztalni képes, misztikus dongásba belerévülő alak, Tolnai írásművészetének megannyi hőse, akik vagy az abszolút jóság zsákutcájából (a lüke fiú a Joó Lajos utcából), vagy a csigatelepről (az elhagyott csicsikovtelepről), a Népszínház által félig kisajátított csipkegyárból, vagy éppen az elfekvőből kerültek a versszereplők közé. S köztük a helye a negritüd poétának, a sötétből világossá váló Kisinyovot meglátni tudó Puskinnak – aki ugyancsak képes meghallani a száraz rózsa kinyílásának, a növényi virágzás révén a feltámadásnak a zaját. S természetesen a rózsa révén feltűnik Csehov, Orson Welles, a filozofikus kalandregényt író Herman Melville Moby Dickje (amelyben a pestisbűzt idéző bálnákat a Bouton de Rose – Rózsabimbó nevű hajóval üldözik). A megváltás lehetséges változatait képviselik a szív alakú rózsát felmutató, egymás után felbukkanó alakok, miként az a rózsa múmiáját eljátszó öreg színésznő, aki lába közé, a szemérmesség rózsája nyílásába gyömöszöli a jerikói rózsát, hogy a vizeletétől harmatossá váljék, és feltámadjon, miként az is, aki valódi könnyet, az élet

vizét tudja ejteni a porlékonyá aszott rózsabimbóra. ...innen kezdődik újra a világ [...] újra a kisinyovi rózsabimbóból / én eljátszom neked / én ejtek rá egy könnycseppet / melyet a jósággal együtt indítok / eljátszom neked a kisinyovi rózsabimbót.

Tolnai a keleti és nyugati kereszténységből, az iszlám világából, az orosz és európai irodalom mesterműveiből, a képzőművészet megannyi pontjáról összeválogatott rózsáiból egy új, egyéni rózsametafora-bokrot nevelt fel, amelynek első karakteres vonásai megjelentek a *Gogol halálában* és a *Virág utca 3-ban*, hogy az évtizedek során születő versek rózsaszínűként ábrázolt alakjai, tárgyai, érzelmei segítségével átszínezetten, *A kisinyovi rózsza* hosszúvers után a 'kisinyovi rózsza' a neve, s amely kulturálisan, mentálisan és poétikailag éppoly összetett, mint amennyire komplex Tolnai Ottó irodalmának forrásvidéke.

S nem elhanyagolható az sem, hogy a rózsák meglátásának metodikája mennyire hasonlatos Tolnai esetében a festőművészekével: nem csupán abban, hogy kiérezhető, mikor látja a növényt a reneszánsz piktúra, a németalföldi virágcsendéletek, vagy Munkácsy, vagy éppen a nagy magyar csendéletfestő, Bogdány Jakab szemével, illetve a neki oly fontos modernkével (impresszionistákkal, Giorgio Morandival, Konjociccal, másokkal), de abban is, hogy a modern, kortárs festészet eljárásaival maga is sokszor él: a látvány egyetlen jegyét metszi le, megemeli, s annak köré építi szövegeit.

Hózsá Éva

HOMOKVÁR-CSÖPÖGTETŐ UJJAK

Az *Ördögfej* és a Tolnai-opus
szöveggörgető műveletei

Az elbeszélő mint médium és az ujjak magántánca

Tolnai Ottó *Ördögfej* (1970) című („ifjúsági”) regényének egyik legfontosabb mozzanata a szenvedélyes csöpögtetés, amely a későbbi Tolnai-szövegekben újra felbukkan mint a gyermek-kori homokvárépítés emléke. A *Mi volt kérded a legszebb Dániában* című versben Kosztolányi alakja, azaz látomása jelenik meg a koppenhágai turisták között. Íme az említett részlet:

„[...] róttá csak a rá jellemző semmis megfigyeléseket
a lét a semmis nyomokban mutatkozik legszívesebben
róttá arról hogy milyen kicsi is ez a kronborg
akár az a palicsi homokvár amit csáthtal csöpögtettek
s azon nyomban tele is engedtek szellemekkel
milyen kicsi neki aki buda monumentális méreteihez
szokott [...]”

Az *Ördögfej* csöpögtető aktusát, a „fluid”, esszéisztikus szövegek koncepcióját *A pompeji szerelmesek*¹ megjelenésének távlatából újraértékelhetik a Tolnai-kutatók. A regény számos problémája közül ez a vizsgálat az elbeszélői habitusra koncentrál, noha maga az elbeszélő kiléte (az elbeszélő és az elbeszélő mint szereplő), az emlékező nézőpontok játéka, a motivikus összefüggések vagy az időkezelés szintén elmélyült kutatást igényel.

Az *Ördögfej* elbeszélőjének emlékezetében (a második világ-háború utáni időkre nyúlik vissza a személyes emlékezés) a városka közepén egy várnak is beillő ház állt, a gorillatermetű orosz Kokorev háza (az oroszról például gyanús múltjának híre terjedt el, autómechanikus volt, aki főként saját fekete autóját javíttatta, felesége viszont örökké üde kislány maradt, és az is felmerül, hogy az elbeszélő igazából soha nem látta Kokorev házat). Az épület imitációját csöpögtette ki az elbeszélő gyermekkorában, és akkor döbbsent rá, hogy még azt sem tudja, hány emeletet húzzon az épületre. Emlékeiben úgy él, hogy a kisváros különleges összetételű homokjából ő csöpögtette a legszebb homokvárat, művészetét senki sem tudta utánozni. A következő szöveghely a hasonlóság, illetőleg az önazonosság diskurzusát veti fel: „Aznapi, a Tisza alacsony, langyos vizébe lógatva lábamat, a markomba fogott vizes homokból a Kokorev házat próbáltam kicsöpögtetni. Persze homokból lehetetlen csak úgy egyszerű házat csöpögtetni, homokból, vizes gyöngyháztörmelékekkel teli, langyos homokból csak tündérvárat lehet csöpögtetni. És mégis, az én csodálatos, elvarázsolt kastélyom jobban hasonlított a Kokorev házra, mint ahogy az az óriás, háromemeletes, kopár városi ház hasonlított saját magára.”² A városka nézőpontjából fekete lyuk tátongott Kokorev háza helyén, a fiú naponta ment el előtte, de az építmény annyira titokzatos volt, hogy számára „megszűnt valóságos házként létezni”.³

A csöpögtető művelet, illetve ennek titka, a porladás a gyermek egész lényét megmozgatta. A madárfészkek is azért izgatták, mert ha a kis lyukakba benyúlt, a homokvár belsejére gondolt. A gyermeki építő művelet legfontosabb célja, hogy homokvára más legyen, mint a többieké, hogy masszív és szilárd maradjon. A legélénkebb a fürdőidény végéhez kötődő homokvárépítés emléke, amikor a homokcseppek a sárga levelek hullására emlékeztettek. A legfontosabb azonban a vár tornyának látványa és a tornyok megőrzése lett. Az építőáldozat alkalmazására Mónika tanította meg a fiút, a lány hajszála ugyanis jobban összefogta a

tornyot, a hajszálbeépítés tehát a fiú tudatos módszerévé vált. Egyszer egy sündisznó húzódott be a várba, és véresre harapta a fiú benyújtott kezét.

Az orosz házának kontextusából két vonatkozás emelhető ki: a háború és a mozi. A háború a határral függ össze, hiszen a lakók szemléletmódjában a háború előtti és utáni periódus válik szét, a háború előtt ez az épület mozi volt. Az idegen ház látásmódjába a mozi játszik bele, a moziéba pedig a ringlispíl.

A Tolnai-féle asszociációs láncok összegabalyodnak, a többször megforgatott motívumok sokasodnak. Thomka Beáta mondja: „Tolnai erős alkati vonzódása a közvetlen megtapasztaláshoz egy ugyancsak erős képzeleti tapasztalásmóddal egészül ki, minek következtében a gyakorlati tények igen pontos, tárgyszerű körvonalainak egyensúlya észrevétlenül megbillen. Egy adott pontig páratlan pontossággal, sokszor zavaró aprólékos-sággal jegyezgeti, követi a jelenséget, eseményt, tárgyat, majd egészen váratlanul egy irreális, sőt szürreális térbe és összefüggésrendszerbe löki. Látásmódját a *hiperrealista fantasztikum* paradoxona jelölhetné közelebből. Szövegei láttán gyakran azokra a festőkre gondolunk, akiknél a részletek hajszálfinom rajza valószerűségével, az egész pedig fantasztikumával hat.”⁴

Ebben a regényben is túlzottan aprólékos a homokvár-konstruálás tapasztalatának és képzeleti tapasztalásmódjának, az eperfákkal teli környezet megközelítése, és mindez ahhoz az életrajzi kontextushoz kapcsolható, hogy 1970-ben, amikor a regény megjelent, Tolnai Szabadkára költözött, és Palicsón kialakította családi lakhelyét, amelyet Homokvárnak nevez. A tapasztalati megközelítés egy más, látomásos hálóba lendül az *Ördögfej* című regényben, amelynek alapmotívuma az épület. Az épület fennállásának ideje azonban bizonytalan, a tornyokat omlásveszély fenyegeti. A *Költő disznósírból* című interjúregényben mondja az interjúalany: „Megszállottan építettem a homokvárakat, csöpögtettük, mi úgy mondtuk, a tenyerünkbe vettünk egy marék homokot, vízbe mártottuk, a hüvelykujjun-

kon vezettük le a folyékony, nedves, csöpögő homokot, és aki a legjobban tudta rezegtetni az ujját, és a legkisebb csöppeket tudta szórni, annak lett a legszebb a vára. [...] Különös, hogy fél évszázad után olyan házba kerültem, ahol most vagyunk, amit Homokvárnak hívnak. Az a különös dolog történt velem, lévén abszolút médium, hogy végül beköltöztem abba a homokvárba, amit gyerekkoromban annyira föl akartam építeni. Egyáltalán nem túlzás, amit mondok, ugyanis az egyik fiatalkori regényemben, az *Ördögfej*ben részletesen leírtam a homokvár-csöpögtetést. Milyen furcsa beköltözni, élni egy metaforában, saját metaforádban, még ha valósabb életet is, tyúkokkal, kutyákkal, mint más irodalmárok.”⁵ A homokvár-csöpögtetés és -porladás mitizálódik, és hipertextként működik a Tolnai-opusban. Mitizálódnak azonban a csöpögtető ujjak és a tisztai homok is. „A homokvár építőjének ujjai kifinomulnak, mint a vakoké – állapítja meg az *Ördögfej* elbeszélője. – Öt ujjunk (a másik öttel csöpögtetünk) a vár lakója, öt ujjunk ismeri csak a titkos lépcsőket, ajtókat, a titkos cellákat, termeket. Csak öt ujjunk érintheti a kincstárban felhalmozott értékeket, csak öt ujjunk nézhet ki a vár ablakain, ki a folyóra, a túlsó part szödörbokraira.”⁶ A patetikusságot sem nélkülöző szöveghely az érintést, a megtapasztalást nyomatékosítja az ismétlés segítségével, a későbbi látomásokban hasonló tereket teremt újra az emlékező elbeszélő.

Tolnai szövegében az ujjak, amelyek ugyan egy testhez kapcsolódnak, szinte önállósulnak, mint Tóth Krisztina pixelkockáiban, ahol a kéz és az ujjak kimagasló szerepet töltenek be az öninterpretációban és a ráismerésben.⁷ A kéz háborús emlékeket idéz, kommunikációs helyzetet teremt, olyannyira, hogy a kiabálás gesztusát is képes hangtalanul kifejezni. Egy fiatal pár veszekedése „az ujjak története” révén bontakozik ki Tóth Krisztina könyvének kilencedik fejezetében, a szemtanú pedig egy bordó hajú, alacsony tanárnő, aki elindul megkeresni egy boltot. Az ujjak beszédmódja egy más szemantikai távlatokat nyitó „ördögfejhez” kapcsolódik. Az elbeszélő a szemta-

nú nézőpontjára koncentrál, és a vakság helyett a siketnémák társastáncszerű jelbeszéde válik fontossá: „Fel kéne lépnie a járdára [ti. az alacsony tanárnőnek], de egy pár állja el az útját, egymás arcába meredve veszekszenek. Mindez teljesen hangtalanul történik, a fiatalok mindketten siketnémák. A nő dühösen, magából kikelve magyaráz, hadonászik a saját arca előtt, aztán jelentősegteljesen a mellkasára bök. A férfi is gesztikulál, ha mindez hangosan zajlana, azt mondhatnánk, egymás szavába vágna. De kiabál a kezük, annyi bizonyos. A tanárnő lenyűgözve nézi a pantomimjukat. [...] A férfi egyszer csak a nőhöz lép és határozottan megfogja a csuklóját. Az ujjait egyetlen mozdulattal visszasimítja az öklébe és bezárja a nő kezét, mintha azt mondaná, hogy fogja már be a száját. A nő meglepődik, de aztán kiszabadítja kézfejét és tovább darálja, amit elkezdett. Két mozdulatot ismétél állandóan: az egyik olyan, mintha ördögfejet csinálna a jobb ökléből, eláll a hüvelyk és a kisujja, így köröz. A másik még különösebb, mert ilyenkor meg oktatóan feltartott mutatóujjával ír le apró köröket. A tanárnő arra gondol, hogy ez is egy nyelv, egy titkos, különös nyelv, és még a veszekedés is olyan rajta, mint valami elkeseredett társastánc.”⁸ A Tolnai-szövegben az ujjak nyelve szintén különös, ám más jelrendszer, amely a vakok kifinomult tapintását idézi fel az olvasóban, az ujjak itt inkább magántáncot járnak.

Az életrajzi kontextus a háború vonatkozásában is kiemelhető Tolnai Ottó regényében. A *Költő disznózsírból* felelgető „mesélője” szintén emlékezik az orosz katonákra, a háborúhoz közeli képekre: „Azok a barátaim, akiknek kivégezték a szüleit, azt is megmutatták, hogy ki volt a gyilkosuk. Játszottunk az árokban, és akkor elment ott valaki, s azt mondták, hogy ez az. Az is megtörtént, hogy a Tisza mellett egy réten játszottunk, és akkor mutatták, hogy itt végezték ki az édesapjukat. Az is eszembe jut, hogy volt egy fehér rádiónk meg egy kerékpárunk, és be kellett vinnünk a városházára. [...] A városháza gondnoka az egyik legjobb barátom édesapja volt. A barátom ellopta a kulcsot,

és lementünk a pincébe. Így neki köszönhetően, mindennek ellenére, valamiképpen mi uraltuk a városházát. Lejártunk a pincébe, de ugyanúgy felmentünk a toronyba is, behatolhattunk a toronyóra szerkezetébe. Ez a barátom meglehetősen különös figura, írtam is róla az *Ördögfej*ben, de mivel nagyon közeli barátom volt, későbbi dolgaihoz nem tudok hozzányúltni, még nem találom a hangot.”⁹

Az idézett részletben a temporális távolság problémája is kifejezésre jut, majd a regény későbbi részében egy meglőtt óra(szerkezet) válik a képzelet játékvá, a megsemmisült óra emberi testet ölt. A gyerekek szerint unalmas órának lenni, a percekkel bíbelődni, és nincs értelme órát használni, mikor azt sem lehet tudni, hogy minek kell kezdődnie.

Úszni a virágzásban – sulymok hatalmas és apró dimenzióban

26

A háború utáni világ ismertnek, jelenvalónak, a helyi színekkel behatárolhatónak mondható, ellenben a háború előttiről az elbeszélőnek nem lehetnek személyes emlékei, ezt a teret tehát a képzelet tölti ki, a képzelet, amely nem ismer határokat, amely a végtelenbe terjeszkedik. A végtelennek színe és állaga is van: „erős, sűrű kék”.

Az emlékezet topográfiai kiindulópontja a Tisza, amely minden évszakban önálló életet él, a tél a homokvár tornyát rejtje el, a tiszavirág viszont a csöpögtetés irányát változtatja meg. A másik biztos tájékozódási pont a Jézus szíve szobor, amely a gyermek számára az élő embernél is előbb.

A Tisza olyannyira meghatározza a kisvárosban felnövő gyerekek identitását, hogy „kételtűeknek is nevezhetők”.¹⁰ A folyó virágzásának látványa megbontja a konvencionális rendet, erre utal az *Ördögfej* következő részlete: „Mintha egyszerre csak az egész folyó fel akart volna röpdülni az égre. Számtalan kis átlátszó motort, szárnyat hozott üzembe, s már-már úgy tűnt:

sikerül. A folyó felszáll, és ezután majd mi is az égen fürdünk, és csöpögtetjük lefelé lógó tornyainkat. [...] A tiszavirág volt az egyetlen gyógyír. Várainkat is ellepték. Nagy ostromnak neveztük ezt az időszakot...” A *Költő disznósírból* interjúalanya a metaforát valami olyannak tartja, mint a tiszavirágot, a tiszavirág pedig szerinte az a leggyönyörűbb valami, amelyet életében látott, ami megtörtént vele.¹¹

A Tisza mint identitás és látvány kap szerepet az *Ördögfejen*.¹² A Tisza kapcsolja össze Tolnai és Dobó Tihamér életműveit, mindkettőjükénél a csöpögtetett részletek dominálnak, még pontosabb, ha azt mondjuk, a csöpögtetett részletek iránti érzékenység emelkedik ki. Tolnai Ottó írja Dobó egyik Tiszaképéről: „A minap elnéztem az egyik utolsó »összecsapott« Tiszáját. Minél gyorsabban dolgozik, minél beidegződöttebbek a mozdulatai, annál pontosabb lesz egy-egy részlet – valahogy úgy, mint a régi kínai és japán festőknél –, annál tisztább lesz a kép lelkülete. Rossz kép, mondtam. Nagyon rossz, felelte ő. És mégis kitűnő, mondtam én magamban; szeretném, ha az enyém lenne. Néztem a vásznat, és arra gondoltam, hogy vidékünk különben is rejtőzködő – mélyen magában hordja érzelmeit, gondolatait: jégkorszaki mamutcsontokkal játszottunk gyerekkorunkban a bánya kék agyagában; a gyógyvíz, a sok olaj is úgy jön, tör felszínre, akár a vidék tudatalattija.”¹³ Dobó Tihamér Tisza-tájai a vidék pszichoanalitikus vizsgálata, a függőleges rétegződés feltárására készítetik a befogadót. A két művészt, az író és a festőt azonban legfőképpen a sulyom kapcsolja össze, illetve az a *habitus*, amely a sulyommal fejezhető ki. Tolnai meggyőzte Dobó Tihamért a misztikus sulyom megrajzolásának fontosságáról, Kalmár Ferenc szobrász meggyőzése közben viszont rá kellett döbbsennie, hogy a sulyom-szobrászat már létezik. „Arról próbáltam meggyőzni ugyanis [ti. Kalmár Ferenc szobrászt] – fekete-fehér szituációkból kiindulva minden bizonnyal –, hogy ördögfejeket, a sulyom, a vízi dió misztikus ébenterméseit (amelyeket Dobóval

megrajzoltattam) öntse ki hófehér gipszből és csillogó bakelitből. Sulymokat hatalmas dimenziókban. És aprókat is aranyból, ékszerként. [...] Érdekes, akkor Kalmárt győzködve még nem is tudtam, hogy valójában ez a szobrászat már létezik. Csak később olvastam valahol, hogy régen a katonák harci eszközei között szerepelt a vas sulyom (amely egyik végével egymáshoz egyenlő szögben összeforrasztott négy éles szögből készült). És a lovak, a harci ménnek lábai elé szórták. Különös, még ma is hiszek ebben a plasztikában, amelynek misztikus – ördögi – darabjait afféle próbaként a Tisza és a Duna görgeti egyelőre, görgeti szobrászunk lába elé, hogy egy napon lehajoljon értük, és elcsodálkozva döbbenjen rá, mint ahogyan én is rádöbbszemtem most, írásomat körmölve, hogy tulajdonképpen első alkotási korszakában, abban a termésben: éppen ő – Kalmár Ferenc – gyártotta őket.”¹⁴ Kalmár Ferenc faszobrán a sulyom a madár-szárnyakat, a rebbenést, a repülést idézi fel a nézőben, azt az összefüggésrendszert, amely növeszthető, gyarapítható, vízszintes és függőleges irányban kiterjeszthető.

A forró tavak partján – az *Ördögfej* elbeszélője szerint – könnyebb és nehezebb csöpögtetni, mint a folyóén, mert a víz gyorsan elpárolog a homokból, a vár belseje túlzottan száraz, az utolsó csepp lehullásával a vár készen áll, míg a folyó partján hosszabbra nyúlik az építőművelet, ott várni kell a száradásra. A homoktorony tapasztalataival telített egyén számára a kamaszkori kaland, a városháza pléhtornyából való kilátás lehetőséget ad bátyja titkának leleplezésére. A torony iránti vonzódás vezet el a Bábel tornyának említéséig, a torony képét a fiú egy könyvben fedezte fel, abban, amelyet bátyja olvasott. Az én-elbeszélő gyermekként egész toronyfilozófiát konstruál, a következő részlet a torony légiesítését emeli ki, ezt szerette volna a fiú barátai tudtára adni: „Hiába magyaráztam nekik, hogy nem is a homok, nem is a víz a fontos a toronyépítésnél, hanem a levegő, hogy csöpögtetésekor a homokcsöppeket nem egymáshoz, hanem a levegőhöz kell ragasztani.”¹⁵ A légiesítés a torony destrukcióját eredmé-

nyezi, ez a mozzanat is külön teoretikus megközelítést érdemel. Amíg a folyó el nem apad, addig a fiú nap mint nap újra és újra felépítheti világát. A homokszemek külön-külön tükörcserépként szolgálnak, a csillogó homokszemben például a fiú óriási kénlapját fedezi fel, a forró, pergő homokszemek pedig, úgy érezte, lyukat égetnek a bőrén. A csöpögtetés legnagyobb titka a porladás, amely más, mint az omlás. „Porladás és porladás, omlás és omlás között senki sem tudott különbséget tenni – állapítja meg az emlékező elbeszélő –, pedig az első omlásnak, porladásnak semmi köze a másodikhoz, amikor már ugyanis szétporlad, összeomlik a vár. Az elsőnél a homoksörét belseje még nedves, szilárd, csak külseje lesz bársonyossá, mintha porcukorban hempergettük volna, a másodiknál a belső szilárdság megszűnik, s a vár néhány marék száraz homokká folyik szét.”¹⁶

A homokvárhoz az ördögfej kapcsolódik. A regényben a fiú mondja ki a növény nevét, vagyis azt a nevet, amelyet szülőhelyükön használnak. Az elbeszélő úgy emlékszik, hogy gyermekkorában nagy szenvedéllyel gyűjtötte az ördögfejet a folyó partján, majd készülő homokvára mellé szórta őket. Bármennyire is igyekezett, csak ötöt-hatot tudott összeszedni, játékot pedig nem tudtak vele kapcsolatban kitalálni. Az első ördögfejet a készülő torony alapjába akarta behelyezni. Tolnai írja: „Az ördögfej (korai ifjúsági regényem címe: Ördögfej; később Dobó barátommal rajzoltattam sokat ezt a motívumot) gyerekkorunk legmisztikusabb tárgya-termése. Talán egyik legnagyobb teljesítményem, hogy a művészet tárgyává tettem, hiszen különben más rendeltetése már nincs, valahol azt olvastam, igaz egy 1894-ből való tanulmányban, hogy: pusztulófélben van. De az egészben a különös az, hogy a sulyom felénk nem terem, talán sohasem is termett, a Holt-Tiszában sem láttam soha gyerekkoromban, pedig hát minden zugát letapogattuk feneketlen kosarakkal. Állítólag Bezdán-nál, amíg ki nem száradt, volt egy: Sulymos tó. Magát az egész növényt mi, ókanizsai gyerekek, sosem is láttuk, csak fantáziáltunk felőle.”¹⁷

Milyen és melyik csöpögtetés?

A homokvárat csöpögtető műveletben konstrukció és dekonstrukció együtt érvényesül, a bomlás után a homokvár újra és újra létrehozható. Tolnai egész opusának szövegközi műveletét fejezi ki ez a csöpögtetés, csak a tiszai homok helyébe a Tolnai-féle motívumarchívumot kell odaképzelnünk. Sokféle csöpögtetés lehetséges, Herta Müller *Szívjószág* (*Herztier*) című regénye például a vércsöpögés és a levágott ujjak víziója által a halált, a bomlasztás elvét hangsúlyozza. A regény egyik részletében a nagyapa metszőollóval vágja körmét, ellenben a gyerek nem hagyja, hogy körméhez hozzáérjenek, ezért anyja ruhája övével a székhez köti. A körömolló többször a földre hull, a gyerek ezt úgy értelmezi, hogy minden ujjáért leesik az olló a földre. A körömvágásból fakadó vércsöpögés bizarr látomáshálót fon: „Az egyik övre, a fűzöldre, vér csöpög. A gyerek tudja: ha valaki vérzik, akkor meghal. Könnyes a szeme, elmosódva látja az anyját. Az anya szereti a gyereket. Úgy szereti, élni sem tud nélküle, és nincs benne tartás, mert értelme ugyanúgy oda van kötözve a szeretethez, ahogyan a gyerek a székhez. A gyerek tudja: anyja nem tehet mást, mint hogy a szeretet gúzsában vergődve összevissza kaszabolja a kezét. A levágott ujjakat kénytelen otthonkája zsebébe sülyeszteni és kiszaladni velük az udvarra, mintha az ujjaknak a szemétdombon lenne a helyük. És odakint az udvaron, ahol senki se látja, meg kell ennie a gyereke ujjait.”¹⁸ A gyerek hazugság és igazság relációján, valamint az elterelő hadműveleteken gondolkodik, azon például, hogy anyja este hazudni fog-e nagyapának, hogy mit tett az ujjakkal, vagy hogy ő maga hogyan interpretálja a nagyapának anyja tettét. Minden tapasztalat sokféleképpen mondható el, de a regény nézőpontjából a vágások dominálnak (például a copf levágása, az olló közeledése, amely Bányász Éva borítótervén is megjelenik, Lola mindig a mozgó villamoson vágta a körmét, és fogával lazította fel a körömágyat, majd a megállók-

ban zsebre vágta a körömmollót, a diktátor a félelmet is egyenlő részekre osztja, újra és újra igénybe kell venni a fodrászt és a körömmollót, a fejben növvő füvet lenyírják stb.).

Herta Müller regényében, ebben a déli országban mindenkit a menekülés, az emigráció gondolata foglalkoztat. A Duna is a külföldi vizek elérésének vízióját duzzasztotta, az itteni lakosok azért akartak jól úszni, hogy az őrkutyák és a golyók elől megmeneküljenek, hogy zavartalanul külföldre jussanak. Az ujjak itt is működnek, de homokvár helyett léghajókat szeretnének építeni, hogy megfelelő szélben el tudjanak repülni, noha realisabb, hogy belesuttognak egy pályaőr fülébe, összes megtakarított pénzüket felhasználják, és egy tehervagonba szállnak. Innen csak a diktátor és a gárdisták nem akarnak elmenni, a kutyák, a golyók őket támogatják, őket, akik temetőket építenek, de az említett őv is nekik dolgozik. A két regény motívumhálója kísértetiesen hasonló, bár a történelmi kontextus különböző. A vércsöpögtetés és a homokvár csöpögtetése eltérő viszonyulásra utal. A homokvár és a léghajó építése viszont nagyon is összefügg, különösen, ha arra gondol az olvasó, hogy Tolnai emlékező elbeszélője a homok levegőhöz való kötéséről gondolkodik, a földi tapasztalattól válik el, és a képzelet határjátékokat, vertikális kibillenést indukál. Az *Ördögfej*ben úgy is körül lehet utazni a világot, mintha meg sem mozdulna az ember, jóllehet konkrét országnevek sorjáznak a szövegben, a fekete autó éppen a Tisza-parti kisvárosban romlik el, a fekete színű jármű pedig egyéb allúziókat indít el. Herta Müller regénye nem a teremtő, művészi képzelet felé irányul, szereplői egy olyan országból szeretnének menekülni, ahol a titkosszolgálat hálózata és a diktátorok golyói uralkodnak, ahol külföldről hozzák be a tiltott könyveket, a kollégiumi ágy mellett pártbrosúrák tornyosulnak, az öngyilkos lány a hatalom szerint szégyent hoz az országra, és a lakók a félelemben kénytelenek otthon lenni.

A színházszerűség, a szerepjátszás mindkét regényben kifejezésre jut. Tolnai Ottó regényének látomásaiban a balett, illetve

egy balettegyüttes alapításának ötlete is megjelenik, valamint egy emlék elevenedik fel (a *Hattyúk tava*). Igorral például tánc közben körül lehet utazni a világot, vércseszerű emelésével repülésre késztet, sőt mellette mozdulatlanul, a bensővel is lehet balettozni. A balett Mallarmè szerint a színház legtisztább formája, az Idea vizuális megtestesülése, imaginatív műfaj, amely allegorikus távlatokat nyit. Egy papírlap elegendő egy színdarab felidézésére, de egy piruett esetében más a helyzet. Philippe Lacoue-Labarthe így értelmezi a francia költő meglátását: „A balett azonban csak rejtett vázát adja az ideális színháznak. Bizonyosan rendelkezik azzal az előnnyel, hogy magában foglalja a zenét, amelyről tudjuk, hogy »mobilizálja« a színházi csodát, következésképpen előkészíti a színház – színházi – túlvilágát...”¹⁹ Lacoue-Labarthe utal a színház anyagiságára, vagyis arra, hogy a materiális tér zavarja az ideális jelleget. Mallarmè nyomán kifejti, hogy a balett nem tánc, „csak a képzeletben, színházon kívül érthető meg, mint egy tiszta szöveg, melynek a táncosnő a szemiotikai operátora...” A színház nem a látványon, hanem a közreműködő zene révén, azaz valamennyi művészet közreműködése által, a költészetet („az irodalmi alapelvet”) beleértve, éri el hatását.²⁰ „Ám az a gondolat – mondja Lacoue-Labarthe –, hogy a zene és a színház összefonódása igényt tarthat a Műre, és mindenekelőtt ekkora hatást kelthet, aggasztja Mallarmèt, és gyanakvást kelt benne: annak gyanúját tudniillik, hogy a zenének tulajdonképpen csak a színházhoz kötődve van ilyen semmi máshoz nem hasonlítható – »mágikus« – hatása, a zene egyedül nem hat. [...] A *Gesamtkunstwerk* dekonstrukciója ebből az intuíciónak indul ki, nem azért, mert a zene alkalmazkodik a színházhoz, hanem mert a zene maga is színházias, azaz – a maga módján – *fikciót* hoz létre.”²¹ Tolnai szövegében fokozottan érvényesül a színháziasság, a színházi performativitás körülményeinek létrehozása, sőt a táncosok testi adottságának látványa is. A balett távlatokat, belső színpadot terem, felfelé és lefelé irányuló mozgáslehetőséget, függönyjátéko-

kat, zenekari terveket, látomást a látomásban. Tolnai *Ördögfej* című regényének belső balettje a fluid társadalom diskurzusát is felveti, amely szerint minden erőteljes törekvés arra szolgál, hogy ugyanazon a helyen maradjunk, hogy a szemétkosártól távol tartsuk magunkat.²²

A csöpögtetés művészi habitust és létmódot is jelöl, ugyanakkor a homokóra homokcseppjeire, sőt a látomástöredékek mozgáslehetőségeire utal.

Könyvcsőpögtetés – „architeátrum” – a linearitást megkérdőjelező habitus

Mallarmè nézőpontjából a könyv nem színházi természetű, inkább „architeátrum”, a megjelenítés eredete, amelynek ritmusa van (a ritmus mint ős-zene), az elsüllyedt jelentés mozgásba jön, és kórusba rendezi a lapokat.²³

Kosztolányi Dezső fiát megszólító cikkében fejti ki szenvedélyes reflexióit a könyvről és a maradandóság esélyéről: „Ennél nincsen nagyobb csoda. Mindig a legegyszerűbb dolgok a valódi csodák. Freud tanár egy baráti társaságban egyszer ezt mondta: »Csoda, hogy drót nélkül telefonálhatunk, de még nagyobb csoda, hogy dróttal telefonálhatunk, és legnagyobb csoda, hogy két ember a puszta szó által megérti egymást.« A könyv is ilyen mindennapi csoda. [...] Valamint az építkezés is sokáig egyszintű maradt, s a falvak, a városok szélében terjeszkedtek mindaddig, amíg kevesen éltek a világon, csak aztán vontak emeletet emeletre az emberek elszaporodásával, azonképp a könyv is csak azóta emelkedik magasba, tör fölfelé, mióta a gondolatok, az érzések megsokasodtak, s egyre többen érzik szükségét, hogy ezekkel a téglákkal a szellem tornyait és felhőkarcolóit építsék, gátakat és bástyafokokat az elmúlás ellen. Egy életen át majdnem mindenkinek összegyülemlik annyi becses észrevétele, fájdalmas mondanivalója, amit senki másra se bízhat, csak a könyvre. [...] Ez semmis életünk örökkévaló-

sága. Ez hirdeti azt, hogy jobbik részünk fönmaradhat, hogy még sincs egészen halál, és hogy van föltámadás.”²⁴

Herta Müller említett regényében a diktatúra által üldözött külföldi könyvek becsempészése, tehát a könyvtiltás szempontja kerül előtérbe. A diktatúra fél a külső könyvektől, pedig ezek a szereplők magukkal hurcolták a vidéket, az ott tárolt gondolatokat a városba. „Ott, ahonnet ezek a könyvek érkeznek – fontolgatja az elbeszélő –, mindenki gondolkodik, gondoltuk. Szorgattuk a lapokat, és azon kaptuk magunkat, hogy szokásunkká vált a kezünket is szimatolni. Csodálkoztunk, hogy olvasás közben nem lett fekete az ujjunk, mint az országban nyomtatott könyvek és újságok olvasása közben. [...] Ott, ahonnet ezek a könyvek érkeztek, farmernadrágok voltak és narancsok, puha tapintású játékok a gyerekeknek, hordozható tévé az apáknak, lehetővékony harisnya és valódi szempillafesték az anyáknak.”²⁵

A nagy kezdőbetűs könyvet, melynek címe is Könyv, a fiú rakja össze Tolnai *Ördögfej* című regényében, a kötet kohézióját az apa börtönből küldött levelei biztosítják. A fragmentumok – mint a Könyv idézetei – tipográfiai szempontból is elkülönülnek a Tolnai-regényben (nagy nyomtatott betű). A gyermeki gyűjtőszennvedély az apai levelek irányában jut kifejezésre. Az emlékezés a levelet médiumként értelmezi: „A levelek nyálas tintaceruzával íródtak. Én gyűjtöttem őket, a Napóleon képpel és még néhány, bátyám könyveiből kiszakított lappal együtt. UNRA-dobozból csináltam nekik fedőlapot, és ákombákom betűkkel ráírtam: KÖNYV. A Könyvet a végé kis padlásán őriztem, és néha hosszasan tanulmányoztam. A Könyvben a szó szoros értelmében *minden* volt; volt abban egy-egy lap a Tizenöt éves kapitányból, a Raszkolnyikovból, a Plateróból, A titokzatos birtokból, a Katolikus Naptárból, a Toldiból, a Brehmből, és ezeket a különböző világokat apám levelei kötötték össze. Ha belemelegedtem az olvasásba, sohasem vettem észre az átmeneteket. Én sokszor már a levél első mondatánál elaludtam, és olyankor az egyik előbbi levél világát álmodtam...”²⁶

A Tolnai-féle Könyv-koncepció a végtelenséget, a *mindent*, a befejezetlent sejteti (mint Borges vagy Danilo Kiš „könyvei”), a vágásokat pedig, amelyek a puzzle-könyv átmeneteit tudatosíthatnák, a befogadás számolja fel. A hipertextuális felfogás mellett a tovább- vagy a visszaálmódás lehetősége, a könyv-nélküliség problémája kerül előtérbe. A sajátos módon archivált szövegek önreflexióra sarkallnak. Azok a szövegek/töredékek, amelyeket az egyén a saját Könyvébe csöpögtet, különböző világok egybefolyását, egy könyvfolyam létrejöttét teszik lehetővé, amely túllép a konkrét könyv behatároltságán, a lineáris olvasáson, a biztos pontokon, ám válogatás tekintetében megmaradhat személyesnek. Zigmunt Bauman írja: Minden megélt pillanat egy új kezdet és vég lehetőségének csíráját hordozza – ezek egykor esküdt ellenségei voltak egymásnak, ma viszont szíami ikrek.²⁷ A Könyv szövegközi műveleteiben a szerzői tekintélyelv megkérdőjeleződik, a műalkotáselemek átrendeződnek, egymásba csöpögnek, a kötetkompozíció lehetővé teszi a véglegesség, a végleges változat átértelmezését, mindez pedig „tevékeny interpretátori magatartást”²⁸ feltételez.

Jegyzetek

- 1 Tolnai Ottó: *A pompeji szerelmesek. Fejezetek az Infaustusból*. Alexandra Kiadó, Szigatúra Könyvek, Pécs, 2007.
- 2 Tolnai, i. m. 9.
- 3 Tolnai, i. m. 35.
- 4 Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1994, 65.
- 5 Tolnai Ottó: *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*. Kérdező: Parti Nagy Lajos. Kalligram, Pozsony, 2004, 29.
- 6 Tolnai, i. m. 90–91.
- 7 Tóth Krisztina: *Pixel – szövegtest* –. Magvető, Budapest, 2011, 5–8., 43–47.
- 8 Uo. 43–44.
- 9 Tolnai Ottó: *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*. Kérdező: Parti Nagy Lajos. Kalligram, Pozsony, 2004, 38–39.

- 10 Uo. 28.
- 11 Uo. 30.
- 12 A felvetett problémák a Szerb Köztársaság Oktatás- és Tudományügyi Minisztériuma 178017. számú projektumának keretében is beletartoznak.
- 13 Tolnai Ottó: *Dobó T.* In: Tolnai Ottó: *A meztelen bohóc*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1992, 153.
- 14 Tolnai Ottó: *Vas sulyom Kalmár Ferenc hatvanadik születésnapjára*. In: Tolnai Ottó: *A meztelen bohóc*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1992, 141.
- 15 Tolnai, i. m. 80.
- 16 Tolnai, i. m. 90.
- 17 Tolnai Ottó: A pompeji filatelista XIII. *Élet és Irodalom*, 2001. 20. sz., május 18.
- 18 Müller, Herta: *Szűvjóság*. Fordította: Nádori Lídia. Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest, 2011, 14–15.
- 19 Lacoue-Labarthe, Philippe: *Musica ficta. Wagner-olvasatok*. Fordította: Szabó László. Latin Betűk, Debrecen, 1997, 90.
- 20 Uo. 91–92.
- 21 Uo. 92–93.
- 22 Bauman, Zigmunt: *Fluidni život*. Prevod: Siniša Božović i Nataša Mrdak. Mediterranean Publishing, Novi Sad, 2009, 11.
- 23 Uo. 108–110.
- 24 Kosztolányi Dezső: *Levél a könyvről*. Literatúra, 1929. június. In: Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest és Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1990, 410–411.
- 25 Müller, Herta: *Szűvjóság*. Fordította: Nádori Lídia. Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest, 2011, 56.
- 26 Tolnai, i. m. 39–40.
- 27 Bauman, Zigmunt: *Fluidni život*. Prevod: Siniša Božović i Nataša Mrdak. Mediterranean Publishing, Novi Sad, 2009, 82–83.
- 28 Thomka Beáta: *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2007, 83.

Kiadások

Müller, Herta: *Szűvjóság*. Fordította: Nádori Lídia. Cartaphilus Könyvkiadó, Budapest, 2011.

Tolnai Ottó: *Ördögfej*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1970.

- Tolnai Ottó:** *A meztelen bohóc*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1992.
- Tolnai Ottó:** *Költő disznósztréből. Egy rádióinterjú regénye*. Kérdező: Parti Nagy Lajos. Kalligram, Pozsony, 2004.
- Tolnai Ottó:** *A pompeji szerelmesek. Fejezetek az Infaustusból*. Alexandra Kiadó, Szigatúra Könyvek, Pécs, 2007.
- Tóth Krisztina:** *Pixel – szövegtest –*. Magvető, Budapest, 2011.

Irodalom

- Bauman, Zigmunt:** *Fluidni život*. Prevod: Siniša Božović i Nataša Mrdak. Mediterran Publishing, Novi Sad, 2009.
- Kosztolányi Dezső:** *Levél a könyvről*. Literatúra, 1929. június. In: Kosztolányi Dezső: *Nyelv és lélek*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest és Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1990, 410–411.
- Lacoue-Labarthe, Philippe:** *Musica ficta. Wagner-olvasatok*. Fordította: Szabó László. Latin Betűk, Debrecen, 1997.
- Thomka Beáta:** *Tolnai Ottó*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1994.
- Thomka Beáta:** *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2007.
- Tolnai Ottó:** *Dobó T.* In: Tolnai Ottó: *A meztelen bohóc*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1992, 153–154.
- Tolnai Ottó:** *Vas sulyom Kalmár Ferenc hatvanadik születésnapjára*. In: Tolnai Ottó: *A meztelen bohóc*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1992, 140–141.
- Tolnai Ottó:** *A pompeji filatelista XIII. Élet és Irodalom*, 2001. 20. sz., május 18.

H A B I T U S

Novák Anikó

A SZEMÉTDOMBTÓL A KÉPZELETBELI MÚZEUMIG

Gyűjtőszenvedély Tolnai Ottó műveiben

Milyen a gyűjtő habitusa? Hogyan nyilvánul meg a gyűjtőszenvedély? Hogyan kapcsolódik a gyűjtőtevékenység Tolnai Ottó műveihez? A választadást célszerű az utolsó kérdéssel kezdeni, a másik kettőre pedig az egész tanulmány kísérel meg feleletet adni. Tolnai szövegtereiben a gyűjtés aktusa dominánsan jelen van, témaként és szövegszervező eljárásként is tetten érhető. A művekben nagy-nagy pontossággal rajzolódnak meg a gyűjtők különböző típusainak portréi, a guberálótól egészen a kiváló ízléssel megáldott műítészig. Az előbbire szemléletes példa lehet a *Briliáns* című elbeszélés selyempapírt, papundeklit, vakondürüléket gyűjtő idős én-elbeszélője, az utóbbira viszont a képzőművészeti esszék hihetetlen érzékenységgel megáldott szerző-elbeszélője.

A Tolnai-művek narrátorának gyűjtőszenvedélye igen szerteágazó, kiterjed képzőművészeti alkotásokra, hétköznapi használati tárgyakra, összeguberált lomokra, állatokra, furcsa, mániákus alakokra, mások textusaira, vagy akár már nem létező, különleges gyárakra, amelyeknek irodalmi privatizálása is megtörténik. Ide sorolhatjuk továbbá a szerző-én lexikonírói ténykedését, hiszen a *Tolnai Világlexikon*ából hiányzó szócikkek megalkotása is egyfajta gyűjtőmunka.

A gyűjtés fontossága Tolnainál nemcsak egyfajta hóbort, mánia, hanem korunk lényeges jellemzője, amennyiben egyet-

értünk Boris Groysszal, aki szerint a modern értelemben vett szubjektum egyedül a gyűjtésen keresztül határozható meg, vagyis „az vagyunk, amit gyűjtünk”.¹ Groy gondolatával teljes mértékben egybecseng Jean Baudrillard megállapítása, miszerint az ember mindig önmagát gyűjti.² Perneczky Géza a gyűjtés előtérbe kerülését – a jelen rezervátummá válását – azzal magyarázza, hogy a nyolcvanas évek közepétől a jelen kezdett árnyékossá lenni, a múltba süllyedni, félteni való, elfogyófélben lévő idővé alakulni. A jelen leglényegesebb tulajdonsága, a határtalanság kezdett kikopni belőle, ezért felerősödött a megőrzés feladata, az értékek konzerválásának igénye.³

A mániákus archiválás, a már-már kóros gyűjtőszenvedély egyik szélsőséges esetét mutatja be Evelyn Grill *A gyűjtő* című regénye, melynek főhőse, a mindenféle szemetet felhalmozó Alfred Tähweig dologszedőként, modern Sziszüphoszként, azaz boldog emberként vagy a dolgok újraelosztójaként jelenik meg. Munkálkodásáról a következőket olvashatjuk: „nemcsak az utcán virító tárgyakat szedte össze, hanem az útjába eső kukákban is turkált. Megállapította, hogy a szigorúan szelektív hulladékgyűjtés korában is akadnak az újságpapír-konténerben joghurtos poharak és kiégett izzók. Örült a szabálysértően tárolt leleteknek. Kézbe vette őket, vizsgálta, forgatta, s ha úgy vélte, ami gyakran előfordult, hogy ő maga vagy valamelyik ismerőse még hasznát veheti, akkor elrakta. Minden esetben hazavitte a kuriózumokat. Nem tudott például ellenállni a műfogsoroknak vagy a dildóknak. Senki sem sejtí, hány műfogsora gyűlt már össze otthon, hány színpompás, különféle alakú dildó. Ki dob el ilyesmit?, tűnődött. Egyszerűen elveszíteni effélét nem lehet. Rejtélyes sorsokat szimatolt e kitett tárgyak mögött.”⁴ Alfred az összegyűjtött lomokat lakásában és több bérelt pincéjében tartja, a helyiségek szinte áthatolhatatlan szeméttárolók. A guberalás mellett a csapzott, önmagára nem sokat adó férfi másik kedvelt elfoglaltsága a tárgyak dokumentálása, átrendezése, osztályozása mindig új elvek szerint. Barátai szeretnék megmenteni őt, ki akarják taka-

rítani a lakását, egyedül Dr. Hugo Roßarz galériás ad hangot kétélyeinek, szerinte Tähweig nem lesz boldogabb attól, hogy átlagemberré változtatják. A társaság meggyőzésére beszél a gyűjtés és az archiválás szükségletéről, mely magában foglalja az idő leküzdésének képzetét, a művészek gyűjtő-archiváló tevékenységéről, Andy Warhol gyűjtőszennvedélyéről, valamint egy későbbi beszélgetésben Roßarz és Alfred között felmerül Christian Boltanski neve. Tähweig a ludwigshafeni Szépművészeti Múzeumban látta Boltanski egyik kiállítását, és nagyon érdekesnek találta. A galériás rövid előadást tart Boltanskiról, elmeséli, hogy a francia művész felszólította a múzeumokat, állítsák ki teljes terjedelmükben elhunyt személyek hagyatékát, hiszen e tárgyak az illető „létének tanúi”, s összességüket a posztmortális nézőpont „modern Vanitas-csendéletekké alakítja át, teljességgel ugyanabban az értelemben, mint egy barokk Memento mori”.⁵ A képzőművész módszere valójában kísértetiesen hasonlít Alfred ténykedéséhez, használati tárgyakat halmoz fel, állít ki, helyez új kontextusba, de míg Boltanski összegyűjtött telefonkönyvei a telefon-előfizetők mauzóleumává magasztosulnak, addig Tähweig összerendezett, feldátumozott joghurtos poharai a külvilág számára megmaradnak annak, amik, szemétnek. A regényben mégis felfedezhető a guberálás művészi szintre emelésének gesztusa, ugyanis Roßarz installációt szeretne kiállítani galériájában a férfi összegyűjtött holmijából, Kyra, a baráti társaság képzőművésze pedig videóinstallációban kívánja bemutatni Alfred enteriőrjét. A galériatulajdonos végül a gyűjtést – Boris Groys vélekedésével összhangban – a modern ember mesterséges rendteremtő tevékenységeként értékeli.

A mániákus gyűjtés művészi szintre emelése kapcsán eszünkbe juthat Patrick Süskind *A parfüm* című regénye, amelynek főhőse, Jean-Baptiste Grenouille a tökéletes illatszimfóniát teremti meg a művészet összes szabályai szerint a meggyilkolt lányok illatát összegyűjtve. Richis, a parfümkészítő utolsó áldozatának apja, felismeri a gyilkosságokban a tervszerűséget, az

elkövetőben a szépség gondos gyűjtőjét, akinek célja a tökéletesség képének megalkotása, és rájön, hogy az ő lánya a palota záróköve, a végcél. E felfedezés fényében az apa úgy véli, ha férjhez adná lányát, áthúzná az ismeretlen gyilkos számításait, hiszen egy férjes asszony, aki már nem szűz, és talán már terhes is, semmiképpen sem illene bele az exkluzív gyűjteménybe.

Tähweig és Grenouille gyűjteménye között fel kell figyel-nünk arra a nagyon fontos különbségre, hogy míg az előbbi folyamatosan bővíthető, maga a gazdagítás jelenti a lényegét, addig az utóbbi egy befejezett gyűjtemény, a legfontosabb darab bekerülése után megszűnik az újabb elem birtoklásának vágya. Hasonló gyűjteménnyel találkozhatunk John Fowles *A lepkegyűjtő* című regényében is, ahol a szenvedélyes lepkegyűjtő narrátor egy teljes életrét rendez be, képzel el az áhított nő számára, akinek megszerzése beteljesíti a kollekciót.

A gyűjtemény teljessé válása elgondolkodtató probléma. Baudrillard szerint fel kell tennünk a kérdést, hogy egyáltalán azért van-e a gyűjtemény, hogy teljessé váljék, hiszen „míg a leg-utolsó tárgy jelenléte végső soron az alany halálát jelentené, e tárgy hiánya lehetővé teszi számára, hogy saját halálát, belekép-zelve egy tárgyba, csupán eljártssa, azaz leküzdje, elhárítsa”.⁶ A hiány így válik pozitívvá, a tárgy értékét pedig leginkább a hiá-nya határozza meg. Bár a hiányt szenvedésként éljük meg, még-is ez teszi lehetővé, hogy a gyűjtő ne szűnjön meg az a végül is élő és szenvedélyes ember lenni, aki a gyűjtemény teljessé tétele előtt volt.⁷

A Tolnai-művek kollektora leginkább Alfred Tähweiggel mutat hasonlóságot, maga a gyűjtés aktusa a fontos számára, nem a gyűjtemény beteljesítése. Szorgalmas archiválása, az újabban felerősödött „Pompeji-effektus”,⁸ a lomok műtárggyá magasztosulása, a már eltűnt gyárak beemelése az irodalomba mind-mind a feledés ellenében hatnak, a káosz újraszervezésére, a hiány betöltésére irányulnak, ám ez a hiány sosem szűnhet meg teljesen, a gyűjtemény pedig mindig bővíthető.

Alfred mániája egy gyermekkori emlékre vezethető vissza, a háború alatt egy fekete-erdői faluban, élete legboldogabb időszakában kezdett gyűjtögetni nagynénje és nagybátyja támogatására. Tolnai Ottó gyűjtőszenvedélyét is egy gyermekkori élmény határozza meg, Mikola Gyöngyi szerint a Tolnai-opus minden olyan valós vagy virtuális helye, „amely valamilyen gyűjteménynek, tárgyak összességének ad otthont: ilyenek a könyvtárak, a képtárak, múzeumok, bélyeg-, szalvéta-, képeslap-, növény- stb. gyűjtemények, a piacok, a dolgozóasztal, a műhely a maga eszközeinek sokféleségével” egyetlen ősképre vezethető vissza: „az apa, Tolnai Mátyás rejtélyes körülmények között leégett ó-kanizsai boltjára, amely hol szatócsboltként, hol gyarmatáru-kereskedésként kerül be az egyes szövegekbe”.⁹ Mikola megállapítását teljes mértékben alátámasztja a szerző vallomása gyermekkoráról, amelyben valami bizonyosat, megfoghatót keres: „Gyermekkorban mindent meg lehet fogni, tisztán, minden tiszta, megfogható, a nap által átvilágított valami; egy levél, egy fűszál, egy fa, egy madár, egy kavics a folyóban, és ezek azok a biztos alapok, a megfogható valamik, amiket szeretnék beépíteni az alapjába egy-egy alkotásnak és az alkotásaim összességébe. Ez az, amit bizonyosságnak nevezek, nem tudok jobb kifejezést. Most állandóan arra törekszem, hogy megtaláljam azokat az egyszerű, leellenőrizhető, megfogható valamiket.”¹⁰ Az apa kis boltja a templomot jelentette a kisfiú számára, a benne lévő tárgyak pedig idővel kitágultak, önállósultak, a teljességet hordozták magukban. A boltban, a templommá átlényegülő ősmúzeumban alakult ki tehát a szerző-elbeszélő érzékenysége a tárgyak iránt, amelyek gyermekkorában sokkal fontosabbak voltak az emberekénél. Baudrillard jegyzi meg, hogy a gyermekeknél a gyűjtés a külvilág birtokbavételének legkezdetlegesebb módja, és a gyermekkor elmúltával főként a negyven évnél idősebbek hódolnak e szenvedélynek.¹¹

Tolnai különösen vonzódik a régi tárgyakhoz, amelyek Baudrillard szavaival élve, funkciótlanok, csupán dekoratív-

nak tűnnek, mégis specifikus funkcióval rendelkeznek, ugyanis az időt jelentik.¹² A francia gondolkodó azt állítja, a gyűjtött tárgyak mélységes ereje éppen abból ered, hogy a gyűjtemény megszervezése az időt helyettesíti, a gyűjtemény egyfajta időtöltésnek tekinthető.¹³ A gyűjtő tárgyai között igazi titkos szeráj kényura¹⁴, a gyűjtemény darabjai pedig a legfőbb vigasztalókká válnak napjainkban, a mindennapok mitológiájává, megszüntetve az idő múlásától és a haláltól való szorongást.¹⁵

Baudrillard a gyűjtemény fokozatainak megkülönböztetése során hangsúlyozza, hogy a kollekció fogalma nem azonos csupán a felhalmozással, a *colligere* jelentése kiválasztani és egymás mellé rakni. „A kezdeti stádium az anyagok felhalmozása – régi papírok összehordása, élelmiszerek készletezése: félúton az orális bekebelezés és az anális visszatartás között –, ezt követi az egyforma tárgyak sorozatba rendezése. A gyűjtemény már a kultúra felé mutat: különböző tárgyakra irányul, amelyeknek gyakran kereskedelmi értékük van, s amelyek egyben a létfenntartás, az üzlet, a társadalmi rituálé, a kérkedő magatartás, mutogatás »tárgyai« is – sőt talán még jövedelemforrások is. Ezek a tárgyak szándékoknak felelnek meg. Anélkül, hogy megszűnnének egymásra utalni, társadalmi külsődlegességet, emberi kapcsolatokat visznek bele ebbe a játékba.”¹⁶ A gyűjtemény különböző stádiumai Tolnainál is megfigyelhetőek, ön magát nagyon közel érzi a guberálóhoz, a lomtalanítóhoz, majd a gyűjtő fokozat átugrásával eljut a következő fázishoz, műgyűjtőként, műtésztként, a Homokvár toronyszobájának custosaként határozza meg magát. Felvillanyozza a gyűjtők szakosodása is, de sokkal izgalmasabbnak tartja a dolgok felhalmozását, a gyűjtemény káosz-állapotát, „amikor még a porcelán éjjeli, a kardbojt, az utcatábla, legyező, a félkarú kaucsuklabda, a volt államelnök drágán berámázott képe, a régi orvosságos tégely, a bélyeg és a kártya, a levelezőlap, az előző államalakulat térképe (amely ilyenkor még olcsó, most kell tehát elkezdni azt is gyűjteni) és a kínai doboz egy halomba hánnya”.¹⁷

A Homokvárban egy igen heterogén összetételű múzeumot rendez be, ahol egymás mellé kerül az azúr szifon, a két Títoszobor, vagy éppen a rothadt kaptafa. A szeretett tárgyak elrendezése is kreatív alkotómunka, Groys állítása szerint „a művek alkotása ugyanaz, mint a művek gyűjtése. A duchamp-i ready-made-eljárás azáltal tette szemléletessé ezt a belső azonosságot, hogy ő a ready-made-jein látszólag alig, vagy egyáltalán nem hajtott végre változtatásokat. Következésképpen nem keletkezhet az a hamis benyomás, hogy a műalkotás értékének alapja a művész alkotó intervenciója, nem pedig a gyűjtemény logikája”.¹⁸ A *Költő disznósírból* narrátora arról számol be, hogy szeretne kulcsot csináltatni a szobájához, mert állandó harcot kell folytatnia a tárgyaiért, felesége folyton kidobja mitikussá növesztett hokedlijét, amelynek szerinte a Városi Múzeumban lenne a helye. Egyedül az orosz takarítónőt engedné be, akinek különös érzéke van a régi tárgyakhoz, és aki szívesen takarítja libaszárnyával a toronyszoba legkülönösebb apróságait: „a mi orosz származású takarítónőnk egy ilyen félig azonosított, félig szisztematizált szeméttelplet, zsibvásárt, lerakatot, depóniát is képes tisztán tartani. Én mindig elbujdosom azokon a napokon, amikor jön, elbujdosom szégyenemben. De ha nem engedem be a szobámba, akkor meg Jutka számolja fel világomat. Egy napon azt vettem észre, szeret a szobámban, ott szeret legjobban takarítani. A többi szobában morog, zavarják a függönyök, csipkék, nipppek, növények, minden, de az én szobámban úgy dolgozik, mint egy templomban. Van az az említett csonka libaszárnya, azzal szépen, sértetlenül leporolja a kagylóimat és a legkülönösebb apróságaimat is.”¹⁹ A szisztematikus szeméttelplet, zsibvásár, lerakat, depó ugyanúgy templomként, a tárgyak szakrális tereként jelenik meg, mint a gyermekkori üzlet. A templom szoros kapcsolatban áll a múzeummal, ugyanis a modern gyűjtemény egyik előzményének tekinthető a palotával együtt. E két épülettípusban „a műalkotásokat szigorú hierarchikus rendben mutatják be, és az egyes műalkotások jelentését a hierarchiában elfoglalt helyük határozza

meg”.²⁰ Groys szerint nagyon lényeges, hogy a templomban egy-egy freskó vagy ikon könnyedén helyettesíthető egy másikkal, amely ugyanazt a vallási értelmet közvetíti és ugyanazon a hierarchikus szellemi szinten áll. Ezzel szemben a modern gyűjtemény műalkotásai nem helyettesíthetők egymással, az új mű nem a régi helyére, hanem az mellé kerül, így egy modern entropikus múzeumi tér jön létre, és valójában ez az entropikus tér „a modernizmus legnagyobb, s ha úgy tetszik, egyetlen műalkotása. E tér megalkotása, a gyűjtemény szélesítése és változtatása kollektív munka, melyben művészek, kurátorok, magángyűjtők, galériatulajdonosok és kritikusok egyaránt részt vesznek”.²¹ Tolnai Ottó összeguberált, összehordott gyűjteményére is tekinthetünk modern entropikus múzeumi térként, azaz a modernizmus műalkotásaként. A Tolnai-opusban létrejövő képzeletbeli múzeum Le Corbusier végtelenül növekvő múzeumának illúzióját testesíti meg, de míg a francia építész egy csigaházként, spirálisan bővülő gyűjteményt képzelt el²², addig Tolnai múzeumának falai a rizóma növekedésének megfelelően tágulnak.

Jegyzetek

- 1 Boris Groys: *Gyűjteni, gyűjteni*. A múzeum szerepe, amikor a nemzetállam összeomlik. In: *Uő: Az utópia természetrajza*. Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 65.
- 2 Jean Baudrillard: *A tárgyak rendszere*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1987, 107.
- 3 Pernecky Géza: *Hogyan építsünk múzeumot?* In: *Uő: Zuhanás a toronyból. Válogatott írások 1983–1994*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1994.
- 4 Evelyn Grill: *A gyűjtő*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008, 23.
- 5 I. m. 161.
- 6 Jean Baudrillard: i. m., 109.
- 7 Uo.
- 8 Vö. Hózsá Éva: *Formátlanul tervezett világ*. Tolnai Ottó lokális versei és a fürdőváros mint szűkülő létter. In: *Uő: Csáth-allé (és kitérők). Összegyűjtött tanulmányok, esszék, cikkek egy életmű mozgáslehetőségeiről (1990–2009)*. Életjel Könyvek. Szabadegyetem, Szabadka, 2009, 85.

- 9 Mikola Gyöngyi: *A Nagy Konstelláció*. Alexandra, Pécs. 2005, 76.
- 10 *Írók gyermekkorukról*. Közreadja: Fehér Magda. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1993, 90.
- 11 Jean Baudrillard: i. m., 103.
- 12 I. m. 87–88.
- 13 I. m. 113.
- 14 I. m. 105.
- 15 I. m. 114.
- 16 I. m. 122–123.
- 17 Tolnai Ottó: *Infautus*. In: *Uő: A pompeji szerelmesek*, Alexandra, Pécs, 2007, 325.
- 18 Boris Groys: *A gyűjtemény logikája*. Az Iskolakultúra 1998/4. melléklete, MX.
- 19 Tolnai Ottó: *Költő disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*. Kérdező: Parti Nagy Lajos. Kalligram, Pozsony, 2004, 24–25.
- 20 Boris Groys: i. m. MXIV.
- 21 Uo.
- 22 Perneczky Géza: i. m. 181.

H A B I T U S

Szerda Zsófia

TÜKRÖZÉS ÉS ÚJRATÜKRÖZÉS A KISINYOVI RÓZSA CÍMŰ TOLNAI-VERS SZÍNPADI ADAPTÁCIÓJÁBAN

*„újrátükrözzük a monarchiát
újra a nagyjugoszláviát”¹*

Tolnai Ottó

49

Urbán András rendező *A kisinyovi rózsával* nem először állít színpadra Tolnai Ottó-művet. A 2007/2008-as színházi évadban a *Könyökkanyar* című Tolnai-dráma került feldolgozásra. *A kisinyovi róza* azonban merőben más szövegvilágú mű, mint a fent említett *Könyökkanyar*. Formailag és műfaját tekintve az első dráma (játék nyolc részben), míg a második vers, ahol a történet szála folyamatosan kuszálódik, s miközben a versből készült előadást nézzük, sokszor érezhetjük úgy, hogy egyetlen vers hömpölyög, a sorok ismétlődnek, összegubancolódnak, a szereplők folyamatosan építkeznek, vagy éppen veszítenek jellemzőikből, átértelmeződnek, ám egy komplex történetvonalat összerakni nem sikerül, igyekezetünk eredménye egy egyre jobban széteső kép. Mégisincs hiányérzetünk. A mű struktúrárt ábrázol, és nem állapotot. Egy sokrészes sorozatfilm egyórás változatát nézzük végig. Csupán a szereplők találkozásait követhetjük nyomon, múltjuk lenyomatát vizsgáljuk, tükröt tart az előadás a befogadó elé.

A *kisinyovi róza* keletkezéstörténete éppen olyan tekervényesnek mondható, mint Tolnai világának egy-egy szegmense, egy-egy tárgyának útra kelése s maga az út. A költő a szöveget ugyanis még az előadás próbái közben is írta, alakította, hímezte, idővel így vált tehát a színpadi és írott mű is aktív, mozgalmas, változó sűrűménnyé. Tolnai gobelinjéből nem hiányzik sem a lila, sem az indigó, hisz azt a rendező szövi bele a „befejezetlen tájba”. A szövést az előadás karmestere tudatosan végzi², csak a színek s formák egymáshoz való viszonya nem tudatos.

A *kisinyovi róza* motívumai közül most a tükör, valamint a tükröként használható tárgyak elemzése az, ami számomra érdekes.³

A tükrök manifesztálódásának két válfajáról beszélhetünk: a tárgy látottként való vizsgálata a színpadon, illetve ennek továbbgondolása, színpadi költészetként – láttatottként – való elemzése.

Az előadásban három domináns „tükör”-tárgy jelenik meg. A tükröződő felületek közül csak egy, maga a tükör realizálódik s működik ténylegesen tükröként. A gyöngy egy kalaptű végén ékeskedik, kopott, fénytelen tükröződésre nem alkalmas. A vízfelszín, mely a harmadik vizsgált felület, szintén szimbolikusan mutatkozik a színen; egy pohár víz formájában, vagy indigópapírként. Tudjuk azonban, hogy az Adriát még nem sikerült újratükrözni kis tartományunkban, ezért funkcionálhat csak láttatottként a színpadon.

A szövegben Tolnai egy ponton említést tesz Tolsztojról is, aki élete fordulópontján a következő híressé vált szavakat mondja: „A művészet csak az élet tükre. Ha az életnek nincs értelme, a tükör is megszűnik érdekesnek lenni.”⁴ Tolnai Ottó tükrei nem szűnnek meg érdekesnek lenni, hiszen nemcsak tükröként funkcionálnak, sokkal többre tőbbek, így ha egyik-másik meg is kopik, életben tartja őket, megszemélyesíti, eszközként használja egy szent költői cél érdekében.

S hogy mennyire tudatos a költői tárgykultusz Tolnai esetében, azt a tükrökhöz és tükröződéshez való korai (gyermekkori)

vonzódása mutatja. Elmondásából tudjuk, hogy kiskorában táruult elé a kanizsai tükörgyár szemétdombjának képe, mely tükördarabokkal volt teli. A gyár melletti étteremben békacombot is felszolgáltak, s a még élő, lábatlan békákat erre a szemétdombra dobták, ott múltak ki, ám haláluk pillanatáig haláltusájukat vívták halott tükrök darabjain, bevérezve így azokat. Rilke írja a *Dünnői légiák*ban „...Mert hisz a Szép nem más, mint az iszonyu kezdete...”⁵, s Tolnai Ottó gyermekkorra emlékének fent említett képe így változtatja a tükördarabokat a békatorzókka egy csúf, s borzasztó képpé, mely egyben izgató s felkavaró.

Tolnai Ottó az emlékezet tükrén szűri át tárgyait, felruháza azokat újabb tükrözödési pontokkal, önmaga flamingóléte így ezekben a tükörszobákban tud kibontakozni. Az emlékezet pedig mint a valóság tükre működik.

Gyöngy

„A mi deklasszált világunknak az olcsó kis gyöngyeit próbáltam megmenteni.”⁶

Tolnai Ottó

Ha egy gyöngyöt tükörként, visszatükrözödé felületként akarunk használni, egészen közel kell hozzá hajolnunk. A szem mozgásának tere félig zárt, meghatározott és irányított, szabadsága egy tudatalatti szabályrendszerbe kényszerül. A gyöngyben látott tükörkép hasonlóképp viselkedik, miniatűr leképezése a valóságnak, torzulat.⁷ A miniatűr látvány szürreális: kerekded arc, óriási szemek, apró háttér. A játék lehetőségét rejti magában, vídámparkok elvarázsolt kastélyait. Tolnai Ottó a gyöngyöt nem csak hagyományos, univerzális értelmezésben „dobja elénk”, szemezhetünk az igazgyöngy, üveggyöngy között, s rátalálunk többek között a gyöngytyúkra, a gyöngyfűgöngyre vagy a fagyöngyre is.

A realitás talajáról elgurult gyöngyformák új jelentést és sokszor megszemélyesítést is kapnak. Elég, ha áthaladunk a gyöngyfűgöngy fátylán. A csilingelés már mint színpadi eszköz mutat-

kozik meg, hisz egy nem hagyományos hangszer kerül kezeink közé. A gyöngy(függöny) zeneisége hasonló a posztmodern színházi adaptációk zenehasználatához, s ezt a fajta zeneiséget próbálja Urbán András is megjeleníteni *A kisinyovi róza* című előadásban egy cintányér nem mindennapi használatával. A költőhöz hasonlóan átalakítja tehát a tárgyat, s kiemelve annak tulajdonságait, ellenkezve a szürke használati utasításokkal – miszerint egy ilyen függöny csak áthaladásra való – s máshogy kezdi használni. A cintányér esetében hol egy gyűszű pattogása csal ki a hangot, hol a finoman pergő só szólaltatja meg.

Csupán az előadás végén, illetve metronómszerűen egy némajátékot kísérő szövegillusztráció – kántálás – megjelenítésekor figyelhetjük meg a hangszer dobverővel való megszólaltatását. Ez az előadás végső jelenetében, s már a szöveg után olyan hangossá válik, hogy sérti a fület. Mint már kiemelttem, a hétköznapi tárgyak hangszerként való használata, illetve hangszerek nem konvencionális megszólaltatása nem idegen a posztmodern és/vagy a mozgásszínházi előadóktól sem. Nagy József alkotásait például végigkíséri a fent említett momentumok tömege. Nagy József *Quintett* című előadásának egyenrangú szereplői a zenészek, akik hangszerüket egyfajta brechti elidegenítő effektusként használják: a zongorát a húrokat pengetve, a dobot a bőr felszínét kapargatva szólaltatják meg.

A kisinyovi róza című előadás gyöngye a többször visszatérő rubintos kalaptű, hisz a szerző elmondásából tudjuk, hogy gyűjtőszenvedélye révén kapcsolatba került különféle tűkkel, így a kalaptűkkel is, melyek végén sokszor egy gyöngy állott. Az előadásban egy felnagyított kalaptű döfi át az agy/agyag szürkeállományát, majd átalakul, s a következő jelenetben egy kallódó zebra terelésére szolgál.

Víz/vízfelszín

A szemlélő és tükre (jelen esetben a víztükör) között a – gyönggyel ellentétben – sokkal nagyobb távolságra van szük-

ség. A közelítés homályosít, a víz mozgása felerősödik, a folyamatos vibrálás következtében „mozgó képpé” alakul. Míg a „gyöngybenézéskor” a tárgy tükörképe teljesen eltűnik, ha szemünktől távol helyezzük, a víztükörben ez csak torzul, ám továbbra is látható.

A hullámzó vízben arcunk egy akvarelltechnikával festett festményre emlékeztet, szétfolyik, elfolyik. Ha nem is hullámzik a vízfelszín, soha nem tisztán kivehető, sem az arc formája, sem a szem mélysége. A víztükör funkciója hasonlít tehát az akvarellek befogadásának működési elvéhez. A percepció sérül, ha egészen közélről, pár centiméterre a szemünktől vizsgáljuk. Kell egy optimális távolság. Ez egy bizonyos spektrumon belül minél nagyobb, annál élesebb lesz maga a kép.

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

Tükör

Veszélyes játék a tükör.⁸ Mint szimbólum s mint tárgy is. Ha túl sokat nézzük benne magunkat, vagy nézünk saját szemünkbe, ijesztővé és elidegenítővé válik.⁹ Egy „hétköznapi tükörben” reális képünk látszik, nem torzít, nem nevetet, nem ringat. Arra szolgál, hogy megmutasson dolgokat. Elsősorban saját arcunkat, illetve azokat a dolgokat, amelyek mögöttünk vannak. Amit nem láthatunk, hiszen ahhoz, hogy lássuk őket, meg kellene fordulni, akkor viszont valami más kerülne mögénk. A múltat sem láthatjuk, ám képzeletbeli tükreinken át vissza tudjuk

tükrözni legemlékezetesebb képeit. Tolnai Ottó ezeket a tükröket kelti életre, s a tiszta költészet papjaként újratükrözi saját emlékezetének s egy közös tér (ez esetben Vajdaság, a Balkán, Jugoszlávia) embereinek emlékezetét.

Az előadásban először az elfekvőben lévő ágyak szélén jelenik meg a tükör. Itt a kórlapot helyettesíti, s ahogy megjelenik a színen, rögtön el is tűnik, letakarják egy csipketerítővel. Egy pillanatra villan csak fel, sugallva viszont későbbi, igen erőteljes jelenlétét (akárcsak a filmek első képkockáján megjelenő pisztoly, melyről már akkor tudjuk, hogy valamikor el fog sülni).

Nagyanyáink szobáinak sötétjéből még felsejlenek emlékeinkben a csipketerítőkre helyezett csecsebecsék, nipppek. Tolnai és Urbán világában a már halódó nénikék és bácsikák kórképe is csipkekörítést kap, ezáltal szépülve meg. Ám nem csupán egy tárgy eltüntetését, megszűnését értelmezhetjük a fenti cselekmény által, eszünkbe juthat a kisgyermek egyik kedvenc játéka, a kendő mögé bújás. A kicsi gyermekek azt hiszik, nem látja őket senki, ha egy kendőt tesznek szemük elé, hiszen amit ők nem látnak, az nem létezik – elméjükben ekkor még így képződik le ez a látvány. Az ezt követő lépcsőfok már a tükörrel való találkozás, s annak tudatosulása, hogy önmagukat észlelik a térben s környezetükben. Percepciósváltás ez, mely pár éves korban következik be. Az idős emberek is sokszor válnak gyermekekké, elfelejtenek dolgokat, visszatérnek a kiindulóponttra. Ezen az első színpadképen a csipkék jelentik az életet, a polcokon sorakozó csecsebecséket, s egyben előrevetítik a halált, hiszen a halál beálltakor az elfekvő ágyainak végében letakarják a kórlap helyét – az előadásban ezt a tükrök helyettesítik.

A tükrök második megjelenési pontja az előadás felezőpontján van (az első könyv lezárása s a második könyv nyitófejezetének határvonalán), mikor egyedül marad a színpadon egy kottatartón lévő tükör, egy flamingó, s egy cintányér, melyre só pereg. A flamingó nem láthatja magát a tükörben, hiszen az a közönség felé irányul, kompozícióbeli funkcióját tölti csak

be, nem jön létre a madár számára a biztonságérzet, törékeny marad, akárcsak a kisebbségi költő.

*„...mert a kisebbségi is akár a flamingó
e vacogó rózsaszín lény
csak önnön tükörtermekben manipulált
tömegében érzi otthon magát
marad talpon áll egymásra kopulál...”¹⁰*

A harmadik s egyben utolsó megjelenése a tükörnek, tükröknek az előadás utolsó szekvenciája, egyben legerősebb képe, a záróakkord. Itt már nemcsak a flamingók sokszorozódnak, hanem a Tolnai-univerzum minden olyan szereplője, aki/ami korábban megjelent. Tükrök, evőeszközök, szalma, flamingók, cintányérok borítják be a színpadot.

Itt a tükrök Tolnai-féle értelmezési síkjainak egy újabb szegmense jelenik meg. A tükör nagyítja a teret, összegyűjti a fényt, ezért régen minden ház, kávéház, borbélyműhely és sokszor a szociális élet akkoriban igen divatos terének, a fürdőeknek a falai is óriási tükrökkel voltak borítva.

Ana Tasić kritikájában Robert Wilsonnal hasonlítja össze a rendező képi látásmódját, ez a legszembetűnőbben talán ezen a ponton válik igazzá.¹¹ Más elemzők írásában is történik utalás az avantgárdra, Kovács Fruzsina a következőképp látja: „Ha egyszer az avantgárd testet öltene, az tulajdonképpen egy kimért vonású, öltönyös férfi lenne, ing nélkül, mezítláb. Külön öröm, hogy ez a szimbolikus alak ezúttal fellépett a deszkára...”¹²

*„újra tükrözzük mind a fürdők falait
mind a kávéházakat kocsmákat
újrátükrözzük a borbélyműhelyeket
nagy ünnep lesz...”¹³*

Az eltűnt, letűnt kor visszatükrözése tehát Tolnai illuzórikus, idealisztikus vágya. Urbán András tükrei a színházat nagyítják, a nézők lelkébe fényt tükröznek agresszívan, az mondhat-

ja magát szerencsésnek, aki sötétben maradt, az események további folyását ugyanis csak ő követheti tovább. Az elvakított nézőket viszont a darab kikényszeríti biztonságos nyugalmi pozíciójukból, s megmozdítja őket. Az eddig koherens nézőtér megbomlik, zizeg, forog, indirekt módon megszólítódik, s a néző akaratlanul is az előadás részévé válik. A látvány szépségét itt a vakítás aktusa töri meg.

A kanizsai tükörgyár privatizálásával a költő tükörgyárossá szeretne válni, így újratükrözhetné Vajdaságot. Újrátükrözné az Adriáig, s onnan behozná a fényt. Ez az illuzórikus költői kép jelenik meg a színpadon egyfajta minimalizmusában is monumentális kompozícióban, az utolsó jelenet némaságában. Tolnai világát sikerül fénnel tölteni, s újratükrözni. A színpadon a színészek tárgyakká, rakodómunkásokká változnak át, alárendelt helyzetükben szólaltatják meg az utolsó akkordot a sózott cintányérokkal, s fokozzák a zajt az elviselhetetlenségig. A főszerep Tolnai tárgyaié lesz, s volt is végig, a színészek csak mágnespatkók, akik mozgatják ezeket. A rendező az úszómester, a költő pedig maga a teremtő. A szöveg- s univerzumteremtő.

Egy beszélgetésen a következő mondat gurult ki Tolnai Ottó szájából: „Egyszer történt, már nem is tudom, hogy láttam, vagy csak elképzelttem...”, s itt belekezdett véget nem érő történeteinek egyikébe. Azt gondolom, ez a mondat hűen TÜKRÖZI Tolnai gondolkodásmódját és fantáziáját. Ennek jegyében a három motívumot – a gyöngyöt, a vizet és a tükröt – egymásra tolhatjuk egy vízió erejéig: egy tükörfürdőben búvárkodó gyöngyhalász merülése a vízfelszín alá, fején egy gyönggyel díszített, kalaptűvel átszúrt kalap billeg...

Jegyzetek

- 1 Tolnai Ottó: *A kisinyoi róza*. Factory Creative Studio Kft., Szeged, 2010. 42.
- 2 Azért beszélhetünk karmesteri posztról, mert Tolnai Ottó egy instrukcióval látta el a rendező Urbán Andrást. Arra kérte, hogy a színészek a szövegkönyvet egy kottatartóra helyezve olvassák fel, ne fejből megtanulva mondják el.

- 3 A test tükörjellege kapcsán Merleau-Ponty impliciten már kifejezetten színházi sajátosságokról ír: „Az ember tükör az ember számára. Maga a tükör az egyetemes mágia eszköze, mely a dolgokat átváltoztatja látvánnyá, a látványt dologgá, engem másikká és [a] másikat magammá.” In: Müller Péter: *Test és teatralitás*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 23.
- 4 Tolsztojt idézi Laziczus Gyula: A bölcselő Tolsztoj. In: *Nyugat*, 1928. 18. szám, <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00451/14091.htm>. Letöltés ideje: 2012. 1. 31.
- 5 Rainer Maria Rilke: *Az első elégia*. In: Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien *Duinói elégia*. Argumentum Kiadó és Nyomda Kft., 2003.
- 6 Az idézett szöveg egy beszélgetésen hangzott el a Kosztolányi Dezső Színházban, 2011-ben.
- 7 „A szem hátsó részére nézve – állítja Descartes – nem kis meglepetésünkre és csodálkozásunkra egy képet láthatunk, mely a külvilág tárgyait jeleníti meg természetes perspektívában... Hogy pontosabban fogalmazzunk: állandóan egy olyan szobában vagyunk, mint Descartes szakállas embere, a saját szemünk ez a sötét szoba. Sosem léphetünk ki belőle, egy olyan szobába vagyunk bezárva, ahol kizárólag retinális képekkel szembesülünk, és soha nem magukkal a dolgokkal: a retinális képeknek minden összehasonlítása magukkal a dolgokkal, a tárgyakkal, az utánzatoknak, másolatoknak az eredetivel való összehasonlítása illuzórikus...” Miran Božović: *Az ember saját retinája mögött*. In: *Hitchcock*. Kritikai olvasatok. Apertúra Könyvek, Pompeji Kiadó, Szeged, 2010, 176.
- 8 A tükörkép tehát már eleve különleges, átmeneti státusszal rendelkezik a képmások között: magában rejt ugyan a leképzés elidegenítő mozzanatát, mégsem balszamosza be a pillanatot, hanem éberen követi modellje minden rezdülését. (Jankovics Márton: *Megkettőzve* http://filmvilag.hu/xerxes_akt cikk_c.php?&cikk_id=10790&gyors_szo=%257Ct%25FCk%25F6r&start=0. Letöltés ideje: 2012. 01. 31.)
- 9 „...a delphoi jóslat – »Ismerd meg önmagad« – platóni parafrázisa: Fogadjuk el – mondja Plátón – hogy ahelyett, hogy beszélünk egy emberhez – a delphoi felirat ezt a szemünkbe mondja jó tanácsként – lássuk meg saját magunkat!” (Plátón: *Első Alkibiádész*). „Hogyan lehetséges ez, hiszen a szem nem láthatja önmagát? A szem minden esetben egy tárgyra néz – mondja Plátón –, s ezáltal látja mind a tárgyat, mind önmagát...” Miran Božović: *Az ember saját retinája mögött*. In: *Hitchcock*. Kritikai olvasatok, Apertúra Könyvek, Pompeji Kiadó, Szeged, 2010. 179.
- 10 In: Tolnai Ottó: *A kisinyovi róza*. Factory Creative Studio Kft., Szeged, 2010. 42.
- 11 Ana Tasić *Poezija i metafizika* című elemzése több ponton említi az avantgárd vonulat képviselőit, a jellegzetes képkezelés Urbán András és Tolnai Ottó közös művében, *A kisinyovi róza* című előadásban is nyomon követhető. (Ana Tasić: *Poezija i metafizika*, kézirat.)

Szerda Zsófia: TÜKRÖZÉS ÉS ÚJRATÜKRÖZÉS *A KISINYOVI RÓZSA*...

- 12 Kovács Fruzsina: *Ábrázolni a világ struktúráját* (kultér.hu, 2010 <http://kultér.hu/2011/02/abrazolni-a-vilag-strukturajat/> Letöltés ideje: 2012. 01. 31.)
- 13 Tolnai Ottó: *A kisinyovi róza*. Factory Creative Studio Kft., Szeged, 2010. 41.

Utasi Csilla

KULTURÁLIS TÁVLATVÁLTÁSOK

Tolnai Ottó *Költő disznósírból* című kötetének
szerb fordítása

A Tolnai Ottóval 1998-ban, Palicson Parti Nagy Lajos által hat napon át folytatott beszélgetés részletei a Magyar Rádióban még ugyanabban az évben elhangzottak. A pécsi *Jelenkor* az időközben jelentősen bővített, átirat életinterjúból 2003-ban közölt részleteket. Az alcímében az interjúregény műfajmegjelölést kapó végleges szöveg *Költő disznósírból* címmel 2004-ben, a Kalligram Kiadónál látott napvilágot. Az előszóban elhangzott párbeszéd elvégzett beavatkozások, a finomítási, szerkesztési eljárások mindenekelőtt a motivikus összefüggéseket mélyítették el, a kérdések és feleletek, sőt a kronologikus rend bizonyos minimumát megőrizve a koherenciát, a szövegszerűséget biztosító ismétléseket és összefüggéseket munkálták ki.

Már az eredendő beszélgetés is, ahogyan a fülszövegben a rádióadásról szóló Esterházy Péter fogalmazott, „egyszerre laza fecsegés és motívumokra ügyelő költői szöveg” volt, a recenzensek azonban rámutattak, hogy a nyomdai előkészítés során alkalmazott elbeszélői beavatkozások az életinterjút Tolnai-szöveggé lényegítették át: „Tolnai történetmondása első pillantásra egy szabadon csapongó asszociációs rendszer működését képezi le. Csak ha egyenként meghúzzgáljuk a finomtechnikával összefont történetszálakat, akkor értjük meg igazán [...], hogy milyen bonyolult és pontos, elsősorban a zenei szerkesztéshez hasonlatos techné ez. Különösképpen három elemet említenék:

a késleltetés, az ismétlés (fokozás) és a csattanóra építés eljárását. [...] A késleltetés ezen technikája ugyanakkor összefügg az egyes történetszálak újra és újravisszatérésével. Így a látszólag szabadon sodródó beszédben az alaptörténetek mára beleszövődő újabb jelentéskapcsolatokkal gazdagítva térnek vissza, s nem is egyszer [...]” (Kőrösi 2005).

A költő monográfiája, Mikola Gyöngyi érzékenyen elemezte dolgozatában Tolnai elsődlegesen irodalmi műveiben a szét-tartó jegyek, a „szökésvonalak” jelentőségét. Megállapította, hogy az író munkáiban a fiktív és a tényszerű különbsége nem függesztődik fel, „még ha folyamatos egymásra nyitásuk révén a köztük lévő határ »spiritualizálódik« is” (Mikola 2010; 17), a nyelv írásaiban ugyanakkor nem hatalmi automatizmusként működik, hanem inkább természeti, testi képződmények módjára rizómaszerűen szerveződik meg: a szövegek minden egyes eleme hierarchikus alá- és fölérendelések nélkül áll kapcsolatban az összes többivel. Tolnai az itt és egyéb munkáiban rá jellemző megszólalásmódot, hangvételt selypítésnek, áriának, közvetlen szuszogásnak nevezi. A szólam spontán esetlegességével egyetlen abszolút folyamatosságot állít szembe: az esztétikumot. Tolnai a „valóságot” és a „költői kategóriát” következetesen megkülönböztethetetlennek állítja, számára a gyerekkori emlékek, például a homokvár csöppögtetése vagy a virágzó Tiszában való úszás a „metaforában élés” állapotának ősképei. Parti Nagy Lajos több ízben is az irodalmi motívumok és metaforák keletkezésére kérdez rá, például a szőnyegtervező Faragó Endre kapcsán, akit, ahogyan erről az interjú alanyának szavaiból értesülünk, gyerekkorában pásztorkodásra fogtak. Apja minden hajnalban odaszögezte a kerítéshez Endre göncét, hogy el ne csavarogjon. Parti Nagy a következőket kérdezi: „Most megint a motívumoknál vagyunk. Őt fölszögezte az apja, ez is benne van a Wilhelm-dalokban és benne van az aranyszög is. Melyik volt előbb? Az aranyszög metaforája találta meg a kisgyerek felszögelésének történetét, vagy a felszögelés hozta elő a költői képet?”

Amikor az *Új Symposion*ban betöltött főszerkesztői pozíciójára emlékezik Tolnai, összefogó tevékenységét és a hatalom támadásait személyére irányító, amortizáló szerepét hangsúlyozza. Az esztétikummal való önmeghatározással szövegében következetesen elhárítja a folyóirat jelentőségének és saját szerepének szociológiai és politikai szempontú értékelését.

A nyolcvanas években, a *Rózsaszín flastrom* című kötetben szereplő interjújában az esztétikum szférájába való belemerülést a „maximális szabadság érzése”-nek nevezte Tolnai, a valósághoz való viszonyát pedig a következőképpen jellemezte: „Saját testemen, irodalmamon próbáltam ki, hogyan reagál erre a maximális szabadságra a valóság, e maximális szabadság-modellre, amit irodalmam jelent”. (idézi Szerbhorváth 2005; 210).

A *Költő disznósírból* magyarországi befogadói nem maradtak érzéketlenek az individuuum esztétikai megalkotódása iránt, sőt elsősorban Tolnai szövegének e vonását helyezték előtérbe. Horkay Hörcher Ferenc a személyre, az életútra irányuló önreflexiót a szövegben a narcisztikus önkítárulkozás vonatkozásában ragadta meg: „Tolnai számára a beszélgető műfaj narcisztikus alapvonása talán azért nem jelent problémát, mert lírafelfogása mintha eleve az önteremtés, önalkotás programját tűzné célul maga elé. Hisz a Tolnai-jelenség lényege egy olyan alak fölvázolása, kontúrjainak óvatos kitapogatása, aki több az élő emberi lénynél – de attól (teljesen) soha el nem szakítható” (Horkay Hörcher 2005).

Orcsik Roland kritikájában ugyancsak az önreflexív jellegnek tudta be azt, hogy az önéletrajzi prózakötet végső soron megkülönböztethetetlennek bizonyul a szerző egyéb műveitől: „Tolnai végletekig fokozott önreflexivitása mintha máshová rejtene el a műképzés titkait [...] Tolnai könyvének olvasása által megtapasztalhatóvá válik a költészet folyamatos alakulása, ennek éppen az önreflexivitás az egyik motorja.” (Orcsik 2005).

A szerző a formátlanság poétikájára irányuló egykori kutatásairól könyvében a következő módon emlékezik meg: „Én

sokat bajlódtem ezzel a szabálytalansággal, a karfiollal is ezért foglalkoztam meg a csicsókával, próbáltam szerves formákat fölemelni, hogy bizonyítsam a lehetségességét, anélkül, hogy programszerűen csináltam volna, s hát jóval a rizóma mint filozófiai kategória megjelenése előtt.” (51).

Az interjúregényt, minden személyiségfilozófiai és költészeti implikációjával együtt, a magyarországi befogadás a formátlanság poétikájának megvalósulásaként fogta föl. Úgy tűnhet, Tolnai az önreflexív visszahajlásban önmagát nemcsak költészete kategóriáinak segítségével mutatja be, hanem a „végtelen rákmenet” jegyében önábrázolását azonosíthatatlanná tágítja azzal, hogy énjét egy irodalmi viszony alanyaként tételezi (például: „Gyakran emlegetem a szitakötő seggét, vagy szalonképe-sebb változatban, azt a kis tál kocsonyát, ordas gyűrűbe fogott kis tál kocsonyát” 66).

A beszélgetés anyagában felbukkanó, Tolnai költészetéből származó metaforák, a tiszavirág, a karfiol, a csicsóka, az ebihal látszólag a szerzőre jellemző habitus elemeivé válnak. A Tolnai esetében az életinterjú szövegében létrejövő, egyszerre költői és emberi habitus azonban nem ragadható meg a metaforaalkotás szintjén.

Ezt az állítást a fordítás nehézségeivel szeretném alátámasztani. A formátlanság poétikáját követő önéletrajzi prózamű átültetése talán a mindenkori versfordításnál is nehezebb, vagy legalább más jellegű akadályokba ütközik. A versfordítás ugyan sohasem lehet sikeres, annyi azonban bizonyos, hogy mind az eredeti mű, mind pedig a célnyelvi szöveg a vers kategóriájába tartozik. Az interjúregény fordításakor azonban az önreflexió érzékeltetése szinte lehetetlen, hiszen az idegen befogadó nem azonosíthatja a fogalmak kulturális dimenzióját, csak a metaforaalkotás folyamatát.

A *Költő disznósírból* szerb átültetése 2007-ben jelent meg. A fordító, Marko Čudić, a szöveget viszonylag kevés számú lábjegyzettel látta el, ezek olykor esetlegesnek tűnnek. Tolnai

önidézeteinek, hivatkozásainak magyarázatára, megvilágítására nem vállalkozott, feltehetően azért sem, mert az olvashatatlan-ság mértékéig megterhelték volna a szerb szöveget.

Tolnai prózakötete abban a tekintetben megőrizte az eredeti beszélgetés szituációját, hogy szövegszerű változatában is a magyarországi olvasóhoz fordul, a magyarországi befogadónak tárja föl azokat a körülményeket, amelyek költészet- és személyiségfelfogását meghatározták. Természetesen a magyar kultúrának van egy minden magyarul anyanyelvű, irodalmi szinten tudó olvasó számára közös tere, Tolnai a beszélgetés során ilyen módon hivatkozik például Petőfire vagy Pilinszkyre. A műnek ez a rétege is idegenül hathat azonban a magyarországi olvasóra: „Talán éppen az újraértelmezett hagyomány, illetve a sok tekintetben hiányzó előzmények okán van az olvasónak gyakorta az a különös érzése, mintha remekbe szabott fordítást olvasna egy nem magyar nyelven íródott Tolnai-műből. Miközben élvezzük a nyelv végtelen precízen kimunkált szabadságát, minden végül is látványosan összeálló nagy történet mögött (legyen szó akár Tolnai költészetéről, akár a jelen prózakötetről) felsejlik egy titkos réteg, egy megmutatott, de el nem mondott tapasztalat” (Kőrösi 2005).

A vajdasági magyar irodalom tere, vagy legalább a szerző fiataalkorának rekonstrukciójában önálló, a magyarországitól független, attól hatalmi eszközökkel elzárt térként mutatkozik. Az ehhez a térhez való odatartozás érzését biztosító kódok, irodalmi művek részben ma is ismeretlenek a magyarországi befogadó előtt, ám annyiban mégis hozzáférhetők a számára, hogy anyanyelvén íródtak.

Más a helyzet a délszláv kultúrákban való otthonlét kódjaival, ezeket az elbeszélő csupán leírni, világirodalmi párhuzamokkal érzékeltetni képes. A műnek ez a rétege talán még nagyobb egzotikumot képvisel a magyarországi befogadó számára. Poszler György mély megértésről és rokonszenvről tanúskodó kritikájában Tolnai művének regénnyé változását két mozzanat-

nak tudja be, az egyik a másféle kisebbségi irodalom, amely nem bolygója az anyaországának, s miközben az egynyelvű monokultúra előtt lezárult a vasfüggöny, a kisebbségi irodalom integrálódott egy balkáni–mediterrán világba, mely a nyugat kultúrája elől nem volt egészen elzárva. „A második egy hajdani ország elsíratása. Jugoszlávia, vagy pontosabban Nagy-Jugoszlávia. Legalábbis visszanosztalgizálása. Amit a maga furcsa félzárt-ságában-félnyitottságában belakott e szokatlan kisebbségi irodalom.” S éppen e második elem kapcsán állapítja meg azt is Poszler: „Persze, hogy mindez milyen volt, nem tudjuk biztosan. Persze, hogy mindezt milyennek látta, tudjuk biztosan. Ilyen volt a tekintete, tehát ilyennek látta. Mert talán ilyen valóban mégsem lehetett. Nem lehetett a Bácskában ennyi elragadó kalandor. Ennyi elvetélt, alig valósult, félig teljesedett, egészen kivirágzott zsenialitás. Meg akár egész Jugoszláviában ennyi nagyszerű szerb szobrász. Ennyi pompás horvát elbeszélő. Ennyi ragyogó bosnyák festő. Ennyi káprázatos bunyevác költő. És mindenütt: Zentán, Újvidéken, Zágrábban, Belgrádban ennyi gyönyörű aszszony. És mindenütt: Magyarokánizsán, Szabadkán, Rovinjban, Dubrovnikban ennyi pompás cigánylány. Valószínűleg nem kinn, a világban voltak. Inkább benne, a tekintetében” (Poszler 2005).

A szerb és a balkáni olvasó számára, amennyiben megfelelő szellemi nyitottsággal rendelkezik, különös érdekességgel bírhat annak megpillantása, hogyan lehetett otthon a balkáni kultúrákban a nemzetiségi író, a délszláv kultúrák képviselői számára lényegileg kevésbé észrevehető módon. A balkáni háborúkkal bekövetkező széthasadás külső perspektívája is izgalmat rejthet a számára. Kérdésként merül föl, hogy a szerb fordításban az eredeti mű látószöge, irányultsága visszaadható-e. Megjeleníthető-e a formátlanság poétikája más nyelven? A szerb fordítás végső tapasztalata, hogy a metaforaalkotás jelensége érzékelhető a szerb nyelvű szövegváltozatban, ám hogy az utalások a kultúrák teréhez való odatartozást fejezik ki, azt a pontos fordítás sem mutatja meg.

Úgy tűnik számomra, az önábrázolás jellegével, a költészet szférájában való létezéssel a magyarországi olvasó számára költészetének ismert motívumait kínálta föl. A délszláv kulturális térhez tartozását is eme univerzális intimitás körében mutatta föl.

A valóságelemek kiválogatásának, kombinációjának érzékeltetéseként olvassuk a fordításban az ezoterikus, alkimikus nyelvet, mely azonban itt, az interjúkötetben merőben eltérő feladatot tölt be.

Az életinterjú első fejezetében Nietzsche nyomán Tolnai arról szól, hogy nekünk már nincs jogunk a körmondatokra: „nekünk, moderneknek, nekünk, rövidlélegzetűeknek... És akkor, pontosan érezzük: valami olyan mondatokra lenne szükség, amelyek egyben azt is mutatnák, annak is lenyomatai lennének, hogy a lágy, illetve fölkorbácsolt hullámmás közepette egyszer csak elvesztettük lábunk alól a talajt, levegőért kapkodunk, hápogunk csupán, összegubancolódtok, elszakadt a szál, amit pókként verejtékeztünk, általánossá lett a pánik, tán már a gubanc is elvászott, a torkunkban lévő, ártatlannak tűnő gombóc rákosodása is beindult, s csak majd valahol a mondat végén érződik, hogy nem is egészen biztos az, hogy vízbe vesszünk, hogy elvesztettük a talajt, az úgynevezett vezérfonalat (*vezérfonálférgyet*), érezzük, megvan a vége, ha másképpen nem, hát nyakunkra tekeredve (akasztva még élélhettem volna)” (13). Különös jelentősége van annak, hogy a visszavont, megszakított, kitérőkkel, kifulladásokkal teli Tolnai-mondat végül lekerekedik, fragmentáltságában is kifejezéssé válik. Az esztétikummal való önmeghatározás nem a megtörténteért vállalt felelősség elhárítása. A fordítás elemzése annak fölismeréséig juttatott el, hogy Tolnai interjúregényében a szerzőre jellemző habituális jegyek nem a metaforaalkotás képződményei, hiszen az anyanyelvű kultúra terében létesülnek, a magyar kultúra teréhez tartoznak. Az önarckép arra a jelentős folyamatra reflektál, hogy a Tolnai-mű létével, elhangzásával úgy tartozik a magyar kultúrához, hogy azt – mint minden jelentős irodalmi mű – átalakítja, módosítja, továbbírja.

Kiadások

Tolnai Ottó: *Költő disznózsírból. Egy rádióinterjú regénye.* Kalligram, Pozsony, 2004.

Oto Tolnai: *Pesnik od svinske masti.* Fordította: Marko Čudić. Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”, Zrenjanin, 2007.

Irodalom

Horkay Hörcher Ferenc: *Az azúr mindenese.* Kortárs 2005/11. www.kortaronline.hu. 2005.

Kőrösi Zoltán: *A Tolnai-csipke.* Jelenkor, 2005/1. www.jelenkor.net. 2005.

Mikola Gyöngyi: *A szépség szóródása*, = Uő.: *A véső nyoma. Esszék, kommentárok.* Kijárat Kiadó, Budapest, 2010, 15–19.

Orcsik Roland: *Mi a zsír?* Forrás, 2005/10. 2005.

Poszler György: *Tolnai Ottó: Költő disznózsírból.* Kritika, 34. évf. 11. sz. www.kritikaonline.hu. 2005.

Szerbhorváth György *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről.* Kalligram, Pozsony, 2005.

Csányi Erzsébet

ÚT ÉS HABITUS

Toposzok és sztereotípiák összevető elemzése a jeans-prózában

A világ térbeli felépítése, szerkezete, modellje, a földrajzi tér fogalma a mindenkori kortudat függvénye. A középkori vallásos gondolkodási rendszerben a térben elhelyezkedő világ még vertikálisan szerveződött, a lent-fent, földi-égi, evilági-túlvilági pontok között ívelő tengely köré épült. Az akkori emberi tudatban élő térképzetekhez, földrajzi fogalmakhoz valláserkölcsi, értékelő mozzanat is tapadt, „a »földi élet« kategóriája értékelő jellegű – szemben áll a túlvilági élettel”¹, a siralomvölgy-túlvilág opozíció nem csak térviszonyokat, hanem értékhierarchiát is tükröz, sőt, magát a földet is bűnösök és igazak országaira osztotta fel a középkori képzelet.

Ennek értelmében a középkorban minden földi mozgás, helyváltoztatás, utazás, vándorlás valláserkölcsi jelentéssel bír, utópisztikus zarándoklatként jelenik meg. Az utazó és az utazás jelentése szakralizálódik: „a hosszú utazás az embert szentté teszi. A szentségre való törekvés magában foglalja a letelepedés visszautasítását és az útrakelés szükségyszerűségét. A bűnnel való szakítást eltávozásként, térbeli helyzetváltoztatásként fogták fel.”² A személyiség erkölcsi pallérozása, a vezeklés, az újjászületés, a megtisztulás, a kegyelem fénnel teli extázisának lehetősége, a szellemi tökéletesedés az utazás/vándorlás fogalmához kötődött egészen a korareneszánszig. Ezekben a régi időkben az utazás oka és motivációja „gyakran nem az ember saját vágya volt, ha-

nem a jótettért járó elismerés vagy a hibáért való büntetés”.³ A Jó útja e szimbolika szerint keskeny és nehéz, a Rossz útja széles és könnyű. Az idegenben bolyongás szenvedés és lemondás az evilági életéről, ezért a hívő ember az utazóval azonosítja magát.⁴ Az utazó ember toposzában a saját középpontját, egyensúlyát és biztos értékeit szüntelenül kereső lény víziója rögzül,⁵ a teológia Homo viatora, az úton lévő ember, aki Istent követi/keresi.

A középkori térfogalom felbomlásával megjelenik a mai értelemben vett földrajzi tér képzete. Az utazás modern toposza is levetkőzi a vallásos irodalmi/fogalmi hagyomány, sajátos kód megannyi valláserkölcsi vonatkozását, értékrendszerét.

A toposz újabb kori fogalma a C. G. Jung analitikus pszichológiájában megjelenő archetípusokkal, a kollektív tudattalan szimbólumaival rokon. Az archetípusok Jung szerint az élet modelljei, sorsszimbólumai, az emberi fejlődés állomásai, s megjelenítésük az emberi tudatban képszerű alakzatok, ősképek formájában történik, mely képek/emblémák elsősorban a mítoszokban találhatók meg. Az utazó ember és az út ősrégi motívum, melyen az évszázadok szimbolizációs törekvései, folyamatai mind nyomot hagytak. Olyan archetípus, melyen nem múlhatnak el nyomtalanul mindazok a jelentésvonatkozások, amelyek rárakódtak. Különleges kutatási feladatot képez ezeknek az értelmezési horizontváltásoknak az irányát számba venni.

E metamorfózis szélsőséges különbségeket mutat, ha a középkori felfogás mellé odahelyezzük a farmernadrágos prózában megjelenő utazó képét, aki egyáltalán nem önsanyargató zárándok, büntudatos vezeklő, hanem élvhajhász, parancsot nem tűrő, a szabadságtól megittasult vagány. Az egymás ellentétéként megjelenő két modell között azonban közös nevező a kereső/kutató, önmagát megalkotni vágyó ember. A középkori zárándok nehéz döntést hozva, sokszor kényszerből indul útra, mely számára egyúttal lemondás minden addigi kedves dologról, elszakadás a családtól, s valójában tetszhalálnak vehető. A farmernadrágos prózában viszont a bolyongás kamasz lázadó, bohém

művészféleségek, csavargók körében válik létformává – nem kényszerből, nem vallási diktátumból, hanem a szabadság utáni áhítózástól vezérelve, társadalmi normák elleni lázadásból, szeszélyes jókedvből.

A középkori utas vezekel, 20. századi párja züllik. Bűn és bűnhődés helye, szerepe, ember és világ viszonya gyökeresen átalakul.

A beatnik nem annyira szociális peremfigura, mint inkább lázadó, szökő fiatal.

A jeans-próza hősei mind mozgásban vannak, de „egyenes út” helyett a labirintusszerű és ingázó, céltalan utat járják, az ösztönösség és a szabadság szimbólumává csakis az ilyen szövevényes rajzolatú útvonal válhat.

Salinger, Kerouac műveiben és az egész irányzat projektív prózavilágában az útonlevés/távollevés/lebegés állapota mint meghatározó habitus modellálódik. A másságot a feltételezett központtól való távolság jelzi, így az út e tudatvilág perifériacentrum-képzettől való függőségében jelentős személyiség-konstituáló szerepet tölt be, olyképp azonban, hogy a csavargó szabadulni kíván minden központtól, rendszertől, dominanciától, tekintélytől. A beat-paradigma lényege éppen a központ érvényességének a megkérdőjelezése.

Külön kérdéscsoportot képez az utazás célja, valamint a mozgás sebessége.

A cél az utazó beatnik számára a feltételezett központtól való eltávolodás, mindegy hova, de messze. A csavargó lénye tagadja a dominanciát, a tekintélytiszteletet, mert rendszeren kívül van, és nem is érdekli a rendszer, az autoritás.

A mozgás sebessége a lihegés ritmusát követi – a mesterséges mennyországok, a drogok és a jazz bódulatában.

A továbbiakban azokat a döntő fordulatot hozó, és e korpusz keretében központi jelentőségű szövegrészeket vizsgáljuk meg, ahol a jeans-regényhős eljut addig az elhatározásig, hogy útra kel. Melyek azok a jellegzetes cselekményszintű mozzanatok, amelyek kiváltják az útra kelés ingerét, s a távozáshoz milyen

vályak/víziók kötődnek? Salingernél Holden Caulfield a világgal/emberekkel tett sorozatos „próbák” és testi-lelki összeomlás (kiábrándultság, félelem, éhség, fájdalom, izzadás) után dönt. A regény 25. fejezetében az eltávozáshoz a következő ábrándok kötődnek:

„Végül határoztam. Azt határoztam, hogy elmegyek, soha többé nem megyek haza, soha többé nem megyek semmiféle iskolába. Elhatároztam, hogy csak meglátogatom Phoebét, elbúcsúzom tőle, meg minden, visszaadom a karácsonyi pénzét, aztán autóstoppal indulok nyugatra. Azt csinálom, gondoltam, hogy lemegyek a Holland-alagúton, egy autóra felkapaszkodok, aztán megint egyre és megint egyre és megint egyre, és pár nap alatt valahol nyugaton leszek, ahol klassz, süt a nap, engem senki nem ismer, és kapok állást. Elképzelttem, hogy egy benzinkútnál kapok állást, benzint és olajat töltök a kocsikba. Különben nem izgatott, milyen állást kapok. Csak ne ismerjenek, és én se ismerjek senkit. Elképzelttem, mit csinálnék. Egyszerűen megjátszánám a süketnémat. Akkor nem kellene hülye, felesleges beszélgetéseket folytatni senkivel. Ha meg nekem akarnak valamit mondani, akkor felírják egy darab papírra, és odaadják. Egy idő után ezt halálosan megunják, és akkor a hátralevő életemben már nem kell beszélgetni. Mindenki azt fogja hinni, hogy én egy szegény süketnéma alak vagyok, és békén hagynak. Engedik, hogy betöltssem a benzint és az olajat a hülye kocsijukba, adnak érte fizetést, meg minden, és én a pénzből építenék valahol egy kis kunyhót, és a hátralevő éveimet ott élném le. Az erdő szélén építeném fel, de nem benn az erdőben, mert azt szeretném, hogy állandóan dőljön rá a napsütés. Magam főznék mindent, és később, ha meg akarok nősülni, találnék egy gyönyörű lányt, aki szintén kuka, és összeházasodnánk. Eljönne és velem élne a kunyhóban, és ha valamit szeretne mondani, akkor felírná egy kis ficli papírra, mint a többiek. Ha gyerekünk lenne, akkor valahova elrejttenénk, vennénk egy csomó könyvet, és magunk tanítanánk meg írni és olvasni.”⁶

Jack Kerouac „szédült” hősei sokszor útra kelnek, az országúton való száguldozás mint létforma modellálódik, letisztul. Egyik ilyen helyváltoztatás akkor zajlik le, amikor a főhős, Sal Paradise Denverben időzik barátaival, buli bulit ér, de egy sikertelen szerelmi együttlét után végül elhatározza, hogy visszaautazik San Franciscóba:

„Kitelt az időm itt, annyit éreztem, amikor Ritát hazakísértem, és visszafelé egy csapat csavargó közé keveredtem egy régi templom tövében a fűre. Hallgattam a beszédüket, és visszavagyakoztam az útra...Amerikában oly szomorú a nemek találkozása. A világfias ízlés megköveteli, hogy nyomban dologhoz lássanak, se udvarlás, se a két lélek összemérése, mert az élet szent, és az idő drága. Hallottam, amint a Rio Grandéba tartó vonat hosszan sivalkodik a hegyek közt. Menni kell, száraz bocskort kenni kell, jutott eszembe...Hát odébbállsz, Yo? – Mert Yónak szólítottuk egymást. – Hát – mondtam rá. Még néhány napig keringtem Denverben...Bejártam a Curtis utca rossz lebujaít, elnéztem a farmernadrágban, vörös ingben ácsorgó gyerekeket, a földimogyorósok bódéit, a mozisátrakat, a céllövöldéket. A ragyogó utca vége sötétségbe veszett, a sötétség a Nyugatba. Nem volt már maradásom.”⁷

A mű másutt is többször tematizálja a nyughatatlan utas űzöttségét, csillapíthatatlan elvágódását, a bolyongás kilátástalanságát:

„Fejemet térdem közé ejtve gubbasztottam a sarokban. Kelt nekem háromezer mérföldre elbitangolni hazulról? Mit keresek itt? Hol lesz majd gyötrött lelkemnek nyugovása?...

Most pedig a végére jutottam Amerikának is – lábam alól elfogyott a földje –, és csak visszafordulhattam. Mentettem a menthetőt, nagy vargabetűt terveztem Hollywoodba, majd vissza Texasnak, hogy öbölbeli barátaimat meglátogassam – aztán záróra...”⁸

Végel László makrója csak egyszer, a regény végén távozik a városból barátja halála után:

„– Arra gondoltam, induljunk el valahová. Utazhatnánk már hajnalban, az első vonattal. Útközben majd kieszeljük, hová tartsunk – javasoltam váratlanul Csicsinek...

Hová indultunk el, kérdeztem magamban. A kupéban szunyókáló emberek felé fordultam...

Te nem izgulsz?

Nem tudom. Mindenesetre kíváncsi vagyok, hol kötünk ki.”

Ne tervezzünk semmit. Minden jó lesz.”⁹

Bubot a félelem, az elmúlás és a felejtés problémái foglalkoztatják utazás közben. A mozgás/helyváltoztatás képlete azonban ebben a regényben másképp is megjelenik, ti. a város körén belüli állandó sétákban, csapatos lófrálásokban, amelyek nap mint nap kitöltik a baráti kör tagjainak az életét.

Domonkos István Skatulya Mihály a már távol van otthonától, a „kék Adrián” zenél, üzletel. Az otthoni, vajdasági közegben minden évben elfogja az utazási vágy: „Hát mi ez a tenger utóvégre, hogy úgy ragadunk rá, mint a legyek a mézesmazagra; egy nagy lavór, melybe minden jöttment...belelógatja a lábát... Egész télen át még megvagyok valahogy otthon, elszöszmötölök ezzel-azzal, új abroncsot húzok a káposztásdészára, kicserélem a küszöböt, begittezem az ablakokat, szármat főzök, szétverem a tuskókat a fásfészerben, de amint a hó olvadni kezd, egyszer csak azon kapom magam, hogy órák hosszat a bőgőm glancolom, és aztán Vinkovci, átszállás, Zágráb, húsz percet áll a vonat, Szarajevó stb.”¹⁰

A *Testvérem, Joáb* c. Gion-regény főhőse, Tom/Tamás nem az elutazásokról vall, hanem a megérkezésekről. Mozcásvonalaít követve megállapíthatjuk, hogy ő is csak a kisvárosan belül rőjja az utat, szereti a sétákat. Utazáshoz való viszonyáról azonban olvashatunk egy vallomást a 2. fejezetben:

„Ha utazom valahová, mindig a városok és falvak legszélén levő első épületeket nézem meg magamnak legjobban. Tüzetesen vizsgálom őket, amint feltűnne, és azután megpróbálom kitalálni, hogy vajon milyen város is van mögöttük. Régóta csinálom ezt,

és állítom, hogy legtöbb esetben már jó előre kitalálom, hogy mekkora és milyen város az, amelyik az utamba esik. Így szoktam szórakozni, és ezért minden városból, amelyben voltam, vagy csak átutaztam rajta, a peremrész épületeit ismerem legjobban.

Ha a mi városunkba érkezem valahonnan, akkor ugyanezt a játékot játszom, és megpróbálom az idegen szemével nézni az először feltűnedező épületeket. Városunk déli része már sokkal jobban tetszik nekem. Mindig szerettem dél felől érkezni haza... innen már ellenkező irányból, a városban élő szemével nézem ezeket az épületeket, és háttal a városnak teljesen különálló részzé rekesztem őket...”¹¹

Tolnai Ottó *Rovarház* c. regényében, valóság és fikció sűrűszövésszerű anyagában nincs kibontható, reálisan körvonalazott utazás, csak sejtelmek, melyek szerint a cselekmény valójában a főhős elutazásával kezdődik, s a város, ahol tartózkodva jegyzetét írja, Budapest: „eldübörgő vonatom mintha a város összes galambját felverte volna megálltam a lépcsőn hogy szép játékokban gyönyörködjem de az alacsony szürke égboltra ütközve máris visszahullottak a kormos házak párkányaira...”¹²

A térszerveződés a beat-filozófia alapkérdése. Távozás és megérkezés, utazás, útonlevés, úton való száguldás, otthon és idegenben való időzés, 1–1 városon belüli intenzív mozgás/kóválygás, ezek azok a jellemző állapotok, amelyek bizonyos fokig mindezeket a regényeket útirajzzá teszik, s felvetik a tér és a mozgás vonatkozásait. Az állandóságból/rögzültségből kibillentett létállapot, a mozgás/lebegés, valamint a valamiféle központ tudata, az attól való eltávolodás mint a megfelelőbb rálátási szög elérésének előfeltétele biztosítja e művekben egy magasabb tudati szint kialakítását.

A farmernadrágos próza konfliktusképlete „kitérő”¹³, a hippihős nem mérkőzik meg a társadalom lenézett és tagadott erőivel, hanem inkább elmenekül, elutazik, „kitér”. A vajdasági jeans-próza térorientációs vizsgálatai e próza konfliktusképletéről alkotott feltételezések pontosítását is elősegítik.

Irodalom

- 1 Lotman, Juri: *A földrajzi tér fogalma az orosz középkori szövegekben*. In: Szöveg – modell – típus. Gondolat Kiadó, Budapest, 1973. 344.
- 2 Uo. 347.
- 3 Uo. 350.
- 4 Polovina, Nataša: *Topos putovanja u srpskim biografijama 13. veka*. Domentijan i Teodosije. Akademska knjiga, Novi Sad, 2010. 7. (Fordítás tőlem, Cs. E.)
- 5 Maca, K.: *Poklonička putovanja*. Beograd, 2009. 18. Idézi Polovina, Nataša.
- 6 Salinger, J. D.: *Zabhegyező*. Európa, Budapest, 2001. 190.
- 7 Kerouac, Jack: *Úton*. Európa, Budapest, 1983. 64–65.
- 8 Kerouac, Jack: *Úton*. Európa, Budapest, 1983. 85–88
- 9 Végel László: *Egy makró emlékiratai*. Jelenkor, Pécs, 2009. 281–283.
- 10 Domonkos István: *A kötött madár*. Forum, Újvidék, 1989. 52.
- 11 Gion Nándor: *Testvérem, Joáb*. Forum, Újvidék, é.n. 38.
- 12 Tolnai Ottó: *Rovarház*. Forum, Újvidék, 1969. 23.
- 13 Flaker, Aleksandar: *Proza u trapecama*. SNL, Zagreb, 1983.

Samu János Vilmos

BÖJT/IDŐ

Test-, nyelv- és értelemhabitus

Ladik Katalin sokrétű művészetének megközelítéséhez, a teoretikus közelség és az opusszal kon- vagy disszenzuálisan kialakítandó értelem megképzéséhez legalább három, egyenként is továbbágazó irány adódik, amelyeknek a korábban vázolt módszertani megfontolásaimmal¹ összhangban történő artikulációja a mediális szempont(ok) fölerősítéséhez vezet(het). Az irodalmi (költészeti), a performance-művészeti és a színházi aspektus hármasa a nyelv(iség), a performativitás és a test, továbbá mindezek külön-külön és együttesen vett feminin vonatkozásait emelik ki mint a művészeti praxis és heterogén, de összetartó diskurzív vektorok mezejét, ahol az életút, az ars poetica alakulása, dinamikája, a neovangárd és az érett modernizmus kritikáján túli posztmodern manőverek egy közép-kelet-európai, regionális és számos tekintetben minor kontextus kontúrajait rajzolják. Nemcsak a konkrét szociokulturális miliő, az érvényes irodalmi paradigmák és a történetiségükben (is) meghatározott, lokalizálható művészeti gesztusok leírásáról, leírhatóságáról van szó, hanem egy olyan beavatkozás² nyomkövetéséről, amelynek íve az egyéni élettörténet mesterségesen (artisztikusan/-ficiálisan) kiragadott szubjektív darabjai egyediségtől a folklór, annál távolabban pedig a mitológia összetett kollektivitása felé tart.

Három művészhez, három diszciplínához, néhány médiumhoz közelítünk: a performer (legelső dokumentált, hivatkozott pillanata az 1968-as UFO Szentjóby Tamással és Erdély Miklós-

sal), a költő és a színművész mutatja magát hangzó, vizuális, taktilis és valamennyi kombinációját jelentő mediális manifesztációkon keresztül, amelyek a kísérlet, a kérdezés, a szubverzió, az átírás, a reorganizáció, máskor pedig a transzgresszió hordozói. A három művész egyazon szerzői, nominális pozíció gyűjtőkategóriájába foglalt összetett, bizonyos értelemben skizoid szubjektumképlete a kohézió, a koherencia, az identitás, az egység és többszörösség, a közös nevező, szemiózis és referencia, szűkebben: a szemantikai utalástartomány lehetőségeinek problémáját veti föl. Nem csak a szakirodalom (kétségkívül dekonstruktív ihletésű) érzékeny fölvetéséről³ van szó, miszerint a biográfia elbeszélhetősége, egyik oldalon a szöveg, másrészt pedig az élettények diszperz kölcsönös ellenállása jelent komoly nehézséget az egy alakká formálódás (alkalmasint lehetetlen) folyamatában, hanem egy olyan diskurzív vonal meghúzásáról, amely nem is ismeri az egyetlen irányt, előföltevései szerint sem törekszik körberajzolni és túlszűkíteni témakörét. A Ladik Katalin tulajdonnév gyűjtőkategóriává lesz, „paraszinekdochikusan” hol részt, hol meg egészt jelöl aszerint, hogy a stabilizálódni és ezzel bezárulni készülő értelem miként állapodna meg, több művészeti ágban érdekelt szerzőt találna-e, vagy a multidiszciplináris produkciót kötné ugyanazon szerző valamely átfogó habitusához. Mozgékony perspektíva épül ki, amelynek elhajlásai és váltásai mindegyre új problémákat vetnek föl, ezek mindegyike meg termékeny módon tovább szóródik a Deleuze–Guattari-féle kiterjesztett minoritás intenzív és aktív használatai felé, az intervenció tárgyviszonyt mellőző ritmusát (is) követve, ugyanis Ladik Katalin⁴ többosztatúsága az elágazásokban is a krízis, az ekszcesszus, a fölfüggesztett határ, a szkiz, a navikularitás⁵ és decentráció modalitásait veszi föl.

1. Az irodalmár fragmentált, sőt csonkolt narratívában gondolkodik, ami az archaikus dimenziót a folklór konvenciójába vezeti, azt a személyes élettörténet felé szűkíti tovább, ennek (ekképp lehetetlen) kifejezése a költészet radikális, avant-

gárd eljárásaihoz sodorja, amelyek a kontextus horizontjában neovantgárdná minősülnek át, majd az erotika-nőiség (a szociokulturális miliő figyelembevételével különösen) provokatív tematikája a jelölő szegélyét kezdi tapogatni, eljut a határig. Nemcsak a kifejezés, az irodalom, a költészet, a líra, a szabadvers, hanem a nyelv határáig, annak linearitását fölfüggesztve nem csupán valamely meglévő, ott-lévő, körberajzolható, leírható határig, hanem határokiig, jelentéskudarcokig, a többszörös nekirugaszkodás testi vonatkozásáig, eljut ahhoz a pillanathoz (és itt fontos a temporális kategória), amikor a szemantika találkozik önnön lehetőségfeltételével, rövidzárlatában tulajdon egybeeső kezdetéhez és végéhez ér (mindkét pillanatban *hiányzik* még/már, vagy a jövőt anticipálja, vagy valamely visszahozhatatlan múltba vetül), *eljut a tiszta hanghoz*, amelynek ismételt angazsálását az egyik leghomályosabb műfaji megjelölés lokalizálná, az ún. fonikus költészet.

Ehelyütt éppen e költészeti forma, a sajátos rövidzárlat, beszűkülés és burjánzás, szubverzív minimalizmus és meta-statikus kritika szemantikai következményeire, az adekvát teoretizálás lehetőségére leszünk kíváncsiak, illetőleg egy olyan temporális modell kidolgozására teszünk kísérletet, amely kezelni tudja a fonikus költészet nyelvi és nyelven túli aspektusait, a test bonyolult szerepét és a határtapasztalat mediális karakterét. De előtte a másik két instabil kifejezési mód.

2. A színház és a rádiójáték (1963-tól 1977-ig az Újvidéki Rádió színésznője, 1977 és 1992 között az Újvidéki Színház) a performance és happening antireprezentációs logikája kísérti folyamatosan, a művész-nő⁶ fokozott (tehát ünnepeelt) jelenlétét az egykorú médiában a vetkőzések, a test kulturális aluldeterminálása, ugyanakkor nemi túldeterminálása (tehát elítélése) jelzi, a kilépés az esemény felé, a neovantgárd műhelyek laboratóriumi szűkkörűségének (esetleg szándékolatlan) kiterjesztése, a színpad terének fölnyitása, visszaírása, a rádióhullámok által közvetített hang derridai értelemben vett beoltása, költészeti

mozgósítása, eltérítése, mediális deterritorializációja. A kiindulási műfajok reflektív fölülvizsgálata sajátos, delokalizáló művészeti praxis, nem csak ország-, kultúra- és nyelvhatáron találja magát, szerzője nem csupán border-writer, hanem egyazon gesztusban, a vajdasági magyar irodalomhoz kötődve, fölfüggeszti a kategorizálás lehetőségeit, elrugaszkodik, de mindegyre tovább is lép. A színművész performerré válik, akként ismerik, játéka a recepció tekintetében a performanceszal és happeninggel, a közszereplésekkel dialogizál, a gesztusokat artaud-i megfontolások vezetik (vagy épp fölszabadítják), a saját test jelenléte az érvényes értelmezési horizont keretei között a nőiség, ezzel a társadalmi nem (gender), a reálszocializmus ideológiája automatizmusainak, a privát és nyilvános problémakörének állandó indukálója (volt).

3. Harmadrészt az ekképp hibridizált performer a testtel és jelölő médiumokkal élőben történő, a személyes (extratextuális) egzisztencia alakulása tekintetében is komoly tétű⁷, koncentrált kísérletezése, a női kritikai akcionizmus, ismét csak (legalábbis a művészi produkció szempontjából) termékenyen áthágja, majd eltörli referencialitását és előadás válaszvonalát, határeseményt konstruál, amelynek ideje a lefolyás élő idején túl az előadó magánmitológiájába is behatol, de nem csupán reprezentálja azt, hanem módosítja, átrendezi, kilendíti, valós átmeneti rítust konstruál belőle.⁸ A magánéleti aspektus véletlenszerű, de a patriarchális értékrend és érzékenység tekintetében indikatív bejátszása tovább radikalizálja a performance egyébként is szubverzív konnotációt, és az „avantgárd választása” („Odabrala sam avangardu”) a liminalitás idősávjába taszítja az előadót, amelyben elveszíti konvencionális, a jog által kijelölt pozícióját, a rituális köztes területre sodródik, átmenetben (betwixt and between), a küszöb előtt találja magát, alkalmazott alternatív szimbólumkészlete közvetlenül a társadalom szövetét érinti, lebontja a színpad terét, a művészetet a társadalmi konszolidáció és fölülvizsgálat politikai energiáival tölti föl.

Rendkívül fontos egybeesésekről van itt szó, amelyek jelentőségét az intencionalitás, az előmeghatározottság(ok) ellen föllépő „Artaud lánya”⁹ esetében nem szabad alábecsülnünk vagy véletlenszerűségük miatt elvetnünk, már csak azért sem, mert egyéb iniciáló gesztusokkal is korrespondálnak: a deleuze-i transzhumán vetület bevezetésével, amit az UFO-performance azonnal fölvet (az arc deformálásával pedig állandó téma marad Ladiknál a későbbiekben is), továbbá médiafilozófiai kapcsolódásokkal, ami az első kötet¹⁰ multimediális megjelenése vonatkozásában nagyon fontos, hiszen a könyv lehetséges dimenzióinak kiterjesztése volt a cél, ugyanakkor az expanzióval *szimultán* gesztus visszavezette, redukálta is a nyelvet, a lemezmelléklet bizonyos költemények fonikus interpretációit tartalmazza, ami a szemantika leépítését, materializálását jelenti. Ugyancsak médiafilozófiai vetületű *A parázna söprű*¹¹ című kötet, amely a kétnyelvűségen és az erotikán túl a konvencionális¹² nyomdaipari termék testével is játszik: „A kötet elsősorban játékos, egymásba csukható tárgyként működik az olvasó kezében, hisz dupla: az első fedőlapra ragad egy női meztelen testet ábrázoló kép alatt nyíló (magyar nyelvű) verseskötet, a hátsó fedőlapra pedig annak férfitestet ábrázoló képpel ellátott (szerb nyelvű) párja. A kötet alcíme: erotikus versek. S a befogadó minden egyes alkalommal, amikor kinyitja és becsukja a könyvet, szétválasztja-egyesíti a két pólust, valójában erotikus aktust szimulál. A tárgyszerűvé váló, tárgyvilág/testiség felé billenő irodalmi kód sikeres megteremtése ez, amivel a szerző rákényszeríti a befogadóját, hogy legeslegeső lépésként értelmezze át mediális berögzültségeit, ha be kíván hatolni *A parázna söprű* versvilágába. E könyvet másképp kinyitni nem lehet, textuális felületei elérhetetlenek. A nyitómozdulat, a kétoasztatúság, a képi információ üzenete mint kinetikus-vizuális effektus megelőz minden további tartalmat.”¹³

A hatvanas évekbeli performance mint a realista színház, a színpadi illúzió, a szerzői autoritás és a reprezentáció fölül-

vizsgálata önmagában is a nyitott mű esztétikája szerint alakul, formák és diszciplínák, konvenció és tradíció peremén találja magát, de Ladiknál az első performance esetében a mindennapok szférájának akut elkülöníthetlensége, élet és mű konzisztens, egyetlen eseménybe töltődő kölcsönfüggése tovább radikalizálja a helyzetet. Világos, hogy abból, hogy „a színházi és performansz-előadások által lehetővé tett esztétikai tapasztalatot küszöbtapasztalatnak nevezzük, még nem következik, hogy egyenlőségjelet teszünk a művészi előadások és a rítusok közé. Ugyanakkor tény, hogy nehéz megkülönböztető kritériumot találni”.¹⁴ Ennek okai, hogy mind „a művészi, mind a rituális előadások gondosan megrendezettek, egyaránt dolgozhatnak szövegekkel, és mindkettőt megelőzhetik próbák, de épülhetnek improvizációkra is; mindkettő saját valóságot alkothat, és képes a közönség szórakoztatására; mindkettő számolhat azzal a lehetőséggel, hogy a játékosok és a nézők között szerepváltásra kerül sor”. De hogy (tovább) kövessük Erika Fischer-Lichte értelmezését, nagyobbára egy komoly, nehezen kiküszöbölhető, makacs eltérés adódik. „Csupán egyetlen különbség rögzíthető. Míg a rituális küszöbtapasztalat transzformálhatja a résztvevő társadalmi státusát, elismert identitását, addig ez a művészi előadásokban megtörténő esztétikai tapasztalat esetében nagyon is kétséges.”¹⁵

Ladik UFO-ja esetében így vagy úgy, nincsenek, nem voltak kétségek, amennyiben az esztétikai tapasztalat ez előadó, a köztes térben lakó transzformálódó ügye is, nemcsak mindennapok és művészet, biográfia és művészlét között mosódik el a határ, hanem ez egy alkalommal rítus és performance között is, ami egy szélsőséges műfaj mozgásban tartása, az irodalmár és színművész után a performer radikalizmusa is.

A művészetbe való át/belépés iniciáló gesztusa, a performance idejének erőteljes antireferencializmusa és az előadó(k) testének elkülönítése, „fikcionalizálása” az életműre később is oly jellemző többszörös identitás sajátos szubjektumképletét állítja föl.

A performancenak nincs miről referálnia, szerzői szubjektuma (Ladik esetében) változóban, „határátülpőben”, azaz maradéktalanul a performance-on belül látszik lenni, amit a külső-életrajzi koincidenciák épp úgy megerősítenek, mint az esemény autopoétikus elemei. A szerzőtlenítés impulzusa kívülről (is) érkezik, az auktori-szereplői különshféra, a reprezentáció sávja tulajdon viszonyai hatására egybeolvad az előadással, ami egyrészt válságba sodorja a reprezentációt, másrészt a 60-as évekbeli performance-művészet célkitűzéseivel, konceptuális háttérével és Ladik Artaud-affinitásával összhangban alakul. Amiként Schuller Gabriella fogalmaz: „A színházi jel szemiotikája kapcsán a cél a színházi jel kettősségének lerombolása volt: így például – minthogy a színpad már nem szolgálta valamely fiktív világ illuzórikus megjelenítését – a színész/szerep kettős viszonylat helyét az önmagát játszó performer akciói vették át. A színpadi test újszerű felmutatása és cselekvései révén egy új testkoncepció alapjai körvonalazódtak: a test alakíthatósága, sebezhetősége, anyagisága, és a performer testének személyes története vált hangsúlyossá. Teoretikus előzményként csaknem mindannyian Antonin Artaud színházi eszméire (is) hivatkoztak.”¹⁶ Ezekről pedig klasszikus tanulmányában¹⁷ Derrida többek között a következőket mondja: „A kegyetlenség színháza nem reprezentáció. Az élet maga, amennyiben az élet reprezentálhatatlan. Az élet a reprezentáció nem reprezentálható eredete.”, vagy ahogy Artaud fogalmaz: „»Kegyetlenség« helyett tehát mondhattam volna »életet« is.”¹⁸ „A színház mint a meg nem ismétlődő megismétlése, a színház mint a különbség ősi megismétlése az erők összetűzésében, ahol »a rossz az állandó törvény, a jó pedig erőfeszítés és már kegyetlenség hozzáadva egy másik kegyetlenséghez«: ez annak a kegyetlenségnek a végzetes határa, amely saját reprezentációjával kezdődik. Mivel a reprezentáció már mindig is elkezdődött, nincs tehát vége. Ám el lehet gondolni annak a bezáródását, ami vég nélküli. A bezáródás az a körkörös határ, amelynek

bensejében a különbség ismétlése vég nélkül ismétli önmagát. Azaz a bezáródás a különbség játéktere. Ez a mozgás a világnak mint játéknak a mozgása. »És az abszolút számára az élet játék«. Ez a játék a kegyetlenség mint szükségszerűség és véletlen egysége. »A véletlen a végtelen, és nem isten« (Fragmentations). Az életnek ez a játéka művészi.”¹⁹

Az artaud-i ihlet, emellett a neovantgárd bizalmatlanság a megállapodottsággal, a kanonikus formákkal, műfaji és diszciplináris distinkciókkal szemben, a fölülvizsgálatra biztató alternatív gyakorlat, amely ugyanilyen értelmezési hozzáállást is provokál, néhány csomópontot jelöl ki:

1. a szemantikai dimenzió (válsága) kezelésének szükségességét (így egy kompetens nyelvfilozófiát),
2. a multimedialitás egyes elágazásai összehangolásának lehetséges konceptualizálását,
3. a reprezentáció viszonyait fölszakító performatív gesztusok időkezelésének és -filozófiájának indikálását,
4. a 2. pontba foglalt mediált és mediáló test mellett a biológiai organizmusként értett test és a másik oldalon artefacto összefüggésének elemzését.

Eme csomópontok természetesen Ladik Katalin opusának többszortatóságával korrespondálnak, annak fölosztását egészítik ki, írják tovább, annak mentén differenciálják a művészi habitus ritmusait. Ezt a habitust a hatvanas és korai hetvenes évek magyar és vajdasági neovantgárdja kontextualizálja, azok a mikrovilágok, amelyeket többé kevésbé egyedül alkotó művészek (a vizuális művészetben érdekelt Bogdanka Poznanović, a költő Judita Šalgo, a filmrendező Želimir Žilnik, a zeneszerző Király Ernő), továbbá jellemzőbben csoportosulások fémjeleznek (a Januar, a Februar csoportokat, a Bosch+Bosch társulást, a Kód-ot, a (3 csoportot kell megemlíteni), és amelyek föllépése, a sokdimenziós kísérletezés demarkációs vonalakat rajzol (át), folyamatos diszciplináris szökésben van. Mind-

egyikre érvényes, amit Miško Šuvaković ír. „Njihovi tekstovi su ostali na margini jer su izmicali ustaljenim normama lirske poezije. Nisu se mogli smestiti u okvire lirske književnosti jer se nisu konstituisali ni kao lirika ni kao pripovedna proza, niti su se mogli smestiti u okvire vizuelnih umetnosti visokog modernizma. Eksperimenti su nastajali na rubovima književnih žanrova, između književnosti i umetnosti, između teorijskog diskursa i metaknjiževnosti. Izneverili su očekivanja čitalaca, primoravajući ih da preispituju sigurna uporišta i znanja. Radikalni zahvati u tekstu ukazuju na to da autor provocira poverenje u jezik i tekst, da je nepoverljiv prema uverenju da postoji koherentni subjekt i sumnja u mogućnost pričanja koherentne priče, odnosno iskazivanja direktnih osećanja. [...] Ovakvi stavovi su vodili ka istraživanju novih medija pisanja, prikazivanja i, najvažnije, ponašanja.”²⁰

A fonikus költészet a test artikulációs bázisára épít, redukálja a dekódolhatóságot, de a nyelv hangkészletét kiterjeszti, túlfeszíti a hosszanti és mélységi határokat, ugyanakkor beszűkíti, igen gyakran ellehetetleníti a jelentés mozgását, elosztását, előfeltételeinek diszparát rendjét. A fonikus produkció megcsúszni látszik a nyelv felszínén, korántsem csupán artikulálatlan vagy tisztán testi hangokkal operál, hanem betűhangokat módosít, alterál, nyújt meg és harap el, zár magukba, hajtogat a jelölő differenciális struktúrája alá, amivel egy olyan síkot, felszínt, határsávot hoz létre, amely a test biológiai tömörsége és a nyelvi jelentés, értelem testetlensége között húzódik. Nem utalástartományról van szó, a referencializálás támadási pontjainak kijelöléséről, a nyelvi jelentés megképződését *követő* kapcsolatról textuális és extratextuális között, hanem egy azt *megelőző* „proto-sávról”, amelynek a nyelvi jelentés létrehozásában volna, lehet szerepe, de amely a mediátizálás folyamataiban nagybőrra transzparens marad. A fonikus költészet kétirányú ellengyakorlatot hoz létre: a nyelvi produkció mediális sávjának túlterhelésével az értelem útjába áll, másrészt viszont a test közvetlenségét, a szimbolizációt

megkerülő jouissance megnyilvánulások traumatikus közelségét mediatizálja, érzékelteti szerepét a mediális sáv kialakításában. Noha Ladik művészetében a testnek, az artaud-i kegyetlenségnek, az infra- és szupranyelvinek, az antireprezentációs elemnek óriási szerepe van, mindez egy sajátos medialitással társul, a kód előtartományainak folytonos jelzésével, a jelstruktúrák összetevőinek jól látható (dez)organizációjával, amely nemcsak a működésmódot helyezi reflexív távlatba, hanem a genezist is. Igaz ez a performance-művészetből a performance-színház felé tartó előadóra, aki „már első fonikus performanszaiban a vokális és gesztikus improvizációkkal párhuzamosan alapzajként/kíséretként saját, magnetofonra vett és manipulált hangját is használja. Márpedig a performer saját mediatizált hangjának az előadás idejébe és terébe való bevonása, test és a testből feltörő hang egységének feltörése/megszakítása a performanszművészetre jellemző fonocentrizmussal való szakítás, még akkor is, ha a művész saját művészetével kapcsolatos megnyilatkozásaiban ezzel nem vet számot.”²¹ Igaz a színésznőre, akinek a hangja rádiójátékban és színpadon „izlazio izvan teksta, predstavljao je prodor audioafekta izvan i preko teksta u »etar« za slušaoca. Ona je počela sa glasovnim eksperimentima koji nisu bili deo dramaturškog zahvata prikazivanja narativa, već dorada i prerada »pojave« glasa na mestu nevidljivog dramskog tela. Kodirala je i dekodirala glas koji govori glasovima koji pokazuju čulnu oblikovanost ili neoblikovanost krikom, a krik je akustički prasak – složenost zvuka koji izmiče semantičkoj i tonalnoj artikulaciji govora i vokalne muzike. [...] Često su je optuživali [...] da dovodi u pitanje »autentičnost teksta« izlaskom iz teksta – lingvističkog opštenja – u direktnu pojavnost tela sa glasom koje se pokazuje ne kao »Katalin Ladik koja postaje X.Y.«, već koja se pokazuje kao lik X.Y. koji se identifikuje sa motoričkom i audio kinematikom i dinamikom Katalin Ladik na sceni.”²² És természetesen igaz a költőre, szerzőre, aki mindjárt első kötetétől többféle kódolási formával kísérletezik, redukál és kiterjeszt,

formátumot vált, az írott nyelvi jel vizuális perceptivitásának és kódoltságának auditív alapjaira irányítja a figyelmet. A látható jelekké kódolt, szabdalt és azok irányított kombinatorikája révén működő írás olyan tonalitás szomszédságában találja magát, amely ellenáll az ismétlésszerkezetnek, a rögzíthetőségnek, a struktúrába rendezhetőségnek, ám ebben a krízisben a kódolás folyamatainak lehetőségét is elemezhetjük, hiszen egyszerre vagyunk a mediális keretben és azon kívül.

Ahhoz, hogy meggrajzoljuk és mindkét felületén hatékonyan elemezhesük a fonikus költészet, test(iség) és performativitás által megképzett határvonalat, a síkot és felszínt, amely fölött az eltérő mediális értelemek egymást váltogatva látszanak megmutatkozni, két nyelvet, a két nyelvhez tartozó egy-egy külön regisztrert és a velük konvergáló időértelmezéseket kell megkülönböztetnünk.

Az első a nyelv felszínén veghezvitt laterális mozgásokhoz, csúszásokhoz, tonális szétfuttatásokhoz tartozik, amelyek szorosan illeszkednek az értelem rendjéhez; a dekompozíciós tendenciák az értelem feltételeinek kontextusában munkálnak. A ladiki fonikus költemény ezen aspektusára érvényes az, amit Gilles Deleuze Lewis Carroll nyelvezetéről, annak egymáshoz képest meghatározott sorozatairól és egyáltalán az értelem logikájáról ír: „The two series are articulated at the surface. On this surface, a line is like the frontier between two series, propositions and things [...]. Along this line, sense is elaborated, both as what is expressed by the proposition and as the attribute of things – the ‘expressible’ of expressions and the ‘attributable’ of denotations. The two series are therefore articulated by their difference, and sense traverses the entire surface, although it remains on its own line. [...] sense is the result of corporeal things [...]. But the result has a very different nature than the corporeal cause. It is for the reason that sense, as an effect, being always at the surface, refers to a quasi-cause which is itself incorporeal. This is the always mobile nonsense [...] which distributes sense on both

sides simultaneously. All of this forms the surface organization [...].²³

A másik a testhez köthető, a mélységi dimenzióhoz, a nondiskurzív ismétелhetetlenséghez, amelynek irányát a fonikus versek mutatják. Deleuze-nél maradva és a Carrollt erőteljes kritikával illető Artaud-ra is összpontosítva ezt a nyelvet skizofrén nyelvnek fogjuk nevezni, amelynek egyik legfontosabb jellemzője az értelem megképződéséhez szükséges, a testek és testetlen jelentésemények között húzódó *felszín hiánya*, eme felszíni réteg megnyílása, az a skizofrén tapasztalat, hogy minden felület, így a bőr is, végtelen számú apró lyuk rendszere.²⁴ „The first schizophrenic evidence is that the surface has split open. Things and propositions have no longer any frontier between them, precisely because bodies have no surface.”²⁵ A dolgok és a nyelvi hatás, az értelem effektusa nem válnak el egymástól, nincs válaszvonal és megtartó felület, semmi sem áll útjába a testek egymásbamerülésének, kölcsönös penetrációjának, miközben felület híján minden testté válik, a szavak is. „The entire body is no longer anything but depth – it carries along and snaps up everything into this gaping depth which represents a fundamental involution. Everything is body and corporeal. Everything is mixture of bodies, and inside the body, interlocking and penetration. [...] other bodies always penetrate our body and coexist with its parts. [...] As there is no surface, the inside and the outside, the container and the contained, no longer have a precise limit [...]. Body-sieve, fragmented body, and dissociated body – these are the three primary dimensions of the schizophrenic body.”²⁶ Egy ilyen test ragadozótest, magába kebelez mindent, amivel érintkezik; megmutat(koz)ása veszélyes, kiszolgáltatja és fölsértheti magát a testet, de elnyelheti a hozzá érkezőt is; fölveheti az erotizált nőiség attribútumait²⁷, a barbár rítusok véres visszavonhatatlanságát és a tevékeny terjeszkedést, de sebezhetővé is lesz, magába fogadhat elkülönülő, idegen elemeket, amelyek lerakódnak benne, külön

rendekké szerveződnek, mocorgásuk véresen fájdalmas. A száj itt táplálkozásra szolgál, felszín híján a szavak ellenállás nélkül behullanak, a skizo-test a szintagmát is rágja, ez a száj nem deterritorializálódik a beszédben, nem ismeri a bőjt idejét, ami elengedhetetlenül fontos a beszédhez. A beszélő száj nem marcangolna, a mediáló test korántsem halálosan erotikus²⁸, a bőr nagyobbára bevon és oltalmaz, megfeszül és nem hullik át rajta, amivel csak érintkezik.

És tehát ami jellemzi ezt a második féle beszédet-interakciót, különös nyelvet, amelyről valószínűleg nem túlzás azt állítani, hogy szóformálás közben ízeket is érez: „consonantal, guttural, and aspirated overloads, its apostrophes and internal accents, its breaths and its scansion, and its modulation which replaces all syllabic or even literal values. It is a question of transforming the world into an action by rendering it incapable of being decomposed and incapable of disintegrating: language without articulation. The cement here is a palatalized, an-organic principle, a sea-block or a sea-mass.”²⁹ A skizo-test, az artaud-i értelemben vett szervek nélküli test „beszédét” olyan elmosott szavak, hangláncok és összevonások képezik, amelyek egy fluid test, egy keringési rendszer aktivitásából következnek, és nem valamely szervek által fragmentált organizmus szenved el őket. Ebből következik a skizofrén nyelv dualitása, amely kétféle szavakból tevődik össze: a kiszolgáltatottság és fájdalom passzív, elszenvedett szavaiból, amelyek szilánkos *fonetikai* értékekké szakadnak szét és megsebeznek, továbbá tett-szavakból, amelyeket nem lehet darabjaikra szedni, mert *tonális* értékük van, az egyik az organizmussal, a másik a szervek nélküli testtel való viszonyában értelmezhető, és kétféle nonszensz indukálója. „They refer to two types of nonsense, passive and active: the nonsense of the word devoid of sense, which is decomposed into phonetic elements; and the nonsense of tonic elements, which form a word incapable of being decomposed and no less devoid of sense. Here everything happens, acts and is acted upon,

beneath sense and far from the surface. Sub-sense, a-sense, *Untersinn* – this must be distinguished from the nonsense of the surface.”³⁰

Ladik életművét és művészi habitusát, a műfaji, diszciplináris, strukturális és mediális interferenciákat, a hangsúlyos radikalizmust mindkét irány differenciálni tudja, mindkettővel érdemes számot vetni, a skizotest tisztán testi prezenciájával, közvetlenül adott (jelen)időbeliségével, a test felülettelen nyeldekklő mélységével és az értelem felszíneffektusának eseményszerűségével és mozgásával is, a nyelvi valamivé-válással, temporális dinamikával, amely viszont éppen a jelent kerüli ki, és egyszerre tolódik végtelenül jövőbe és húzódik vissza a múltba. Ladik Katalinnál test és nyelv találkozása, a válaszvonal, amely ugyanakkor természetesen érintkezési felület is, hiszen az egyes oldalak alakzatai a referáláson túl kontamináltak is, kétféle időkonceptió megkülönböztetését provokálja, amennyiben a jelölők rendjét folyton a biológiai kísérti, ez utóbbi pedig mediális hálóbba kerül, amelyben hol tett-szavakat produkál vagy skizoid fonetikus szétrobbanások áldozata lesz, hol pedig korrelálni tud az értelem kialakulásához elengedhetetlen felszínnel.

Az anyagnak, testnek (egyetlen) ideje van, a kitartott jelen. „The only time of bodies and states of affairs is the present. [...] a cosmic present embraces the entire universe: only bodies exist in space, and only the present exist in time.” Ez az idő azonban kiterjedhet az okozatiság vonalán, amely a testetlen, a kifejezhető, a nyelvi értelem felé nyit, mert „There are no causes *and* effects among bodies. Rather, all bodies are causes. [...] They are causes of certain things of an entirely different nature. These *effects* are not bodies, but, properly speaking, »incorporeal« entities. [...] They are not things or facts, but events. We can not say that they exist, but rather that they subsist or inhere (having this minimum of being which is appropriate to that which is not a thing, a nonexisting entity). They are not substantives or adjectives but verbs. They are neither agents nor patients, but

results of actions and passions. [...] They are not living presents, but infinitives: the unlimited Aion, the becoming which divides itself infinitely in past and future and always eludes the present. [...] it must be grasped entirely as an entity infinitely divisible into past and future, and into the incorporeal effects which result from bodies [...] what we mean by »to grow«, »to diminish«, »to become red«, »to become green«, »to cut« and »to be cut«, etc., is something entirely different. These are no longer states of affairs – mixtures deep inside bodies – but incorporeal events at the surface which are the results of these mixtures.”³¹

Az értelem síkjának reorganizációja, a visszalépések a jelentés artikulációjában, a test sűrűségének, mélységének folyamatos, antireprezentációs *jelenléte* a denotációban, a manifestációban, a szignifikációban, a nyelv előestéjének aurája, amely skizoid küzdelmet kényszerít a hangképzésre, ugyanakkor jelekkel hálózza be az üvöltés, a sóhaj, a légzés, a garathangok, nyögések, sikolyok, a tüdőszópolás, a száj funkcióinak biológiai folytonosságát, az Idő tétjét hordozza, a szubjektum lakóhelyének és kibomlásának formájáét, amelyet az egyes művek részletes elemzése pontosíthat tovább.

Jegyzetek

- 1 Samu János: Intervenció, hang, szókésvonalak. In: *A magyar nyelv a többnyelvű Vajdaságban. I.* Nyelvi jelenségek. Szabadka: Újvidéki Egyetem, Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, 2011., 114–124.
- 2 Az intervenciónak visszaadjuk többé-kevésbé eredeti jelentését, amely ugyanakkor találkozik az elemzés módszertanával. Az intervenció mint primer művészeti eljárás aspirációit tekintve itt egybevág értelmezésével, tulajdon fogalmi olvasatával, működését és paramétereit tekintve homológ a szerkezete.
- 3 Miško Šuvaković: *Moć žene: Katalin Ladik*. Interpretativni narativi o subjektivizaciji, ženi i umetnosti između hladnog rata i tranzicije u centralnoj Evropi. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, 2010, 8.

- 4 Már a tulajdonnévi jelölővel is gond van, a magyar (nyelvű) kultúrkör a becézett alakot ismeri és használja szívesen, Ladik Katiról ír és gondolkodik, míg a teljes név kiírása a nemzetközi szintésre, illetőleg a szerb és horvát irodalomra jellemző. „Próbáltam, de észrevettem, hogy milyen nehezemre esne Ladik Katalinnak nevezni, hiszen a Ladik Kati honosodott meg köreinkben. Teljes nevén inkább a szerb és horvát irodalom emlegette: Katalin Ladik”, mondja Bartuc Gabriella például (A nyelv atlétája. = *Ex Symposion*, 2010/72. 41.). Jellemzően az *Ex Symposion* is tematikus *Ladik Kati*-számot közöl.
- 5 Bertrand Westphal fogalma, amelynek deleuze-i ihlete válik itt fontossá, a határ (border), az átjárás, a passzív struktúrák dinamizálása, a megállapodás/-dottság diskurzív lokalizálása és leváltása. (Lásd Bertrand Westphal: *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Ford. Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan, 2011.; Bertrand Westphal: *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*. Paris: Éditions de Minuit, 2007.)
- 6 Ladik Kat(al)i(n)nak sikerül(t) elérnie, hogy művész-nőről van/volt szó.
- 7 Az UFO téje nem kevesebb, mint Ladik első házassága volt Király Ernővel. „Prvi happening izvela sam 1968. godine u Budimpešti, pozvali su me njihovi avangardni umjetnici. Taj susret je bio sudbonosan i za moj rad i za privatne odnose. Moj suprug bio je postavio ultimatum – ili, ili, nije želio da idem. To me je kao ženu vrijeđalo. [...] Odabrala sam avangardu.” Vesna Kesic: Katalin Ladik: Ja sam javna žena. = *Start*, Zagreb, 1981. 2. 28. 72–73.
- 8 Ehhez lásd: Victor Turner: *A rituális folyamat: struktúra és antistruktúra*. Ford. Orosz István. Budapest: Osiris, 2002.
- 9 Bartuc Gabriella értelmezése. Lásd: Bartuc Gabriella i. m. 42. Az Artaud-kötődést Ladik maga is gyakran hangsúlyozza, továbbá az 1990-es újvidéki Seraphine Tanz című performance, vagy az 1996-os L'agneau de dieu et le double közvetlenül is Artaud szövegeire épül.
- 10 *Ballada az ezüstbicikliről*. Újvidék: Forum, 1969. Lemezmelléklettel.
- 11 Újvidék: Forum, 1984.
- 12 A kísérleti határműfajok is természetesen különösen jelentősek ilyen szempontból: a partitúrák, kollázsok, a mail-art kompozíciók, a vizuális költészet, azonban a *Parázna söprű* esetében hagyományos irodalmi megnyilatkozás révén jut el a jelölő testéig, így a média- és kommunikációfilozófiai vetület nem a dezintegráció, hanem az integráció hozadéka.
- 13 Csányi Erzsébet: Az átteoretizált művészet = *Ex Symposion*, 2010/72. 19.
- 14 Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest: Balassi Kiadó, 2009. 243.
- 15 Uo.
- 16 Gabriella Schuller: *Ladik Katalin performanszairól* <http://www.tankonyvtar.hu/muveszet/ne-ma-10-fejezet-080905>. 2010. 10. 10.

- 17 Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése. A szöveget Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta Ivacs Ágnes = *Gondolat-Jel*, 1994/1–2. 3–17.
- 18 Antonin Artaud: A könyörtelen színház. Budapest: Gondolat, 1985. 174. o.
- 19 Jacques Derrida: i. m.
- 20 Miško Šuvaković: *Moć žene: Katalin Ladik*. Interpretativni narativi o subjektivizaciji, ženi i umetnosti između hladnog rata i tranzicije u centralnoj Evropi. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, 2010. 46.
- 21 Gabriella Schuller: *Ladik Katalin performansairól*. <http://www.tankonyvtar.hu/muveszet/ne-ma-10-fejezet-080905>. 2010. 10. 10.
- 22 Miško Šuvaković: i. m. 56.
- 23 Gilles Deleuze: *Logic of Sense*. (Fordította: Mark Lester) New York: Columbia University Press, 1990. 86. („A két sorozat a felszínen artikulálódik. Ennek a felszínnek a vonala olyan, mint egy határ két sorozat között, a proposíciók és a dolgok sorozatai között. [...] Eme vonal mentén bontakozik ki az értelem akként, amit az állítások kifejeznek, és a dolgok tulajdonságaként is – a kifejezés „kifejezhető” és a denotáció „tulajdoníthatója”. A két sorozatot ezért a különbségük artikulálja, az értelem pedig átjárja az egész felszínt, de a maga vonalán marad [...] az értelem testi dolgok eredménye [...]. De az eredménynek egészen más természete van, mint a testi oknak. Emiatt az értelem mint hatás, mindig a felszínen maradva egy kvázi-okra utal, amely maga is testetlen. Ez a mindig mozgásban lévő nonszensz [...], amely az értelem szimultán elosztását végzi mindkét oldalon. Így alakul ki a felszín szerveződése.”)
- 24 Freud két olyan esetről számol be, ahol az egyik skizofrén beteg a bört, a másik pedig a zokniját értelmezte végtelen számú lyuk hálózataként, amelyek a kitágulás, az elnyelés veszélyével fenyegetnek.
- 25 Gilles Deleuze: *Logic of Sense*. (Fordította: Mark Lester) New York: Columbia University Press, 1990. 86–87. („Az első skizofrén bizonyosság, hogy a felszín megnyílt. A dolgok és a proposíciók között már nem húzódik határ, mert a testeknek nincs felszíne.”)
- 26 Uo. („Az egész test már nem egyéb, mint mélység – mindent összeszed és ebbe a tátongó, fundamentális visszahúzódot jelentő mélységbe ragad. Minden test és anyagi. Minden testek keveréke és a testen belül van, összekapcsolódás és behatolás. [...] más testek folyton behatolnak a miénkbe és együtt léteznek a részeivel. [...] Minthogy nincs felszín, a bent és a kint, a tartály és a tartalom között nincs pontos határ [...]. A testiesítő, a fragmentált test és a disszociált test – ez a skizofrén test három elsődleges dimenziója.”)
- 27 „Naga pesnikinja”, mondja Ladikról P. Matić 1970-ben.

- 28 Georges Bataille
- 29 Gilles Deleuze: *Logic of Sense*. 89–90. („Mássalhangzók, torokhangok és szívóhangok túlterhelése, az aposztrófok és belső hangsúlyok, a légzés és ütemezés, és a moduláció, ami fölváltja a szótagokat, de a betűértékeket is. A világ megváltoztatásáról van szó, aktivitássá alakításáról úgy, hogy szét-szedhetetlenné, dezintegrálhatatlanná tesszük: artikuláció nélküli nyelv. Az összekötő anyag itt egy palatalizált an-organikus princípium, egy tenger-tömb vagy tenger-tömeg.”)
- 30 Uo. („Két féle nonszenszre vonatkoznak, passzívra és aktívra: az értelem nélküli szó nonszensze, amely fonetikai elemeire bontódik; és a tonális elemek nonszensze, amelyek szétszedhetetlen szót képeznek, ugyancsak értelem nélkül. Itt minden ami történik, ami tesz vagy ami elszenved, az értelem alatt van és távol a felszíntől. Sub-sense, a-sense, Untersinn – ezt meg kell különböztetnünk a felszín nonszenszétől.”)
- 31 I. m. 4–6. (A testek és a dolgok állásának egyetlen ideje a jelen (...) a kozmikus jelen öleli föl az egész univerzumot: csak a testek léteznek térben, és csak a jelen létezik az időben. Nincsenek okok és okozatok a testek között. Inkább minden test ok. [...] Bizonyos egészen eltérő természetű dolgok okai. Ezek a hatások nem testek, hanem pontosan fogalmazva ’testetlen’ (inkorporális) entitások. [...] Nem dolgok vagy tények, hanem események. Nem mondhatjuk, hogy léteznek (egzisztálnak) hanem inkább szubszisztálnak, bennefoglaltatnak (a létnek ezzel a minimumával rendelkeznek, ami megfelel annak, ami nem dolog, ami egy nem létező entitás). Nem főnevek vagy melléknevek, hanem igék. Nem ágensok, és nem is hatások elszenvedői, hanem ezek eredményei. Nem képeznek élő jelent, hanem végtelenek: létük a határtalain Aion, a valamivé válás (leendés), amely végtelenül múltra és jövőre osztja föl magát és mindig kitér a jelen elől. [...] olyan entitásként kell fölfogni, amely végtelenül osztható múltra és jövőre, továbbá testetlen effektusokra, amelyek testek okozatai [...] amit a »nő«, »csökken«, »pirosodik«, »zölddé lesz«, »vág«, »hasítatik« jelent, az valami egészen más. Ezek nem dolgok állásai – keverékek a testek mélyén – hanem a felszín testetlen eseményei, amelyeket eme keverékek eredményeznek.”)

Horváth Futó Hargita

KÉP ÉS SZÖVEG SZIMBIÓZISA ÉS A KÉPI NARRATÍVA „FORDÍTHATÓSÁGA” GION NÁNDOR *ENGEM NEM ÚGY HÍVNAK* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A felnőtté válás/beavatás története

Az *Engem nem úgy hívnak* című első ifjúsági regényét Gion Nándor a Forum Könyvkiadó 1969-es ifjúsági regénypályázatára írta Albion jeligével, és elnyerte az első díjat. Ennek ellenére a regény elenyésző recepciós háttérrel rendelkezik.¹ Díjnyertes művéről az író a *Magyar Szó* újságírójának azt nyilatkozta, hogy a felnőtté válás csöppet sem fájdalommentes mozzanatról szól: „A magam életében is ez az időszak volt a legfájdalmasabb, és ez maradt meg legjobban emlékezetemben. Megpróbáltam tárgyilagosan írni erről” (*Magyar Szó*, 1970). A regény mindössze tizenkét nap alatt készült el, mert „az írnivaló anyagot korábbról, időben régebből vettem, s az már jobban rendeződött bennem. A *Testvérem*, *Joább*a már a felnőttkor eseményeit és tapasztalatait ültettem bele, itt meg visszamentem a gyermekkorba, amelynek eseményei annyira rendezetten összeálltak, hogy csak papírra kellett vetni” (Görömbei 1994; 214–215).

A kisregény Péter (igazi nevén Orbán Lajos) felnőtté válásának a története. Magányos és sivár életében akkor következik be törés (fordulópontnak nem nevezhető, mert a hajó távozása után

ugyanilyen lesz az élete), amikor kiköt a kisváros csatornájában az R. B. 2286 jelzésű homokszállító uszály. A csatorna mint regényhelyszín révén a regény intertextuális relációkat épít a többi csatorna-történettel, Molter Károly *Tibold Márton*, Majtényi Mihály a *Császár csatornája* és az *Élő víz*, Bordás Győző *Fűzfásíp* és Vasagyi Mária *Pokolkerék* című regényeivel, az opuson belül pedig kapcsolódási pontokat létesít a *Testvérem*, *Joáb* című regénnyel.

A regénykeretet a hajó kikötése és távozása képezi. Az uszály jelzésének a regénykezdetben anticipációs funkciója van. Péter, aki nagy jelentőséget tulajdonít a számoknak, és ekkor még hiszi, hogy a világban „a matematika alapelveinek engedelmeskedő racionális rend uralkodik” (Pál-Újvári 1997), számítást végez, $2 + 2 + 8 + 6 = 18$, $1 + 8 = 9$, a kilenc pedig a szerencsés száma, vagyis előrejelzi, hogy valami szép dolog következik be az életében. A hajó érkezése a beavatás-folyamat kezdő momentum. A kilenc a beavatás numerikus szimbóluma: kilenc lépcsőfokot kell bejárni ahhoz, hogy valaki elérje a tíz tökéletességét, és a tudás részese lehessen (Pál-Újvári 1997). A három férfiszerelő, Péter és két idősebb társa, Pollák és H. Sz. Dollár egy félig elkészült épületben él egy Duna- és csatornaparti kisvárosban. Az első kettő gépkocsijavító műhelyben, az utóbbi címfestőnél dolgozik. H. Sz. Dollár szabad idejében képregényt rajzol annak reményében, hogy alkotását megveszi a kiadó. A H. Sz. Dollár által rajzolt westerntörténet² képei vizuális intertextusként épülnek be a regény szövegtestébe.

Az *Engem nem úgy hívnak* multimediális szöveg, lexikai (verbális) és képi-illusztratív elemekből épül.³ Az irodalom és a képzőművészet sajátos keverékét, a képregényt Petőfi S. János és Benkes Zsuzsa statikus ’verbális elem + kép/diagram/...’-típusú komplex jelnek nevezi. A könyv lapjain nincs feltüntetve a regényszöveg képi tartományának alkotója, azaz a képregény szerzőjének neve. Mindkét szövegtartomány, a verbális és a képi is önmagában teljes értékű, a könyvtestben egymással váltakozó közlemény. Hasonló komplex jel Antoine de Saint Exupéry

A kis herceg című műve, a különbség abban manifesztálódik, hogy *A kis herceg* képi összetevője a regény illusztrációja, míg az *Engem nem úgy hívnak* képi narratívája nem szövegillusztrációként funkcionál, metanarratíva, öntükröző mozzanat.

11+1 képkocka = bosszúállás-story

A textus vizuális anyaga, a bosszúállás-story verbális és vizuális összetevők konfigurációja. A statikus 'verbális elem + kép/diagram/...'-típusú komplex jelek megformáltságuk alapján lehetnek leíró jelek, elbeszélők (egyidejűleg verbális és képi narratíva) és meggyőzők (egyidejűleg verbális és képi retorika pl. reklámok) (Petőfi S.–Benkes 2002; 72–73). A képregény elbeszélő funkciójú komplex jel, a regényben az egymás után következő képek sorozata egy bosszúállás-történetet beszél el. A több önálló képből álló képsor alkotóelemeiből a regénybe tizenegyet épít be a szerző, és kétszer ismétlődik a távozó párt megjelenítő színes rajz, amely az utolsó, más technikával és színvilággal felépített eleme a képi narratívának.

A képregény páratlan módon él a keretezés lehetőségével, amely a közönséget tudatos közreműködőként, a keretezést pedig a változás, a tér és idő megjelenési módjaként használja. A bekeretezett képek, azaz a panelek közötti hézag, a csatorna úgy hat az emberi képzeletre, hogy az képes lesz a két különálló képet egyetlen közös gondolatá olvasztani. A képregény kockái felszabdadják, különálló pillanatok szaggatott ritmusává alakítják a teret és az időt, de a keretezésen keresztül mégis képesek vagyunk összekötni ezeket a momentumokat, és folytonos valóságot alkotunk belőlük (McCloud 2007; 73–74). Mivel a képek nagyrészt egyesével, két esetben pedig hármasával ékelődnek a szövegbe, nincs pontos információnk a H. Sz. Dollár-képregény oldalainak felépítéséről. A kezdő szituációt felvázoló első képkocka mérete a legnagyobb: a főszereplő, Fred O'Connor részletesen kidolgozott tetőtől talpig látszó alakját ábrázolja.



1. képkocka

A háttér üres, csupán egy ceruzavonallal meghúzott domb vagy emelkedő látszik Fred lábszára mögött. Az árnyékból ítélve dél körül járhat az idő. A cowboyok hagyományos öltözkét viselő főszereplő elgondolkodva néz a lába elé, mindkét kezével megmarkolja a fegyverét és a fegyvertáskáját tartó szíját. Testtartásából, arckifejezéséből ítélve fontos döntést kell meghoznia. Az alaphelyzetet a kép bal felén végigfutó szöveg vázolja fel.



2-4. képkocka

A második képkockán a westernfilmek sablonjelenete látható, a főhős belovagol a városba, és megáll a szalon előtt. A háttérben a Saloon felirat, alatta a vadnyugati szórakozóhelyekre jellemző lengőajtó. Fred O'Connor, aki ezen a képen kalapot is hord, kezét a pisztolyán tartva böngészi a feliratot.

A képregény a szöveg és a kép művészi kombinációja, a szó olyan érzéseket, érzéleteket és absztrakt fogalmakat idéz fel, amelyeket pusztán a kép aligha volna képes megragadni, hagyományosan egyedül ez közvetíti a képregényben az emberi hang árnyalatait és melegségét, lehetőséget ad a képregényalkotónak az idő sűrítésére és kitágítására, a szó és a kép összjátéka pedig olyan gondolatokat és érzéseket tud kifejezni, amelyeket külön-külön aligha tudnánk (McCloud 2008; 128). A képkockák verbális elemeinek elrendezése: a történetet mesélő narrátor szövege, a fejléc és a hangeffektusok a kitöltetlen helyeken húzódik a kép háttérében, a szereplők gondolatai szóbuborékokban olvashatók, a szereplőket megszólaltató szöveget szintén szóbuborék veszi körül, amely alsó részén egy nyílszerű kiágazással mutat a figura felé. A helyszínt a narrátor szövege determinálja: Rock City. A képsorozat következő eleme bevezeti az olvasót a szalonba. A részletgazdag képen a háttal álló Fred whiskyt kér szódával a söntéspultnál álló csapostól, tekintete végigpásztázza a helyiséget, a háttérben egy asztal mellett négy alak kártyázik. A színpadon lányok táncolnak, Fred arca néhányat eltakar közülük, a színpad jobb oldalán ketten láthatók, felemelt lábbal táncolnak. Egyikük Mary Colins, aki később fontos szerepet kap, megmenti a főszereplőt. A tekintetek a belépőre szegeződnek. A kártyázó gyanús alakok, a Vörös Kéz nevű banda tagjai, megörlődnek az újabb áldozatnak. Még ki sem ürítette a poharát, máris közrevették Fredet. Ez a negyedik képkocka jelenete. A főszereplőt bekerítő három marcona, szakállas férfi kártyázni hívja az idegent.

A következő három képkocka a kocsmai verekedés aprólékos kidolgozású rajza. Logikai ugrásról is beszélhetnénk, McCloud



5-7. képkocka

ugyanis a kockáról kockára történő átmenetet a képregényben különböző kategóriákba sorolja: pillanatról pillanatra, cselekményről cselekményre, szereplőről szereplőre (ugyanazon a jeleneten vagy gondolatmeneten belül, amelynek értelmezése erőteljes részvételt igényel az olvasó részéről), jelenetről jelenetre történő átmenettípus (időnként hatalmas térbeli és időbeli ugrásokkal, amelyeknek értelmezéséhez fejlett logikai következtetés szükséges), nézőpontról nézőpontra történő átmenet (nézőpontváltás, többnyire átugorja az idősíkot, tekintetünk egy hely, gondolat vagy hangulat különböző nézőpontjain siklik végig) és logikai ugrás, amikor a képkockák között semmiféle logikai kapcsolat nem létezik (McCloud 2007; 73–74). A kimaradt képkockákból, azaz a képek közötti narratív hézagokból tudhatná meg a befogadó, hogyan fajultak eddig a dolgok. Fred szidja és veri a bűnbanda egyik tagját, a párhuzamosan futó regényszöveg informál arról, hogy Fojtogató Bill bandavezér az áldozat. Bill csak indulatszavakat ejt ki a száján. A háttér mindhárom jelenetben üres, a harmadik képkocka bal felén repül egy üveg és egy pohár. Az események színhelye még mindig a szalon. A mozdulatok nagyon hangsúlyosak, a mozgás a képkockák között történik a keretezés szellemi művelete révén (McCloud 2007; 115). Három ábra, cselekményről cselekményre való átmenet, három ütés: egy a gyomorba, egy a fejre, a harmadikkal Fred leüti Billt.



8. képkocka

A nyolcadik képkocka négy cowboyt mutat, bandatagok, akik vezérük segítségére sietnek.

101



9. képkocka

Kettővel szembeszáll Balkezes Fred, a mindenre elszánt férfiak farkasszemet néznek egymással. A rajzoló éppen azt a pillanatot örökíti meg, mielőtt gyors mozdulattal kirántanák a pisztolyukat, hogy egymásra lőjenek. Az eseménysor utolsó előtti eleme a két támadó halálát ábrázolja: Fred mindkét kezével egyszerre lő, a támadókat halálos lövés éri, s mielőtt földre roskadnának, egy hosszú nyöszörgés hagyja el torkukat. A képregény egyetlen érzékszervre, a szemre támaszkodik, hangelemek hiányában szavakkal és hangeffektusokkal kölcsönöz hangot a szereplőknek (McCloud 2008; 146). A fegyver hangerejét a BANG betűnagysága és az utána álló felkiáltójel jelzi.



10. képkocka

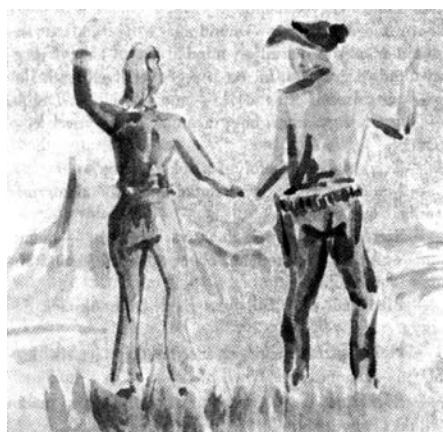
A képregény utolsó képkockájának mérete kisebb mint az előző, de nagyobb, mint a másik tíz rajzé: az egymásnak hűséget esküdő Maryt és Fredet ábrázolja. Eltalált arckifejezések, Mary karaktere aprólékosan kidolgozott, jól megrajzolt ruha, hajviselet, nőies testtartás. Mozdulataikkal a helyzethez illően gyöngédséget tükröznek. A háttér minimális, a bal alsó sarokban egy tetőszerke-

zethez hasonlító fakonstrukció része látható. A részleteiben kidolgozott háttér hiányában az olvasó a figurákra koncentrálhat.



11. képkocka

Atörténetet a „hegyeknek integető” pár színes rajza zárja, a szerelmesek elhagyták a várost, és „elindultak valahová” (119). A rajzot az elbeszélő rendeli meg Reának, neki készíti el H. Sz. Dollár.



12. képkocka

Párhuzamos történetek

A képregény története párhuzamos a regény cselekményével, és az egész szöveg mise en abyme-jaként, önmagára vonatkozásaként is értelmezhető. A képregény a regény teljes történetét kivetíti. A mise en abyme az önreflexió egy változata, amikor a szöveg egy részlete az egész szövegről magáról állít valamit, azt világítja meg vagy értelmezi; kis tükör, gyakran észrevehetetlen, amely mintegy „befelé” tükröz (Kálmán 1998; 37–38). A vizuális beágyazás más szereplőkkel, helyen és időben ábrázolja a menekülést a rosszból, a leszámolást a rosszal. A westerntörténet első képkockája a bosszúálló Fred O’Conor cowboyt ábrázolja, amint Rock Citybe, édesapja két évvel ezelőtti gyilkosságának színhelyére tart. Amikor a Véres Kéz nevű banda megöli az apját, tehetetlen, de két év alatt megtanul bánni a colttal, kezébe veszi a sorsát, felnő, és visszatér bosszút állni apja gyilkosain. Fred O’Conor, akárcsak Orbán Lajos – aki messze él a szüleitől, a szövegben nem található utalás, hogy Pollákon és H. Sz. Dolláron kívül vannak-e barátai –, magányos, de arcán nemes elszántság tükrözik. Személyiségjegyeik hasonlóak. Orbán Lajos is elszánt, el akar menni, otthagyni a műhelyt. Ő is idegen abban a meg nem nevezett városban, akár Fred Rock Cityben. Fred O’Conor nevet vált, Balkezes Fredként tér vissza, Lajos sem az igazi nevén mutatkozik be Reának. A mulatóban felfigyel a férfitra Mary Colins táncosnő, és megtetszik neki az idegen fiatalember. Mary Colinsnak a Péter-történetben Rea, az uszály kormányosának lánya felel meg. A hamiskártyások, a csapos és Fojtogató Bill, a bandavezér alakmásai a szerelőműhely munkásai: Sabol, a kibírhatatlan és fukar műhelyfőnök, a fölényeskedő Pollák és a fanyar pofájú Barth. A képregénybetétek és a valóság kietlenségét példázó műhely a háttérben „a sivár valóság s az ellene lázadó vágy konfliktusának életszerű megjelenítéséhez” (Dér 1979; 204) kínálnak anyagot. Fred leszámol a bandatagokkal, és új életet kezd

Mary Colinsszal, Péter is otthagyja a műhelyt, és szökést tervez Reával. Elhatározzák, elmennek a tengerre, azaz „menekülnének együtt egy nem sokkal reálisabb világba, mint amilyen a H. Sz. Dollár által rajzolt, de számukra szintén vonzó, romantikus westerntörténeteké” (Elek 2009; 102).

A fordulópontot az utolsó kép értelmezése jelenti, itt ütközik a gyermeki és a felnőtt látásmód. Ez a kép az új életet kezdő boldog Fredet és Maryt ábrázolja, amint halkan beszélgetnek a csendes alkonyatban, szerelmet vallanak, és örök hűséget fogadnak egymásnak. Péter azt kifogásolja, hogy a szereplők túl komolyak a képen: „Én ha boldog vagyok, akkor hangosan nevetek. Eszem ágában sincs komolykodni meg átszellemülni lenni” (106). H. Sz. Dollár azt válaszolja neki, hogy még taknyos kölyök, azért röhög mindenben, a „felnőtt ember nem röhög folyton, hogy az egész világ őt bámulja” (106). Amikor kiderül, hogy Fred és Mary hálából egy csinos kis farmot kap Rock City városától, és ott lovakat meg szarvasmarhákat fog tenyészteni, Péter felháborodik – „ezért kár volt kinyírni a Véres Kéz bandáját” (107) –, megkéri H. Sz. Dollárt, változtassa meg a történet végét, és rajzolja le a párt úgy, hogy éppen elmennek valahová. A gyermek és a felnőtt másban és máshogyan látja a boldogságot. H. Sz. Dollár nem hajlandó megváltoztatni a képregény végét, de készít egy színes képet a távozó párról. Ez a kép azonban már nem része a sorozatnak, színvilága is eltér, és a kisregényben sincs párhuzamos cselekményeleme, mert Rea és Péter szökési terve megsemmisül, azaz megghiúsítják a felnőttek. A szövegben felfedezhető egy utalás arra vonatkozóan, hogy Pollák és H. Sz. Dollár mehetett el a hajóhoz, ők figyelmeztették Rea apját a szökésre: a hajónak a terv szerint kedden reggel kellett elhagynia a kikötőt, hétfőn délután Pollák és H. Sz. Dollár „valamit pusmogtak a szoba másik sarkában” (133), majd elmentek valahová, és miután hazajöttek, idegesen közölték Péterrel, hogy a hajó délután elment. A Rea-Péter-történet a felnőttek akarata szerint alakult.

Arc(rongálás)

Miközben H. Sz. Dollár a képregényen dolgozik, és javul, változik a rajztechnikája, Péter szemében az őt körülvevő világ is metamorfózison megy keresztül. A regénykezdetben H. Sz. Dollár csupa egyforma figurát rajzol, a figuraterveken nem lehet megkülönböztetni a szereplőket – „A cowboyok mind egyformák. A főhóst valahogy meg lehet különböztetni a többtől, mert az mindig szőke, a többiek azonban tényleg egyformák. A seriff, ha véletlenül nem látszik a mellén a csillag, pontosan olyan, mint a rablóbanda vezére.” (37) –, a Fred-történetben viszont sikerül neki az eltérő figurák létrehozása. Amíg készül a képregény, Péter és Rea meglesik a kéményseprőt, akinek evés közben rettenetesen szomorú és ijedt volt az arca. A kéményseprő-epizód után Péter úgy látja⁴, körülötte mindenkinek egyforma és a kéményseprőéhez hasonló lett az arca: „Elmentem később a hintához, néztem azokat a rossz nőket meg azokat a fontoskodó pasasokat. Akármelyiknek alaposabban megnéztem a pofáját, mindegyiken észrevettem, hogy szörnyen fél valamitől, akárcsak a kéményseprő. Lényegében szörnyen egyforma az arcuk. És a műhelyben is: Sabol, Pollák. Ma jött egy új pasas is, az hasonlít még csak igazán a kéményseprőhöz. És ne haragudj, néha még a te arcod is olyan, mint a kéményseprőé. Kezdek félni ettől a sok egyforma arctól” (76). Rea arcán nem látja ezt az arckifejezést, a félelem, a „tömegmagány” (Varga 1971; 1012) csak a felnőttek arcán észlelhető, és ez a „sivárrá vált emberi életek tömegességére döbbsenti rá” (Varga 1971; 1012) a kamasz fiút. H. Sz. Dollár válasza a felnőttek világára, látásmódjára, gondolkodásmódjára világít rá: „Lehet, hogy igazad van. Nekem nagyon nem tetszik ez az egész, de lehet, hogy igazad van. Hiába, te még mindig taknyos vagy, és észreveszed az ilyesmit. Néhány év múlva már nem fogod észrevenni. Akkor már fütyülsz rá, hogy egyformán szomorúak-e az emberek vagy sem, és hogy mennyire félnek. Akkor majd okosabb dolgokkal foglalkozol”

(76). Miután megkapja a hajóslegénytől a kijózanító pofont, „menthetetlenül visszazuhan a kiábrándító valóságba, amire azután már másképpen tekint” (Varga 1971; 1011), és a kutya farkára kötött üres konzervdoboz is arra utal, hogy elkezdődött a „belső megromlási folyamat” (Varga 1971; 1011), a felnőtté válás. Ezt a törést, szemléletváltást illusztrálja a névhasználat is, a narrátor a regény befejezésében árulja el, hogy nem Péter, hanem Orbán Lajos a neve. A névváltás is a kamaszélet-epizód, a Reával átélt rövid boldog periódus lezárását jelenti.

A név mint mágikus jelenség

Nomen est omen: nevében a végzete, a névnek köze van a sorshoz, az életúthoz, hirdeti a latin közmondás. A szerző több szöveghelyen is játszik a nevekkal: a regénykezdet ismerkedési jelenetében Orbán Lajos nem akarja megmondani Reának az igazi nevét, H. Sz. Dollár *A dzsungel könyvéből* vett állatnévvel Sir Kánként, a vadon uraként mutatja be. Miután Rea utal rókára hasonlító vörös hajára és arcára, a kamasz fiú a kinézetét az indiánregényekre asszociálva a „nevével” indokolja: ő az Rézbőrű Főnöknek, a bölényvadászok fejedelmének az unokája. A regényzárlatban hazudik harmadszor a nevét illetően: a lánynak azt mondja, Péternek hívják. A lány nem is tudja meg sohasem, hogy nem ez a valódi keresztnéve. A névmágia megnyilvánulásaként is értelmezhető az ismerkedés-epizód. A névmágia a „mágiának az a formája, amikor valamely személy vagy istenség nevét használják fel, illetve nem mondják ki, mágikus célzattal. A hiedelem alapja az, hogy a név a legteljesebben hozzátartozik viselőjéhez, tehát (az érintkezésen alapuló mágia elve alapján) senki sem juthat birtokába, senki se tudhatja meg, mert ezáltal hatalmába kerítheti a név viselőjét” (Ortutay 1977). Orbán Lajos nevének ki nem mondásával megakadályozta tehát, hogy a lány „hatalmába kerítse”.

Az Én transzformációja

Az Én transzformációja a téralakzat-használatban is manifesztálódik. Elek Tibor a „realista és jelképes, szimbolikus ábrázolásmód elegyítéséről” (Elek 2009; 99) ír az *Engem nem úgy hívnak* kapcsán. Jelképes jelentése van a regényben a lépcsőknek is. A három fiú időnként elment az új lakónegyedbe a lépcsőkhöz: „A térbe ma már csak egyetlen kis utca torkollik, annak a járdáját magasra feltöltötték, úgyhogy tizenöt lépcső köti össze a térrel. Ezekre a lépcsőkre szoktunk mi fölugrálni. Versenyzünk, hogy ki tud magasabbra ugrni. Én utálom az egész versenyt, mert nagyon rohadt dolog a lépcsőkre ugrálni: az ember nekifut a tér közepéről, aztán egyszerre kell magasba és távolba ugrania” (76). Polláknak volt a legjobb eredménye, a hetedik lépcsőfokra tudott felugrani, H. Sz. Dollár körülbelül minden harmadik ugrásnál érte el ezt a szintet, de a hatodik lépcsőfokra gond nélkül felugrott, Péter azonban az ötödik lépcsőfoknál nem jutott magasabbra. A tereket összekötő alakzat, a lépcső a felfelé, a transzcendens, a tudás felé haladás szimbóluma, a lélek felemelkedésének lehetőségét jelenti, amely a lépésről lépésre való haladással érhető el. A tér közepén álló katolikus templomhoz felvezető lépcsők a regényben a beavatás színtereként is értelmezhetők, a szabadkőművesség ugyanis a lépcsőzetek fokozatait egyértelműen a beavatottság fokával azonosította (Hoppál 2004). A regényzárásban Péternek is sikerül felugrania a hetedik lépcsőre, beavatódik, és mint beavatott foglalja el új helyét a társadalomban.

A regényben elkülöníthetők a beavatás fokozatai. A beavatási modell három fokozata a következő: „1. A beavatandót eltávolítják a társadalmi valóságban elfoglalt kiinduló helyzetéből (az elkülönítés rítusa) – 2. A beavatandó egy köztes állapotban tartózkodik, amelyben különböző tabukat érint meg és dolgoz fel (marginális állapot) – 3. A beavatandó visszatér a társadalomba, s elfoglalja új helyét, mint beavatott (az aggregáció

állapota)” (Gennep 1909). A beavatás első fokozata a regényben az otthontól, az anyától való szeparációnak, a megszokott környezetből való kiszakadásnak felel meg. Orbán Lajos nem a szüleivel él, apja rábízta Pollákra. Az átmeneti állapot szakasza, a műhelyben töltött periódus, megpróbáltatásokból, megaláztatásokból és a test megcsonkításából (ennek enyhébb formája a hajóslegény pofona) áll (Péley 1995; 533). A beavatási rítus harmadik szakasza Lajos visszatérése munkahelyére, a beavattott visszafogadják a műhelybe.



Usamljeni čovjek stoji u beskrajoj preriji. U čeličnoplavim očima ogleda se surovi predio. Fred O’Konor je prije dvije godine bio ovdje. Tada je u Rok Sitiju banda »Krvava ruka« ubila njegeovog oca. Tokom te dvije godine Fred O’Konor je postao Levoruki Fred. Naučio je da barata sa koltom. Vratio se. Do Rok Sitija je bilo još pola dana jahanja. Njegovo lice je zračilo plemenitom odlučnošću.

1. képkocka

A képi narratíva „fordíthatósága”

A regényt Seja Babić fordította le, 1979-ben *Nije to moje ime* címen jelent meg a szarajevói Veselin Masleša kiadó Lastavica sorozatában. A fordításkötet szerkesztői nem vették át az eredeti regény illusztrációit, hanem újrarajzoltatták a cowboytörténetet. A *Nije to moje ime* illusztrációs anyagát Hasan Fazlić készítette. Az illusztrációs bázisban a cowboytörténet eredetitől eltérő stílusú képsorozatát tizenkét cselekmény illusztráló kép egészíti ki. A fordításkötet szerkesztői a western történet képkockái alá képet magyarázó szövegeket helyeztek, amelyek tovább szűkítik a „néző/olvasó számára kijelölt imaginációs teret” (Szajbély 2008; 96).

Jegyzetek

- 1 L. Dévavári Zoltán: *Költészet darócban*. 7 Nap, 1971. II. 12., 16–17.; Varga Zoltán: *Periszkóp. Portyázó jegyzetek*. Híd, 1971/9., 1009–1020.; Szűcs Imre: *Az a hajó, az a kislány*. Magyar Szó, 1971. I. 30.; Árpás Károly: *Az építő-teremtő ember. Gion Nándor életművéről*. Bába Kiadó, Szeged, 2008.; Elek Tibor: *Gion Nándor írói világa. Monográfia*. Noran Könyvkiadó, Budapest, 2009.; Gerold László: *Gion Nándor*. Kalligram, Pozsony, 2009.
- 2 A cowboymotívum több Gion-műben is fellelhető, ami az amerikai cowboy-filmek hatását mutatja: *A kárókatona még nem jötték vissza* című regény gyermekszereplői a Vágóhíd falára lovas cowboyokat és cowboykalapos bikákat, csődöröket rajzolnak. Sheriff, *Az angyali vigasság* novelláinak iszákosa, cowboy-regényeket olvas reggelente, és azokkal béleli ki pincelakásának falait.
- 3 Árpás Károly szerint a „képregény, sőt annak rajzos változatának beépítése és transzformálása az ún. ponyva szépművészeti és hétköznapi életszintjének összemosódását eredményezi” (Árpás 2008: 57).
- 4 Gionnak a regény hátlapjára írt szövegében is a gyermeki látásmód hangsúlyozódik: „A gyerekek, akármilyen szomorúan is hangzik ez, felnőttekké válnak: a szemük megromlik, és többé már nem vesznek észre bizonyos egészen fontos dolgokat. Legfeljebb időnként hiányolják őket. Igen, a felnőtté válásról írtam, azoknak, akiknek még jó szemük van, és egy kicsit azoknak is, akiknek már megromlott a látásuk. Nem írhattam erről túlságosan vidám könyvet, mert nekem időnként nagyon hiányzik az az ormótlan teherhajó. De azért biztos vagyok benne, hogy megvan még valahol, csöndesen úszik a

vízen, és amikor néha kiköt a part mellett, a gyerekek felfedezik rajta azt a szóke és nagyon tiszta kislányt, aki mindennek tud örülni, és szeret hangozan nevetni” (Gion 1970).

Kiadás

Gion Nándor: *Engem nem úgy hívnak*. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1970.

Irodalom

Az ifjúsági regénypályázat eredménye: Gion Nándor nyerte az első díjat. Magyar Szó, 1970. I. 17., 8.

Árpás Károly: *Az építő-teremtő ember. Gion Nándor életművéről*. Szeged, Bába Kiadó, 2008.

Dér Zoltán: *Gion Nándor. Költészet darócban (Engem nem úgy hívnak) = Szembesülések. Kritikák, tanulmányok*. Szabadka, Életjel, 1979.

Elek Tibor: *Gion Nándor írói világa. Monográfia*. Budapest, Noran Könyvkiadó, 2009.

Gennep, Arnold van: *Les rites de passage*. Paris, 1909. Idézi Wolfgang Kemp: *A festők terei. A képi elbeszélés Giotto óta*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2003. 71.

Görömbei András: *Kimeríthetetlen forrás. Válaszol Gion Nándor = Kérdések és válaszok. Tizenhét interjú a hetvenes évekből*. Lakitelek: Antológia Kiadó, 1994. 202–220.

Hoppál Mihály–Jankovics Marcell–Nagy András–Szemadám György: *Jelképtár*. Budapest, Helikon Kiadó, 2004.

Kálmán C. György: *Té rongyos (elm)élet!* Budapest, Balassi Kiadó, 1998.

McCloud, Scott: *A képregény felfedezése*. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2007.

McCloud, Scott: *A képregény mestersége*. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2008.

Ortutay Gyula szerk.: *Magyar Néprajzi Lexikon IV*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977.

Pál József–Újvári Edit szerk.: *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi Kiadó, 1997.

Péley Bernadette: *A serdülőkori beavatási rítusok szerepe az identitáskialakulásban = Kapitány Ágnes–Kapitány Gábor szerk.: „Jelbeszéd az életünk”. A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*. Budapest: Osiris–Századvég, 1995.

Petőfi S. János–Benkes Zsuzsa: *A multimediális szövegek megközelítései. Kérdések – válaszok. Bevezetés a statikus ’verbális elem + kép/diagram/...’-típusú komplex jelek szemiotikai szövegtanába*. Pécs, Iskolakultúra, 2002.

Horváth Futó Hargita: KÉP ÉS SZÖVEG SZIMBIÓZISA...

Szajbély Mihály: *Intermediális randevúk a 19. században.* Pécs, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 2008.

Varga Zoltán: *Periszkóp. Portyázó jegyzetek.* Híd, 1971. 9. 1009–1020.

Ispánovics Csapó Julianna

A NŐI IDENTITÁS KULTURÁLIS ÖSSZETEVŐI, HABITUSA JUHÁSZ ERZSÉBET *MŰKEDVELŐK* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Sztantits Aurél története nemcsak határregényként, hanem női regényként is megközelíthető. Olyan női regényként, melynek alternatív feminin látásmódja három szinten artikulálódik. Egyrészt „női szemlélő figyeli a nőket” (Zsadányi 2003: 2) is, másrészt a férfi-nő viszony ellentett pólusaiban határozza meg önmagát, harmadrészt női diskurzív terek kialakításával hoz létre nemi attribútumokat.

A vajdasági magyar férfiértelmiségi adott időkoordináták között kibontakozó identitását nagyszámú, variabilis, alárendelt női karakter hozza létre. Teszi ezt oly módon, hogy közben önmagát is definiálja. A regényben megjelenő habitusokat formálja, támogatja a szöveg térpoétikai építkezése. Bácska, „a honi gödör” couleur locale-ja, minden bajok forrása. Számtalan alakmásban neveztetik néven: kocsmá, vásári bódé, operett egy léghajón, rémálom a vonatban, mocsaras róna, veszedelmes süllyesztő, partra vetett halak tátozása, dadogó horda, háló... Ebben a kontextusban fogalmazza meg Homonnai Zoltán a couleur locale-ban ragadt és gyökerező identitások egzisztenciális értelmezhetőségét. Az ember nyitott seb: „Ha itt marad, belefullad a kisszerűségbe és a közönybe – ha pedig elmegy, a gyökereitől szakad el örökre – latolgatta kétségbeesetten” (Juhász 1985: 43).

A szövegépítés fenti módját az sz.-i (bácsögdrösi) orvos önjellemzése készíti elő. Nem véletlenül írja egy levéltöredékben „kedves barátnő”-jének, Póth Erzsébetnek: „...belső életemnek semmi köze sincs a külsőhöz...” (Juhász 1985: 7). A főhős habitusa, megjelenítése a regényvilágban szintén ezt a szándékot támogatja. Aurél mindvégig következetesen előkelő idegenként sodródik: „megjelenésében mindig is hűvös idegenre hasonlított, akinek nem lehetnek e világi megbízatásai sem itt, sem másutt a földön” (Juhász 1985: 41). A férfi „...a teljes önátadás és végső elhatárolódás mezsgyéjén...” ödöngő, halovány, sápadt, eltűnőfélben levő fizikumából eredően nem más „mint ödöngös vándor, garabonciás, csakhogy az ő útjai mind befelé nyílnak, s ott bent is mindig oda- és elfelé: a távol közelei s a közel távolai között”. Az útonlevés és az individuum elzárkózó állapotának a fenntartása folytonos belső erőfeszítést igényel. „...nem idegennek lenni nehéz, hanem fenntartani, hogy otthon vagyunk ott, hol születésünktől fogva fenntartjuk magunkat” (Juhász 1985: 10). – vallja Aurél. A bácsögdrösi orvos személyisége a regénybeli magyar értelmiségi férfi identitásának meghatározó aspektusa. A körülötte kibontakozó, többnyire vendéglőkben megjelenő harsány, vérbő férfialakok galériája kiegészíti, árnyalja, indokolja ezt az identitást.

Aurél a zombori Vadászkürtben találkozik Engel Aladár-al (Aladár bácsival), az apai jó baráttal, „a Sztantits gyerekek doktor bácsijá”-val, akinek pirospozsgás arca gyermeki huncutságtól sugárzik. Az írókolléga, Bakos Ede a szabadkai Bárányban jelenik meg először. Gyakorlatias, sugárzó lény, egyszerre mély és talminak látszó csillogással teli egyénisége, billegő járása, úszómozdulatokat idéző gesztikulációja, mely otromba, de mégsem nevetséges, pótolja Aurél hiányzó energiáit. Ede „forgó szélmalomkerékre emlékeztető hadonászás” (Juhász 1985: 37) közepette viccelődik a vendéglő pincérjével: „Mondja, Jancsi úr, ákából nem főztek még pálinkát ezen a tájékon?” (Juhász 1985: 30). Homonnai Zoltán az ifjú, szőke költő Aurél

lakásában ellenpontozza a főhős áttetsző habitusát. Zoltánra az ifjú titán szerepe osztatott, ez magyarázza lángoló arcát, konok dacát, eltökéltségét, ugyanakkor a hölgyekkel szembeni zavarát, izzadó tenyerét.

Aurél „felebarátainak” igazi megmutatkozása a nyolcadik fejezet, a becskerekai Rózsa Szállóban lejátszódó „nagyjelenet”. A fentiekén kívül itt lép színre „Havelka Viktor, a becskerekai Híradó fő- és felelős szerkesztője, főmunkatársa és összes rovatának saját kezű vezetője”, aki „ha tehette volna, egyszerre legalább négyfelé futott volna, hogy a vendégeket illendőképpen fogadja” (Juhász 1985: 44). A hiperaktivitással gyanúsítható Havelka „a tüsténkedésben nem ismert megállást: egyik ajtón ki, a másikon be, verébszerű alakjából jobbára csak ennyit lehetett látni” (Juhász 1985: 45). Az étteremben zajongó költők és írók közül kitűnik Forrai Gábor, a minőség lángpallosú ellenőre (aki „némán is beszédes”), s aki előkelő hallgatásba burkolózó sznobságáról vagy éppen indulatos kirohanásairól ismerhető fel. Hasonlóan érzékeny lelkületű, sértődésre mindig kész Gortva Tibor, a *Bácskai Közlöny* irodalmi szerkesztője. Ebben a társaságban jelenik meg Hajnal Emil, „a Bácskai Közlöny régi munkatársa, nyakán lazán átvetett selyemsállal, messze elnéző tekintettel, mint akinek már az is durva méltánytalanság, hogy kénytelen az Ákácok alatt eltengetni életét...” (Juhász 1985: 45). A magát szépleleknek álcázó íróról állapítja meg kicsit arrébb finom ironiával a narrátor: „Amilyen emelkedett – mondhatni légből kapott – volt Hajnal Emil írásművészete s egész, a művészetnek fönntartott életszemlélete, annál földközelibb volt fölfogása és ízlése a mindennapi életben” (Juhász 1985: 49). Menyhárt Irén tragika szépségét pl. a következőképpen méltatja: „Micsoda csöcsei vannak ennek a nőnek... s mekkora nagy, rengő segge!” Alpáriságánál csak hiúsága nagyobb. Amikor a tragika megdicséri verseit, elemi erővel háborodik fel: „...gyilkolni tudott volna egyszeriben, kilábalhatatlan fölháborodásában. A ver-se-im?! Miről beszél maga? Soha életemben nem

írtam verset!” (Juhász 1985: 51). Gyilkos iróniával mutatja be a narrátor Sulyok Imrét, aki „rövid bekecsben, arc- és hajszín tekintetében egyaránt vörösen – akár egy örült nyúlhajcsár –, fergeteges étvággal reggelizett, reggelizett fogyhatatlan kitarással...” (Juhász 1985: 45), vagy másutt az amatőr mintaképét, „a göregáboros utánérzéseiről nevezetes” (Juhász 1985: 47) Janiga Lajost, „a kitömött (bal)fácánt” (Juhász 1985: 53).

A regény textusából kibontakozó kétpólusú férfiidentitást hasonló feminin karakterek, habitusok ellenpontozzák vagy/és egészítik ki. Ez a kiegészítés azonban csak alárendelt pozícióból, feminin kisebbségi beszédhelyzetből képzelhető el. A szöveg világrendje egyik oldalon a férfi hatalmát, a másikon a nő kiszolgáltatottságát artikulálja. A feminin oldal alárendeltségét erősíti, támogatja a hiányzó vagy hiányos habituspépítés, illetve az olyan attribútumok mint a butaság, kisszerűség, vidékiség, elesettség. Ezeknek a nőknek sokszor még nevük sincs.

Ha nem tévesztjük szem elől a társadalmi, történelmi, politikai kontextust, kiderül, a tárgyalt női karakterek nemcsak női mivoltukból eredően vannak alárendelt helyzetben. Andrea Tóthová a „nőiség kisebbségi magyarságban” viszonyhelyzetét kettős alárendeltségként értelmezi: magyar és nő. A kisebbségi kód történelmi-társadalmi kontextusa negatív előjelű: gyökértelenség, kiszolgáltatottság, számkivettség, szorongás, kudarc következik belőle. Ebben a léthelyzetben a nő többszörösen szétszabdalt belső és külső terekben tartja fenn magát. A szöveget Tóthová modelljében két, szétaprózott részletekben, darabokban meg-megmutatkozó női lét uralja. „A megtestesült hangtalan nő és a test nélküli névtelen női hang találkozásából, egymásba fonódásából születik meg, épül fel a szöveg: a társadalmilag létező, meghatározott és behatárolt nő diskurzív-beszélő nemlétét csak a diskurzív-beszélő létmóddal rendelkező másik nő tölti ki. Nincsenek biztos szubjektumazonosítási pontok: egy olyan térben lebeg a két nő, ahol eldönthetetlen: tényleges emlékekről vagy lehetséges képzeletekről, tudatos

beszélőről vagy a tudattalan előtöréséről van-e szó. A határ a két Másik között elmosódik, feloldódik, és a két nő – a materiális és a diskurzív – egymásra íródik: ketten együtt alkotnak egy szubjektumot; egymásról való leválasztásuk mindkettejük eltűnését jelentené” (Tóthová 2011: 19). Tóthová modellje Juhász Erzsébet szövegét vizsgálva is működtethető. A kisebbségi/vajdasági magyarságban megjelenített női szubjektum kirakójátéka sokféle szerepből, habitusból illeszthető össze. A nőt meghatározó léthelyzet, környezet, szerepek kötöttségéből nincs kijárási, „amíg ennek megnevezését és elrendezését egy nőt alárendelő diskurzív tér végzi” (Tóthová 2011: 22).

A női diskurzív tereket figyelve könnyen felfedezhető, hogy a női habitusok megjelenítése a legtöbbször „olyan női kiszolgáltatottságot artikulál, amely még az artikulációig sem jutott el” (Zsadányi 2003: 3). Ezekkel a nőkkel a dolgok csak történnek, ezek a nők nem beszélnek. A kommunikáció egyirányú. Sokszor szónoki a nőhöz intézett kérdés vagy éppen ironikus. A műkedvelő előadások (árnyék)világát jelentő deszkáin, a kocsmaszínben a „kivakarodott” satnya postáskisasszony igyekszik lázba hozni a nézőket, nem kevésbé a tanítókisasszony, aki teljes odaadással „gagyog s ragyog” a színen. Az írók társadalmát láthatatlan, néma, mégis folyton jelen lévő titkárnők, hölgyek segítik. Bakos Ede a szabadkai Bárányban egy irodalmi lap tervéről beszél Aurélnak. A gyakorlati megvalósítás részleteit illetően egy zárójeles megjegyzést tesz: „(Megtűgom: az előfizetéseket két imádnivaló hölgy fogja gyűjteni.) A szellemi irányítás a tiéd...” (Juhász 1985: 30). Másutt a szerkesztőségi titkárnőt, egy bizonyos Gizikét aposztrofálják Bakos mondatai: „...add ide gyorsan a cikked, majd én felugrom vele Gizikéhez: megjött a repülőposta, ne nevéssen, drága, maga Sztantits Aurél úr adresszála” (Juhász 1985: 29). A vidéki házvezetőnők, cselédek, nénik habitusa tovább árnyalja a bácsögdrösi női identitást. Engel Aladár huncut mosolya a bácskai házvezetőnő prototípusát jeleníti meg, amikor reménykedve hiszi: „módjában lesz

újra becsaphatni Margitkát, a házvezetőnőjét, azt az imádott, de kibírhatatlan vén satrafát, ki legalább harminc éve, még régi békeidőktől fogva őrködik kegyetlen szigorral” (Juhász 1985: 19). A szabadkai Bárányban Bakos Ede az alábbi szellemeskedő fordulatokkal mutatja be Aurélnak a vendéglő szakácsnőjét: „Bemutatom neked Varga Viktust, a házvezetőnőnket; remek levest tud főzni négyféle húsból! Viktus, csókolom a kezeidet falánkan!” (Juhász 1985: 32). A Sólyom vendéglő szeparéjában jelenik meg a vidéki színésznő Lehotay Aranka „bájos szubrett” és „a termetre is tekintélyes tragika”, Menyhárt Irén személyében. Oldalukon Hrabovszky Feri, a helyi színtársulat hősszerelmese. A „két, bájjakkal bőven ellátott hölgyemény” közül Irén, „az élettapasztalt tragika” a lehangolóbb jelenség. „A becskerek színház első számú siralomhölgyeként” jól megtermett, érett tragika, s mint ilyen „akár egy terebélyes diófa – állja a sors csapásait a színpadon” (Juhász 1985: 50).

118

A nagybecskerek Rózsa Szállóba érkező íróvendégek egyikeként lép színre Huzsvár Hajnalka, a neves író, akinek „párnás kacsójára” kollégái csókot lehelnek. Ő az a nő, aki Gortva Tibor irodalmi szerkesztőt kizökkenti „nemes szándékú képzelgéseinek bűvköréből”. Kettejük viszonya Aurél és Erzsébet kapcsolatát karikírozza. A tehetetlenségbe süllyedt Gortva felhagy a regényírással, annyira izgalomba hozza Huzsvár Hajnalka patronálása. „Az asszony kezében pedig úgy iramlott a toll, mint mások fejében a gondolatok.” Hajnalka kéziratait olvasva Gortva „úgy érezte, mintha ő maga írta volna, vagy talán még inkább úgy, mintha az asszonyt is és vele saját magát is az ő keze írta volna, sőt írná máig is, minden érző lélek könnyes gyönyörűségére” (Juhász 1985: 47).

Aurél közvetlen környezetében többször felbukkan Ancsura, a ház mindenese cselédje. Habitusát visszafogott dialektus jellemzi: „Doktor úr, tesszen jönni a rendelőbe, Horváthné van itt, a fia a halálán van...” (Juhász 1985: 40). Ancsura habitusa egy másik feminin típusra irányítja a figyelmet. Ezek a nők közvetve vagy

közvetlenül hallatják a hangjukat. Nem sokat, legfeljebb egy vagy két mondatot, de beszélnek. A beszédaktus, ha alárendelt diskurzív térben is, de megtörténik. A történeusről nem mindig a női szemlélő informálja az olvasót. Férfi narrátort iktat be a szöveg. Ezek a nők mindig a férfival kapcsolatban, a férfi pozícióját erősítve beszélnek. Sztantits Aurél egyik régi ismerősének, valamikori zombori osztálytársának, Koltaynak a megnyilatkozása vonja be a szövegbe Mari nénit: „A múlt héten beszéltem Mari nénivel. Nagy büszkén mondta, hogy te vagy itt a magyar irodalom minden reménysége...” (Juhász 1985: 9). Egy másik eset: Jadiga úr érzelemdús, görögáboros felolvasását csak a vidéki hölgyek méltányolják „A háta mögött Gizi néni, a Krizsán patikus úr nenája föl is kiáltott nagy elragadtatásában: Istenem, de gyönyörűen adja! Amíg ilyen legények teremnek, bizony isten, nem veszik ki a mi fajtánk!” (Juhász 1985: 51). A vidéki családmodell kacér Nagyasszonya „szőke, valamelyest ezüstbe hajló tincsekkel” (Juhász 1985: 37), nevető tekintettel, huncut mosollyal érkezik Kassáról az éjféli gyorssal. Vele jön leánya, Rizus, Aurél testvérnénje. Habitusának meghatározó vonása modernsége, fiatalsága, misztikus, „vörös árnyalatú sűrű hajkoronája”, a kilátástalanság mélabúja: „mintha arcán a szomorúság honosodott volna meg jóvátehetetlenül, egyszer s mindenkorra”. Rézi rokon lélek, társ az ifjúkori műkedvelés éveiben. „Jól játszottál, Rézikém, a sikoltás egészen jó volt, csak jobban meg kell tanulnod elesni!” (Juhász 1985: 39) – ismeri el Aurél a lány tehetségét. Másrészt a két nő alakja illeszkedik a régióban elvárható kulturális igényekhez. A szövegtérben hagyományos női terek (Kapitány 2004) környezetében szólalnak meg: „Valahonnan edénycsörömpölés hallatszott, léptek és csoszogás, kinn az udvaron el-elvakkantotta magát az öreg vizsla. Valaki fölcsavarta a rádiót a szalonban: egy bécsi valcer hangjai, majd a Nagyasszonyé: Wiener Blut! Hallod Rizus?...” (Juhász 1985: 41).

A „honi gödör” sűrű porában fuldokló, egyre halványuló habitusú bácsigödörösi orvost „A nők mindig és mindenütt kedvelik,

sőt csodálják, de benne a lobogás rendre túlnő mindazon, ami helybeli, így az itteni hölgyeken is sorban” (Juhász 1985: 18). Édesanyja mindössze egy gyermekkori emlékkép („Ha lehunyja szemét – úgymond –, egészen tisztán fel tudja idézni a nagy kertet, melynek végén a Kisküküllő folyt, s a borszéki utat, ahova édesanyja többször elvitte” (Juhász 1985: 5), vagy mindhiába könnyörgő, alárendelt pozíciójú nőalak, akárcsak Aurél leánytestvére („Otthon anyja is, húga is heteken át valósággal esdekeltek: Aurélkám, kinevetnek. Kérlek, tégy le arról, hogy föllépj szombat este! Nevetnek rajtad máris a zombori urak, nevetnek a helybeli kulákok, nevetnek a magyarok, a németek, a szerbek és a bunyevácok, nevet mindenki az Ákácok alatt” (Juhász 1985: 10–11). Homonnai Zoltán, a lánglelkű költő irodalmi programjának kinyilatkoztatásakor megerősíti Aurél elhatárolódását a vidéki női identitástól. „Elegem van az Asszonyról, a szalonokról, a Spleenről, a családi háromszögekről szóló könnyű csevegésekből. Írni kell, és nem csevegni, bele kell kapaszkodni valamibe, gyökeret kell eresztetni.” (Juhász 1985: 39–41) A zombori Vadászkürtben szemlélődve jelzi, az adott környezetben esélytelen a társkeresés: „a hölgyeket nézte, az összest, aki csak a Vadászkürtben látható volt, sorban. Mennyire szeretett volna találni most egy neki való arcot, hogy elnézegethetné kedvére! Ám – talán a figyelme nem volt elég éles – be kellett látnia, hogy egyetlenegy sem akad köztük, amelyen tekintete szívesen elidőzne” (Juhász 1985: 42–3). Az értelmiségi férfi magáramaradottságát Juhász Erzsébet szövegvilágában a vidéki női identitásúpusok generálják. Aurél és Zoltán utazásai kettős, párhuzamos utak. A térbeli mozgást egy belső útonlevés egészíti ki, s ennek eredője a honi gödör habitus- és identitástorzító ereje: „...talán nincs is még egy olyan tenyérnyi szűk hely, ahol a távolságok oly beláthatatlanok volnának, mint itt, az Ákácok alatt; fél napot vesz igénybe, míg az ember Szabadkáról eljut Zomborba, Becskerekre Ószivácra, nem beszélve arról a jóval göröngyösebb, akár csillagtávolságnynak is mondható útról, amelyen lélektől lélekig” (Juhász 1985: 33).

A felvilágosult, felszabadult női individuum újabb tereket nyit meg a regényben. Aurél európai útjai a beteljesülés ígéretei. A honi gödör fölötti térben megjelenő nőalakok egyenrangúsága azonban illúzió. Funkciójuk a társadalmi és irodalmi fallogocentrizmussal (Zsák 2011: 5) is jellemezhető Aurél fizikai és szellemi kielégülésének, kibontakozásának a támogatása, megsegítése. Ezek a nők sem beszélnek sokat, habitusuk szintén jelzésszerű, illékony. „A hollóhajú hercegnő már felvette utazótáskáját..” (Juhász 1985: 15) – utal a narrátor Aurél firenzei utazásaira. A hercegnő egyik földi alakmása a pesti Vígszínház rivaldafényben hivalkodó drámai szendéje, Teréz, az „imádott árnykép”. „Ám *e nő* – eleink életének árnya –, alighogy nagyapánk a nyomába eredne, ellentmondást nem tűrő, jól megtestesült eréllyel – fittyet hányva minden árnyékvilági rendnek s rangnak – szólt: Nem ismerem önt, s nem is óhajtom megismerni. Vegye ezt egyszer és mindenkorra tekintetbe” (Juhász 1985: 11). A nő rajta keresztülnéző tekintete végzetes Aurél számára. Teréz gyötrő hiánya erotikus élmény, minden, amire a bácsögödrosi magány nők tekintetében, s talán egyéb téren, is vágyhat: „Mint kárhozatba döntő izgatószer rémlett fel előtte Teréz alakja, ki valaha (hisz ő már akkor is, ott is ugyanilyen messze!) a pesti Vígszínház színpadán fenn, míg ő a nézőtérrel, akár valamely feneketlen gödörből nézte, belefűrődve, ami látható, és át tovább, és túl rajta, felismerve végre önmagát, a helyét, ami nincs... Ópiumszívók függőségérvétévé növekedett most benne az önemésztő vágy, hogy átadja magát egészen Teréznek. Még szította is láztól ajzott, mákonyos képzeletét, hogy egészen a csontjáig élje át e nő hiányát, hogy ne csak az agya, hanem egész testi valója is hiányolja őt a maga módján. Ami ily végletes hiány, az talán már akár föl is cserélhető a teljességgel. Vagy talán egyetlen lépés választja el tőle csupán, s lehet, hogy ő efelé van mindig is úton” (Juhász 1985: 22). A Siracusában megismert Ulrike Lang mintha a fenti

vágyakozás beteljesítője lenne. Aurél a Pensione Rosában ismerkedik meg a nővel, s „Bensőséges kapcsolat szövődött kettejük között – ahogy mondani szokás” (Juhász 1985: 60). Arról azonban semmit nem tudni, hogy ez a jelző pusztán pajzán irónia vagy ennél több.

Sztantits Aurél valódi „társa” az elmenésben a megárvult Póth Erzsébet. A lány szegény, kényszernyugdíjazott tanítók egyetlen gyermeke, német nyelven tanít illemtant szülei nyomdokában járva a bácsögödrösi tanítólakban. Idővel „híján maradt lassacskán minden női kellemnek és bájnak” (Juhász 1985: 58). Többszörösen hátrányos helyzetű. Habitusának körvonalai a szöveg előrehaladtával előbb elmosódnak, majd egy hirtelen váltással menedékké válnak.

Viszonya Auréllal eleinte szinte nincs is. Kettejük kapcsolata egyetlen szóban foglalható össze: „utánamenés”. Erzsébet „...Auréllal összeismerkedvén igen messzi utakra elvetődött naponta térben és időben, szorgalmasan olvasgatva mindazon olvasmányokat, melyeket nagyapánk a kezébe adott. Mi tagadás, kezdetben merte remélni, hogy Auréllal nemcsak a könyvekben találkozhat, hanem olykor az utcán, a művelődési körben, s egynémely ismerős családoknál is, de lassanként be kellett látnia, hogy noha gyakorta ugyanazon a helyen voltak, kettejük együttlétére nincsen esély. Erzsébet felszámolhatatlan lépésvesztésben lévén nagyapánkkal szemben, utána ment csak mindig...” (Juhász 1985: 16–17). Erzsébet identitása, habitusa kényszerű pót(h)lék Aurél hiányokkal teli világában. Valamiféle Pygmalion-effektus lehetősége, egy kevésbé sikeres, de szükséges fallogocentrikus műtárgy-kísérlet.

Erzsébet a soha meg nem valósuló szerelem helyi garabonciása. Aurél rajta is „túlnő”, sorsuk, pályájuk mégis azonos. Aurél az európai irodalomból reked ki, Erzsébet Aurél világából: „...ki maradt mindvégig kívül a műkedvelésen, kívül tehát mindazon, mi csupa szépség, csupa művészet, csupa rajongás,

csupa szerelem” (Juhász 1985: 16). [M] Erzsébet égi menyasszony a földön, légies, szinte fiktív alak. „mintha nem is lenne a világon, hanem olvasná önmagát...” – közli a narrátor. Társát, az eltűnő habitusú Aurélt pedig fikcióba forduló környezete ejti rabul, olvasztja magába: „A képzett rend oda, s a nőttön nővő zűrzavarban Aurél épp olyan, mint váratlanul faképnél hagyott, lassanként foszlásnak induló anyag, mint idomtalan, alig felismerhető alak valamely hevenyészve összezsapott (férc) regényben” (Juhász 1985: 17).

Aurélt egy hirtelen felismerés vezeti rá, nem surranhat ki a honi tájból, nem vetkőzheti le identitását, azt, ami nem más, mint ő maga: „Napok óta lágy őszi napsütésben pompáznak az őszi színei. Ahogy most elnézte a szekérről a telecskai dombok szőlőit, az aranyárga tarlót, gyümölcsfák, ákácok, rőtörös, fakósárga, mélybarna lombjait, a törékeny tökéletességük mögött munkáló pusztulás ötlött az eszébe” (Juhász 1985: 64). Ebből a pozícióból szemlélve bomlik ki, elevenedik meg Erzsébet alakja, habitusa: „A lugasban ült, és kézimunkázott. Amikor a kerti ösvényen meglátta közeledni a jövevényt, épp csak halványan elmosolyodott, befejezte a soron következő öltést a kézimunkán, összehajtogatta, berakta a kosárkába, s csak ekkor indult felé” (Juhász 1985: 66). A férfi utólagos visszaemlékezéséből rekonstruálódik, hogy a nő mindig élénk érdeklődést tanúsított Aurél munkái iránt, kettejük viszonya semmire sem kötelezte a férfit, s „Ha látogatásai olykor hosszabb időre elmaradtak, Erzsébet sohase illette őt a legcsekélyebb szemrehányással sem” (Juhász 1985: 66). Kettejük viszonya állandósult kapcsolat, egy olyan életvitel, melyben Erzsébet az otthonosabb, Erzsébet a rendrakó. „Jártasabb az egész életemben – gondolta most megdöbbenve –, mintha egy földél alatt élt volna velem húsz évig... mintha mégis Erzsébet járná be rendre az ő életének járhatatlan vadonját, s ő teremtene összefüggést és rendet ebben a sötét zűrzavarban” (Juhász 1985: 67) – konstatálja Aurél. A nő alakja ettől hirte-

len megszépül: „És most egyszeriben fölrémlett benne ezernyi beszélgetésük, teázásuk emléke. Erzsébet figyelmes tekintete, okos nézése, amitől arca olykor már-már szépnek látszott, apró tevés-vevései, ahogy megigazít valami keze ügyében lévő apróságot például, halk, mégis határozott járása, szigorú, minden nőiességet már-már megható ügyetlenséggel elfedő ruhái, mint ha a természet fura vicce folytán sohase lett volna viruló fiatal lány, hanem gyerekből rögtön felnőtté serdült volna, de talán épp ez a rendellenesség ruhazza fel olykor az esetlenség bájával” (Juhász 1985: 67–68). Végül a pillanat, a lelki társ felismerése, amikor Pygmalion újraserkeszti, rekonstruálja műtárgy-kísérletét: „...e nő mindenkinél tisztábban látja az ő magányos lobogását...” Ez a „hazaérkezés” pillanata, ami bejárhatatlannak tűnt, az egyszeriben elérhető: „...ő most hatalmas távolságokat győzött le önmaga ellenében Erzsébettel szemben, s mindketőjük felé haladva egyúttal” (Juhász 1985: 68).

124

A szöveg női habitusait, identitásait konstruálva, mintha a szerző neme is beleírná magát egy kicsit a nyelvbe (Gács 1998). Ez az írásmód, ez a „feminin módusz” (a finom, légies, kíméletes irónia, a félmondatok rejtelmes elhallgatásai, a hosszabb habituskibontások (Teréz példája) párhuzamos hiátusainak az ideges zaklatottsága), mintha a női világérzékelés, látásmód módozatait, tapasztalatait is mozgósítaná.

Irodalom

Juhász Erzsébet 1985. *Műkedvelők*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.

Gács Anna 1998. *A nyugtalanító önarckép. A női szerző a feminista kritikában. EX Symposion*, 21–22: 90–102.

Kapitány Ágnes–Kapitány Gábor 2004. Nemi eltérések a tárgyi környezethez való viszonyban. In: *Termékszemanika*, Budapest, Magyar Iparművészeti Egyetem. 101–111.

- Zsányi Edit** 2003. *A nő alárendelt beszéde. Erőszak és nemek*. A társadalmi nemek kutatása Magyarországon az ezredfordulón című konferencia anyaga. Budapest <http://gender.bkae.hu/konf2003/zsanyiedit.pdf>; 2011. december 5.
- Zsák Judit**. *Az irodalom visszavág. A poétikai feminizmus gyökerei a művészetfilozófiában*. <http://feek.pte.hu/kozep/index.php?ulink=641>, 2011. december 12.
- Tóthová, Andrea** 2011. *Szorításban szövegek és határok között* = TNTeF, 1: 17–22 http://www2.arts.u-szeged.hu/ieas/gender/tntef/vol1/iss1/02_tothova.pdf; 2011. december 10.

Koncsos Kinga

A VALÓS FEL-EJTÉSE

A szubjektivitás fordított gravitációja a DNS
Posztapokalipszis 2. (dialógus)-ban

*Egy híd, egy forró betonút,
írúti zsebeit a nappal,
rendre kirakja mindenét
Magad vagy a katonat alkonyatban.*
(Pilinszky János: A szerelem sivataga)

127

Az első DNS *Posztapokalipszis (dialógus)* időkezelését elemezve arra jutottunk, hogy a posztapokaliptikus szubjektum olyan mesét sző, amelynek vége lesz, mielőtt elkezdődött volna, és a vége után kezdődik el.¹

A Valós² fel-ejtése mint a szubjektivitás fordított gravitációja, ugyanakkor mint kiazmikus viszonyt feltételező struktúra alkotja azt az elméleti nézőpontot, ahonnan a legfrissebb DNS³ posztapokaliptikus szubjektuma megpillantható. Az első *Posztapokalipszis*-szám által tematizált tanúságtétel-hordozás következő aspektusa szerint a véget túlélő szubjektumnak két választási lehetősége van: a szimbolikusba betörő Valós helyének retroaktív feltöltése, szimbolizációja, illetve az, hogy a szimbolizáció/emlékezés szelektivitását elkerülendő semmiként írja meg magát.

A Valóssal való traumatikus találkozás⁴ során a szubjektum szembesül saját semmijével; nem azzal, hogy a szimbolikus rend mögött nincs semmi, hanem azzal, hogy a semmi van mögötte, mégpedig a szubjektum saját, meghatározott semmije (erre

mondja a lacani pszichoanalízis, hogy a szubjektum a Másik kérdésére adott Valós válasz). A szubjektum ugyanis csak az egyszerre radikálisan külső és belső (ex-tim) tárgy, az *objet petit a* feltételével létezhet; a hiányzó-lehetetlen tárgy a Valós kis darabja a szubjektum legbelsejében, amely a szimbolizáció feltételül szolgál, amennyiben a nyelv szubjektuma már-mindig hasadt, és ebben a hasadásban magától, saját, valós lététől választatik el: ezzel a saját léttel, saját semmijével szembesül a valós esemény megrázkódtatásában. Ahogyan Slavoj Žižek megfogalmazza: „E tárgy lacani formulája természetesen az *objet petit a*; a szubjektum legbelsejében lévő e Valós pont szimbolizálhatatlan, a jelölő műveletek nyomán létrejövő maradék, maradvány, valamint roppant *jouissance*-t, élvezetet megtestesítő képmény mag, ami mint ilyen, egyszerre vonzó és taszító tárgy – *megosztja* vágyunkat és így szégyent okoz.”⁵ A Valós szimbolikus rendbe való betörésekor a tárgy, a szimbolizációból maradvánként, szemétként kívül kerülő puszta matéria a szimbolikus rend feltételeként mutatkozik meg, ami nem azt jelenti, hogy a szemétből visszaállítható lenne a kód, hanem azt, hogy a kódnak mindig-volt valamiféle, a szimbolizációból kimaradó alapja: a Valóssal való esetleges találkozás nemcsak ilyesfajta alapot feltételez, hanem a szimbolikus rend szükségszerűségét is ennek tulajdonítja. A szubjektum identitása válságba kerül, fikcióként lepleződik le. Mint láttuk, az oppozíciókban elgondolható Valós státusa teljesen bizonytalan, nem-pozitív, ezért nem tudunk rámutatni, radikális heterogenitás, mindig a vakfoltban marad, ezért a traumatikus esemény, a szimbolikus rend bukásának a pillanata a maga pozitivitásában nem tárul fel, hanem utólag konstruálható meg, ennek a retroaktív feltöltésnek van pozitivitása, ez az illúzió teszi megragadhatóvá: „ha az illúzióból elvonjuk az illúziót magát (annak pozitív tartalmát), akkor nem egyszerűen a semmi, hanem a meghatározott semmi marad, a struktúrában lévő üresség, amely az illúzióknak helyet biztosított. Az »illúzió leleplezése« nem azt jelenti, hogy »nincs mit

látni mögötte»: amit meg kell látnunk, az éppen *e semmi mint olyan*. A látszat mögött nincs semmi más, *mint maga a semmi, a »semmi«, amely a szubjektum*. Ahhoz, hogy a látszatot »puszta látszatként« foghassa fel, a szubjektumnak mögéje kell hatolnia, »túl kell haladnia rajta«, de amit ott talál, az saját áthaladásának aktusa.⁶ Nem arról van szó, hogy a szubjektum éltetné a látszattot, hanem, hogy nincs semmi a látszat mögött, és ez a semmi maga a szubjektum: „(a jelölő) szubjektum(a) és a (vágy) tárgy(a) megfelel egymásnak, sőt azonosak: a szubjektum az űr, a másikban lévő hiány, és az objektum az a tartalom, amely ezt az űrt kitölti; így a szubjektum egész »létezése« abban áll, hogy fantázia-tárgya kitölti ezt az ürességet”.⁷ Úgy is fogalmazhatunk, hogy csak a szimbolikus renden belül beszélhetünk szubjektumról, de ott hiányként, eltűnésként: a szubjektum saját identifikációs rögzüléseinek, szimbolikus reprezentációinak kudarca (az *objet petit a* meggátolja a szubjektum teljes megvalósulását), ami magának a szimbolikus rendnek (a működési feltétele és) a kudarca is. A szubjektum tehát negatív módon korrelál az objektummal, mint a Möbius-szalag két oldala, ugyanannak az elemnek színe és visszája, azonban alany és tárgy sohasem találkoznak. Így az, hogy a szimbolikus rend krízisekor a szubjektum fikcióként lepleződik le, azt jelenti, hogy önmaga tátongó semmijébe hull⁸: „az igazság egyáltalán nem valamiféle többlet, amely újra és újra *kifog* rajtunk, [...] az igazság traumatikus *találkozások* során jelenik meg – azaz véletlenül bukkanunk rá ott, ahol mindaddig a »puszta látszat« jelenlétét feltételeztük: az »igazság megrendítő ereje« a biztos jelenségekben való hirtelen felbukkanásában áll”⁹, illetve: „az »igazság« üres *hely*, és az »igazság-hatása« akkor jön létre teljesen véletlenül, amikor a fikció (szimbolikusán strukturált tudás) elfoglalja ezt az üres helyet.”¹⁰ A szent is hasonlóképpen strukturálódik; ezeknek azért van nagy jelentősége, mert a DNS épp ezt a strukturálódást viszi színre: „Az érzékfeletti szent ezért kezdetben üres hely, minden pozitív tartalomtól mentes űr, s csak később töltő-

dik fel tartalommal (amely természetesen abból az érzéki világból származik, amelyet az érzékfeletti állítólag tagadott, maga mögött hagyott”¹¹, vagyis egy tárgy akkor válik „szentté”, ha kitölti a szent eredetileg üres helyét, az illúzió pedig akkor válik „igazzá”, ha kitölti az igazság üres helyét. A lacani pszichoanalízisben az alapvető fantázia mindig az *objet petit a*-ra irányul, vagyis a saját léthiány kitöltésére, egy tárgy azért válik szentté, mert elfoglalja a vágy lehetetlen-valós helyét: „Fenségességét strukturális helye – a *jouissance* szent/tiltott helye – és nem pedig inherens tulajdonságai adják.”¹² Žižek nemrég magyarul is megjelent könyvében¹³ a műalkotás fogalmát mint a fenséges Dolog szent Helye és egy konkrét tárgy (mindig utólagosan látható) találkozását írja le úgy, hogy a kettőt elválasztó hasadéknak rendkívüli jelentőséget tulajdonít. Érvélese szerint amikor a kortárs művészet ürüléket, maradványt szerepeltet a fenséges Dolog helyén, a tárgy és az általa elfoglalt Hely össze nem illésének a tapasztalata, vagyis az, hogy meghökkenünk, a Hely különleges voltát tudatosítja bennünk: meglepődésünkben a szublimáció minimális struktúrájának megőrzését látjuk, a hasadékot, ami a Hely és az azt betöltő elem között húzódik, és amely nélkül nincs szimbolikus rend. „Többé nem az Űr betöltésének problémájával kell szembenéznünk, hanem az Ürességet kell megteremtenünk.”¹⁴ A szublimáció minimális struktúráját egyetlen módon teremthetjük újra: ha magát az Ürességet állítjuk színpadra, az Ürességként felfogott Dolgot, amely a posztapokaliptikus szubjektum esetében tehát nem üresség, hanem semmi, a szubjektum leplezetlen paradoxona. A DNS *Posztapokaliptiszis (dialógus)* 2. tere a kiszáradt tengerfenék, amely párhuzamban áll az ürülék helyével is¹⁵, és amely – ez a legfontosabb – szökik attól, ami felé a szubjektum vágyakozik, így a szubjektum számára elérhetlenné teszi azt, miközben a szubjektum ettől a száraz kiüresedéstől szökne, és éppen szökése teszi lehetlenné a vágyott cél elérését. „Az üres, betöltetlen hely, és a sebesen mozgó, hely nélküli helyfoglaló közötti

kölcsönös függőség válik döntő fontosságúvá.”¹⁶ A tenger kiszáradt feneké a Valós sivataga, sosem látott tenyéröböl, mely az életet tartotta, kiüresedve, felszínre kerülve azonban a hiány megrázó betölthetetlensége, olyan Hely, amivel a fikcióként leleplezett szubjektum hely nélküli helyfoglalóként korrelál: „Föltűnt, hogy folyamatos mozgásban voltunk [...]. Így esett, hogy a mi folyamatos létünk felülírta a keletkezést, hogy a jelen, amelyet a nyelv általánossága nem érinhet, mert a kijelentés pillanatában (akár a beszédaktussal egy időben is) már volt, elmerülhetett, és mi nem sajnáltuk, hogy nekünk nem jut(hat)-(ott) belőle, hogy ami nekünk van, az nem hat, hanem csak van, valamiképpen áll, de mi magunk mozogni tudunk benne, bejárjuk és megjárjuk minden elképzelhető értelemben. Ez az érinthesetlen kalandja, a fehérsáv, a tiszta peremléte, ahová nem érnek el a dolgok, legfeljebb véletlenül vetődnek.”¹⁷ A szubjektum megrendülése, identitásának válsága azaz önmagának mint meghatározott semminek a felismerése peremlét, amely a deleuze-i tiszta lét érinthesetlenségét visszhangozza. A Valóssal való traumatikus szembesülés megrázkódtatásában, a tiszta peremlében a szubjektum a belsejében lévő ex-timitással azonosítja magát: „Túljutottam a kritikus ponton, ahol én vagyok, az följebb van annál, amit csak úgy levihetne a víz. Lehet, hogy ez szeplő, és nem is tetszene mindenkinek, de illet csak a nisi pályaudvar anonim művészei tudnak esetleg, akik nonfiguratívban utaznak, bár imitt-amott legyeket is fölfosnak a legyekké szakadozó és megmozduló falra. A perem fölé fostam, maradandót alkottam, valamit, ami ellenáll a mozgásnak, vagy ha mégsem, úgy mindig visszakerül a helyére. Olyan ez, mint egy csillagrendszer, vagy az a jól látható mozdulatlanúság, mint amikor egy feketekagyló elengedi magát, és akár a mondókánkban, csöndbuborékozva, ferde pályán megindul lefelé. Kapaszkodásánál is passzívabb, olyannyira, hogy már megmozdul, fölhabálja a mozgást is, hogy ne legyen kiút a függéskezdésből, hogy ami szomszédos, azonos is legyen.”¹⁸ Azt látjuk,

hogy a szent helyét betöltő ürülék hogyan viszi színre a szubjektum paradoxonát, ti. hogy csak radikális lehetetlensége folytán létezik, a nyelv szubjektuma fikcióként lepleződik le, és hogy az ezzel való szembesülés egyfajta kataton mozgást generál: a posztapokaliptikus szubjektum mint hely nélküli helyfoglaló folyamatos léte, ami felülírja a keletkezést, független a változástól, érinthetetlen peremlét, a helyükre mindig visszatérő legyek, továbbá a kagyló mozdulatlanságánál is passzívabb mozgásával analóg. Itt kell megemlítenünk még a meg nem született csecsemő létét, aki a Tekintet fényének (a szimbolikus másik jelenlétének) terébe sosem lép be (nincs), hanem az anyaméh hajlékának láthatatlanságában marad, létezik, vagyis múltja van. „A jelennek nincs léte, kilépése van és törésvonalai, amelyek mentén szökni és hatni tud, változni, élni, mássá alakulni, megduzzadni, majd megszűnni, szemben a múlttal, amely mind ezeknek híjával látszik lenni, azaz lenni látszik, ahogyan mi akkor, bár nem látszottunk, hanem csak voltunk, voltunk mindig, és nem lettünk.”¹⁹ A meg nem született csecsemő a láthatatlanban maradt, a domborodó has hasadék, bekerített semmi, amely semmiben a posztapokaliptikus szubjektum önmagára talál, ez a semmi a mindene: „Pont annyit kaptam tőle, mint amennyit elvett. Jóval többet, mint amennyim valaha volt, éppen annyit, amennyim lehetett, amennyit szerettem volna.”²⁰

Ez a traumatikus találkozás a kiindulási pont, amely elágazik, a DNS tanúsága szerint elágazhat. Ha a szubjektum elvégzi a Valós esemény üres helyének (saját semmijének) retroaktív, szimbolikus feltöltését, vagyis emlékezik (utólagosan megteremti azt a képzeletbeli entitást, amire emlékezhet), a szimbolikus rend torzulásainak „megmagyarázásával” lineáris történetbe foglalja magát), tudást hoz létre, megmenti identitásának fikcióját. Ha azonban ki akarja küszöbölni az emlékezés szelekcióját (ami morális döntés), akkor felejtenie kell, meg kell tagadnia a tudást, hogy folyamatos hordozásban tartsa meg az esemény valóságát. A következőkben a 2. Posztapokalipszis-szám nyomán ezt a választás részletezzük.

A szimbolizáció megtagadása, amely morális döntés, ellen-identifikációval jár, amely azt teszi láthatóvá, hogy a traumatikus találkozást nem lehet szimbolizálni, a Valósba nem lehet beírni. Žižek inherens törvényszegésről szóló szövegében²¹ olvashatjuk, hogy a lacani értelemben vett identifikáció során, „amikor egy szubjektum azonosul egy tárggyal, ez semmiképp sem a tárggyal való megnyugtató »összebékülést«, a szubjektumnak a tárgyhoz való passzív »alkalmazkodását« jelenti, hanem épp ellenkezőleg, egy erőszakos aktust, ami belülről hasítja szét a tárgyat, megzavarja egyensúlyát, elszakítja kontextusától, és kisajátítja a tárgy azon aspektusát, amely az azonosulás révén a hiány/szubjektum helyfoglalójaként kezd funkcionálni”. Mivel a posztapokaliptikus szubjektum identifikációját fenntartó tárgy közönyös és érintetetlen, az identifikáció ellentétesen alakul: a szubjektum létét a mozdíthatatlan Valós közönye metszi be, ő lesz az, aki helyfoglalóként, itt a DNS-ben szó szerint hely nélküli helyfoglalóként van jelen, ez lesz az őt fenntartó identifikáció, amely azonban ellen-identifikáció. Az emlékezés szimbolizációba fordítja, eltávolítja a Valóst; az önmagát semmiként író szubjektum fel-ejtése azonban teljesen kiiktatja a távolságot, a Valós esemény szimbolikus feloldása híján a „fordított identifikáció” a szubjektum tere, ahol a szubjektumot a múlt jelen-valósága hasítja szét. Legegyszerűbben úgy lehetne megfogalmazni, hogy ennek a mozdulatlanságnak, beírhatatlanságnak a hordozása, elviseleése, az érte való gyászviselés/a vele való viselősség a mozdulatlansággal kölcsönfüggésben van, így lesz a szomszédosság azonosság.

Ennek az átfordulásnak a kulcsa pedig a deleuze-i tiszta keletkezés. A Posztapokaliptiszis 2.-ben több ízben megidézett Deleuze a *Logic of Sense* első fejezetében²² így ír: „Az Alice-ben és a Tükörországban a dolgok egy különleges fajtájáról van szó: eseményekről, tiszta eseményekről. Ha azt mondom, »Alice nagyobb lesz« – ez alatt azt értem, nagyobb lesz, mint amekkora volt. Ám éppen ezért kisebb is lesz, mint amekkora

most. Természetesen nem egyszerre nagyobb és kisebb. Most nagyobb, korábban kisebb volt. De egyszerre válik nagyobbá, mint amekkora volt, és lesz kisebbé annál, mint amekkorává éppen válik. Ez a jelent átugró keletkezés egyidejűsége. És amennyiben kikerüli a jelen pillanatot, a keletkezés nem ismeri el az előbbi és későbbi, a múlt és a jövő közötti szétválasztást vagy megkülönböztetést. A keletkezés lényegéhez tartozik, hogy egyszerre iramodik neki mindkét iránynak, hogy egyszerre mindkét irányba húz: Alice nem nőhet anélkül, hogy ne zsugorodna, és fordítva. A józan ész (bon sense) irányzéka megköveteli, hogy minden dolognak legyen egy meghatározott értelme vagy egyértelmű iránya (sens); a paradoxon ellenben kikényszeríti mindkét irány egyidejű állítását.” A jelent megkerülő tiszta esemény a mindkét irányban végtelenül osztható, korlátlan, nyitott, üres örökkévaló (Aion) vonalán létezik, végigfutja, de nem töltheti ki, hiszen mindkettő testetlen. A tiszta keletkezés egy dupla-kérdés örökmozgója (pár-beszéd): „Mi történt?” és „Mi fog történni?”, a kérdés kettős lebegése, kiegyenlítetlensége nyitja meg, szökteti el mindkét irányba. Az élő jelen véghezviszi az eseményt, amelynek nincs jelene, egyszerre mindkét irányban túlcsoordul. Így értve a tiszta esemény egyszerre mese (amit a küszöbönálló jövő mozgat) és novella (ami a közvetlen múlt-ra irányul), sosem aktualitás. Minden esemény a legrövidebb idő, rövidebb, mint a folytonos, elképzelhető idő minimuma, mert feloszlik közvetlen múlt-ra és küszöbönálló jelenre. És a leghosszabb is, mert végtelen osztódásában az Aion korlátlan idejével egyenlő.²³ „Ennek a mindenkori jelen elől mindig kitérni képes keletkezésnek a paradoxona a végtelen azonosság: a két egyidejű irány azonossága, a jövő és a múlt azonossága, a tegnap és a holnap, a több és a kevesebb, a túl sok és a nem elég, az aktív és a passzív, az ok és az okozat azonossága. A nyelv az, amelyik kijelöli a határokat (például a pillanatot, amikor-tól fogva túl sok), de ugyancsak a nyelv hágja át a maga által megállapított határokat visszatérítve őket a határtalan keletke-

zés végtelen egyenértékűségébe (»ne tartsa túl sokáig a kezében a vörösen izzó piszkavasat, mert még megégeti, ne vágjon túl mélyen magába, mert vérezni fog«).²⁴ Azt mondtuk, csak úgy őrizhetjük meg a Helyet, ha az Ürességet állítjuk színpadra: a semmi felmutatása, színrevitele paradox helyzeteket generál, és a semmire paradox helyzetekkel lehet rámutatni, ami a DNS-ben meg is történik. „Mindezeknek a végtelen azonosságban megjelenő megfordításoknak ugyanaz a következménye: Alice személyes azonosságának megrendülése és nevének elvesztése. A tulajdonnév elvesztése Alice története során újra és újra megismétlődő kaland. Mert a tulajdonnév, vagy a saját név egyediségét a tudás állandósága, maradandósága garantálja. A tudást pedig a nyugvópontokat és kimerevített állapotokat jelölő általános »nevek«, a főnevek és a melléknevek hordozzák. A sajátos egyediség a tudást hordozó általános nevekkal fenn tartott konstans viszonya révén tartja fenn magát.”²⁵ Zolcer/Valcer paradoxonában láthatjuk, hogy a tiszta keletkezés igéi hogyan mossák el a kifeszített neveket, amelyek az identitást, az önmagával azonos szubjektumot és a tudást indukálják: „Fontos kiemelnünk, hogy bár a fikció státusára vonatkozó eszmefuttatásaink más megoldást is megengedhetnének, és miként korábban jeleztük, semmit sem ígérhetünk, a Zolcer név álnév csupán. És ha netán referencializálni szeretnénk, valószínűleg Valcerre (Valcerra) kellene gyanakodnunk, aki viszont természetesen valós személy. Mindezt korántsem azért írom, hogy mentegetőzzem, vagy mert a Zolcer smsben nyomatékosan megkért volna, emeljük ki, ő csupán fiktív karakter, azaz nem Valcer, aki viszont, hadd ismétljem meg: valós, hanem azért, mert pontosságra törekszem, és mert ami pontos, az nem igaz, továbbá megfordítva.”²⁶

Alapvető paradoxon, hogy a DNS-t mint tárgyat első látásra a minimalista megjelenésből és az égésnyomokból adódóan jellemez egyfajta dokumentum-jelleg, a történetírás forrásait és produktumait egyszerre viszi színre. Mintha (vagyis lineáris

időt feltételezve) az apokalipszis előtről származna, mintha az égésnyomok az apokalipszis okozta sérülések volnának. Az elbeszélés jelene azonban, mint látjuk, az apokalipszis utáni, vagyis a múlt idejű elbeszélés a DNS-számokat az apokalipszis után keletkezett produktumként láttatják. A vég után íródo szöveg a vég előtről való; a paradox helyzet mutatja, hogy a beszélőnek nincsen jelene, az általa létrehozott dokumentum is eseményszerű, tiszta keletkezésben van, így lehetővé teszi a tanúságtétel hordozását. Az önmagát semmiként felismerő és semmiként író szubjektum a közvetlen múlt és a küszöbönálló jövő irányában nyílik meg, ennek megfelelően novellahősként (a novella tárgya az éppen most történt) és mesehősként (a mese a küszöbönálló jelen felé tart) tárja elénk magát, a (vágyott) dokumentumszerűség képi, formai állításában hely nélküli helyfoglalóként viselkedik. Megütközve látjuk talán, hogy a piros körtétől függetlenül a képek már-mindig múltidejűek, szemét-ábrák, az égésnyom ugyanúgy nyomdafesték (amely azt leplezi, hogy nem leplez semmit), mint a körte pirossága. A piros körte nyomdafesték, amely kiszökik a szemét közül, a szimbolikus rend visszaállíthatóságának lehetetlenségeként és feltételeként jelenik meg, szemét-té „leend” az alap, és alappá a szemét: kezdetté a vég, véggé a kezdet. Zolcer paradoxona, a foltok paradoxona és a szemét paradoxona a magát semmiként író, el-múló szubjektum tiszta keletkezésére, eseményszerűségére, gyorsaságára mutat: „Az önmagával azonosnak képzelt személy által átélt bizonytalanság nem az eseményekre vonatkozó, kívülálló kételkedés, hanem magának az eseménynek objektív struktúramozzanata, lévén, hogy az esemény mindig egyszerre mind a két irányban halad és a szubjektumot is e kettős irány mentén szakítja szét.”²⁷ A DNS-ben: „Nem vagyunk ott, ahol (ha megállítana a rendőr), nem onnan indultunk, ahonnét (ha megállítana a rendőr), és nem is oda tartunk, ahova (ha megállítana a rendőr) [...] Nem tartunk sehova, az kurvahéccenség, hanem haza megyünk.” Illetve: „A tenger felé motorozva már a visszaút fájdalmát éreztük,

hazafelé meg odatartottunk, ahonnét épp elfelé, azaz sehova-hazafelé, úgyhogy konzekvensek maradtunk.”

Az ellen-identifikáció mint a szubjektivitás fordított gravitációja, a szubjektum semmiként íródása, a tanúságtétel hordozása deleuze-i értelemben vett tiszta keletkezés, esemény, a posztapokaliptikus szubjektumnak nincs jelene. A közvetlen múlt és a küszöbönálló jelen ollójában a magát semmiként író szubjektum végteleníti az eseményt. Miután fikcióként lelepleződött, szembesült saját semmijével, az ellen-identifikáció során hely nélküli helyfoglalóvá válik: saját létét, semmijét hordozva tartja fenn az eseményt. A Valós fel-ejtésének kiazmusát így képzelhetjük tehát el, a Valóssal való találkozás kiazmikus viszony, amennyiben az ellen-identifikáció az *objet petit a* miatt már-mindig megtörtént, és épp nem történt még meg, mert a szubjektum mint objektum elérhetetlen, mégpedig önmagá számára elérhetetlen önmagá vágy-tárgyaként, azonban nem is tud „szabadulni” tőle, hiszen az tartja fenn szimbolikus létét: az *objet petit a* ki van zárva odabentre. A sofőr írása pár-beszéd, egyszerre mese és novella, ami el-múlik, fel-ejt (Kendi pedig, aki már akkor nincs, amikor van, vagyis gyors: öl-el): „a tiszta mozgás [...] akkor parázslík föl, amikor a két szomszédos tartomány egymásbafordul, egymás révén játsszák ki a mennyiségi mechanika üresjáratának lehetetlenségét, és a minőségi intenzitás nyelvbe töltődésének fékező ellentmondásosságát; mert ugyan hogy is lenne a tiszta mozgás bármiképp beszámolható, egy akár konnotatíván szerteágazó általánosságra építő regiszter révén jelölhető, jelezhető, sustorogható?! Az egymással »leendés« teorémáját elfogadtuk, és egyezsége jutottunk abban, hogy a numerikusság révén, abban feloldódva közellopózhatunk az intenzív mozgáshoz, nem-dialektikus cserebomlásuk és deterritorializációjuk sűrű zajlásában kicserélődhetünk, véletlenül (aleatorikusan) a másik oldalon találhatjuk magunkat, ahol a dolgok nincsenek, hanem hatnak, ahol a virtualitás, a retroaktíve létrehozott okozatiság honol-iszkol,

tűnik-bomlik, ahol a mi fenesűrű létezésünk el-múlik, nem pedig egyszeri ontológiai, statikus múlás lesz.”²⁸

Azt látjuk, hogy a szomszédos-azonos egymásbafordulása a DNS-ben ezenkívül még egy szöveghelyen jelen van, a kagyló mozgást is felzabáló passzivitásánál²⁹, úgy tűnik, ellentétes előjellel. A tiszta keletkezésben a kagyló mozdulatlansága és a motorozás egymásra vetül: a Valóssal való találkozásnak, a semminek paradox elemekkel való színrevitele annak hordozása, tiszta keletkezése: a mozdulatlanság megmutatása a mozgásban, a kagyló a mozgásban is mozdulatlan, múltja van, a sofőr fel-ejtése, fej nélküli lovasként való el-múlása azonban intenzitásként él, a sofőr a mozdulatlanságban, érinthetetlenségben, életét létéért *cserébe visszavéve*, semmiként írva magát képes mozgatni, hordozni ezt a mozdulatlanságot.

A DNS *Posztapokalipszis 2. (dialógus)*-ban tehát a Valóssal való találkozás intenzitás, a valós esemény testetlen, amely a semmiszobjektumot magára hangolja, eseménnyé teszi, tiszta eseménnyé, melynek nem identitása van, hanem élete, nem története, hanem pár-beszéde, nem különbsége, hanem eltérése, nem térít meg, hanem eltérül, nem emlékezete, hanem fel-ejtése, nem egysége, hanem magánya, némasága, amely úgy kísérti az időt, hogy sosincs benne jelen.

Jegyzetek

- 1 Az elemzésben a Hayden White által a cselekményesítés feltételeként tételezett morális szubjektumhoz (L.: Hayden White: *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében*. In: Uő: *A történelem terhe*. Osiris, Budapest, 1997.) mértem a DNS beszélőjét, a szöveg időkezelésének fényében. Arra jutottam, hogy a deleuze-i értelemben rizomatikusan szerveződő narratíva létrehozója köztes lény, akit szétszór a nemlineáris struktúra. Jacques Derrida két szövege (Jacques Derrida: *Kosok. A félbeszakítatlan párbeszéd: két végtelen között, a költemény*. Fordította: Orbán Jolán, Boros János, Csordás Gábor. Pécs, Jelenkor; illetve Jacques Derrida: *Hit és tudás. A „vallás” két forrása a pusztai ész határain*. Fordította: Boros János és Orbán Jolán. Brembauer, Pécs, 2006.) mentén

igyekeztem ezt a szerveződést tanúságtételként értelmezni, a valós esemény lezárhatatlan hordozásaként. „A DNS Posztapokalipszis a halál állandó elhalasztódásáról beszél, ami a kényszeresség mintázatát követi, oly módon, hogy hiszterizált elemeket von be, elsiet. Fogjuk fel a DNS Posztapokalipszist, mint valós események emlékezetét, vagyis tanúságtételt, és olvassuk a DNS dialógusához Derrida dialógusát. Derrida szerint a másik emléket úgy kell magunkban hordanunk, hogy közben ne oldódjon fel bennünk. Azt kell mondanunk: a tied vagyok, anélkül, hogy te a részem lennél. Vise-lős vagyok veled, gyászt viselek érted (a fordításban: hordozlak). A DNS Posztapokalipszis nem lezárható, lineáris történetet mesél, hanem a törté-net hordozásának történetét mutatja. A születést (ami a történetmondásban fordulópont lenne) hiszterizálja, tehát nem érheti el, mert elsieti (a miszti-kus uterus, az anyaméh, a hisztéria helye hiszterizálódik) a 9-kor kezdődő éjféli misében, ami a 33 éves elbeszélő saját születésévé válik: már-mindig túl van rajta, és nem éri el sosem: a posztapokaliptikus szubjektum olyan mesét sző, ami véget ér, mielőtt elkezdődött volna, és a vége után kezdődik el. [...] A DNS Posztapokalipszis [...] emléke olyasminek, amiről nem lehet megemlékezni. A narrativitás lehetetlensége tehát az emlékezés lehetetlenségéből fakad, a hordozásból, állandó viselősségből. [...] A halálnak lehetetlen emléket állítani, és lehetetlen megélni is. Nem így van-e a világrajövettel is? Az első előtti pillanat nem épp olyan lehetetlen-e, mint az utolsó utáni? Nem ugyanaz a lehetetlenség-e az övék? [...] A derridai *sivatag* a *sivatag-ban* szélsőséges absztrakciója lehetővé teszi, megnyitja, végteleníti, kiüresíti a másikat: a minimális szemantikai meghatározottságra redukált „kötelék” lehetősége. A *sivatag* absztrakciója helyt adhat mindannak, ami alól kivonja magát. Ebben a derridai *sivatagban* két forrás fakad: a messiási vagy messi-anizmus nélküli messianikusság az eljövő jövőre vagy a másik eljövetele-re való megnyílás, de várakozási horizont vagy profetikus előkép nélkül; épp ez teszi lehetővé, hogy a másik jövedele egyedi eseményként jelenjen meg. A *messiási* kiteszi magát az abszolút meglepetésnek, és a DNS Posztapokalipszis elbeszélője messiási ebben az értelemben, anélkül várakozik, hogy felkés-zülne. [...] A *sivatag* a *sivatagban* tapasztalatának, az utolsó utáni pillanat emlékezetnélküliségének és elmondhatatlanságának tematizálása tanúság-tétel, mely tiszteletben tartja a végtelen másság mint egyediség távolságát. A megszólalás pillanata, éppen most, a megszólaló 33. évében nem lehetne életrajzibb és nem lehetne miúkusabb. Az utolsó pillanat nem történik meg, a keresztény mitológiában az utolsó utáni pillanat összeér az első előttivel, mert Krisztus harmadnapon feltámad [...]. Amikor viselőksek velünk, mint mikor gyászt viselnek értünk, úgy őriznek, mint másikat magukban, már másik, de még nem én és még másik, de már nem én, csak másik valamihez képest, ami a viselésben/hordozásban kiiktatja magát: ez a *sivatag* a *sivatag-ban* tapasztalata-e? Mikor várandósak velünk, a lét alapja a messiási vára-kozás, ahol a messiási önmagához kötődik, hogy a másikhoz kötődjön. [...]

A keresztény mitológiában az utolsó utáni pillanat az első előtivel összeér, lehetetlenségük egy. A Posztapokalipszis-szám azért életrahajlóan optimista végül is, mert a világrajövés ritmusában emlékezik meg a halálról.” Lásd: Koncsos Kinga: Nomadológia. A sebesség tanúságtétele. Várható megjelenés: 2012, Szombathely.

- 2 Jacques Lacan három, egymásba fűzött részre osztotta pszichés valóságot (Szimbolikus, Imaginárius, Valós). Valós mindaz, ami kívül esik a szimbolizáción. A legjobban talán Slavoj Žižek *A Valós melyik szubjektuma?* című tanulmányában található oppozíciók világíthatják meg a Valós paradox természetét: 1) a Valós alap, a szimbolizáció folyamatának bázisa, ugyanakkor a szimbolizáció végterméke, maradványa (a DNS-ben lásd a piros körte esetét). 2) a Valósban nincs hiány, a hiányt a szimbolizáció vezet be, ugyanakkor a Valós maga a szimbolikus rend közepén lévő űr, ami körül a szimbolikus rend megszerveződik (a DNS-ben lásd a kiszáradt tenger fenekét). 3) a Valós traumatikus találkozás, amely felborítja a szubjektum szimbolikus univerzumának egyensúlyát, ugyanakkor a maga pozitívításában sehol sem létezik, logikailag csak utólag konstruálható meg (a DNS-ben: „Rémületesen sebes tapasztalataink pedig rendre megelőzték az elgondolást [...]). 4) a Valós elkerüli a bevését, ugyanakkor a jelölőkkel ellentétben vett írás maga a Valós (a DNS-ben lásd az abjektlovagok szövegeit). Slavoj Žižek: *A Valós melyik szubjektuma?* In: Testes könyv I. Szeged, Ictus és Jate, 1996. 195–238.
- 3 DNS Posztapokalipszis 2. (dialógus). Kiadja a Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2011. Felelős szerkesztő: Dr. Csányi Erzsébet, főszerkesztő: Samu János.
- 4 Mint a korábbi Posztapokalipszis-számban, a DNS Posztapokalipszis 2. esetében is a délszláv háború mint valós esemény áll az irodalomelméleti, média- és társadalomfilozófiai kérdésfeltevés fókuszpontjában.
- 5 Slavoj Žižek: *A Valós melyik szubjektuma?* Ford: Csontos Szabolcs. In.: Testes könyv I. Szeged, Ictus és Jate, 1996. 195–238., 220.
- 6 Uo: 234.
- 7 Uo: 234.
- 8 Vö: Slavoj Žižek: *Welcom To The Desert Of The Real*: <http://lacanist.atw.hu/>
- 9 Slavoj Žižek: *A Valós melyik szubjektuma?* Ford.: Csontos Szabolcs. In: Testes könyv I. Szeged, Ictus és Jate, 1996. 195–238., 229.
- 10 Uo: 230.
- 11 Uo: 232.
- 12 Uo: 233.
- 13 Slavoj Žižek: *A törekeny abszolútum, avagy miért érdemes harcolni a keresztény örökségért?* Typotex, Budapest, 2011.

- 14 Slavoj Žižek: *A Coca-Cola mint objet petit a*. In: Slavoj Žižek: *A törekény abszolútum, avagy miért érdemes harcolni a keresztény örökségért?* Typotex, Budapest, 2011. 37–67., 46.
- 15 „a tenger kiszáradt fenekén voltunk (»gondold el úgy, hogy benne a száraz seggébe, és akkor örülni fogsz neki, hogy nem levecsesebb, baszki«)”, amely maga volt az általunk azóta sem szeretett múlt, pont úgy, ahogy az Adria is múltnak mutatta magát.” Részlet a DNS *Posztapokalipszis (dialógus)* 2.-ből.
- 16 Slavoj Žižek: *A Coca-Cola mint objet petit a*. In: Slavoj Žižek: *A törekény abszolútum, avagy miért érdemes harcolni a keresztény örökségért?* Typotex, Budapest, 2011. 37–67., 46.
- 17 Részlet a DNS *Posztapokalipszis* 2. (dialógus)-ból.
- 18 Részlet a DNS *Posztapokalipszis* 2. (dialógus)-ból.
- 19 Részlet a DNS *Posztapokalipszis* 2. (dialógus)-ból.
- 20 Részlet a DNS *Posztapokalipszis* 2. (dialógus)-ból.
- 21 Slavoj Žižek: *Az inherens törvényszerűség, avagy a hatalom obszcenitása*. <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm>
Itt szerepel az is, hogy a Valóssal való találkozás mindig traumatikus, a szubjektum nem tudja saját univerzumába integrálni, mindig marad egy szakadék. Az írás dimenziójával magyarázható a jelentés stabilitása, amivel szemben helyezi el Žižek a hangot, aminek státusa az élőhalotté, aki valahogy túléli saját halálát, a jelentés elhalványodását. A DNS-ben az írás dimenziója roncsolt, ez egy roncsolt írás, amely a szubjektum aphanisisát mutatja. A hang, mint az első Posztapokalipszis-számban a kürtök hangja, illetve materialitásként mint ami a szeméttel analóg (és általában élőbeszédszerű a hangvétel), ellenáll a jelentésnek, a jelentés által nem helyreállítható átlátatlan mozdulatlanságot képviselve.
- 22 Gilles Deleuze: *A tiszta keletkezésről*. (A paradoxonok első sorozata). In: Aspecto: http://www.fenomenologia.hu/aspecto/aspecto_001/aspecto1_1_01_deleuze.html
- 23 Lásd: Gilles Deleuze: *Logic of Sense, Tenth Series of The Ideal Game*. Translated by Mark Lester with Charles Stivale, The Athlone Press, London, 1990, 58–65.
- 24 Gilles Deleuze: *A tiszta keletkezésről*. (A paradoxonok első sorozata). In: Aspecto: http://www.fenomenologia.hu/aspecto/aspecto_001/aspecto1_1_01_deleuze.html
- 25 Uo.
- 26 Részlet a DNS *Posztapokalipszis* 2. (dialógus)-ból.
- 27 Gilles Deleuze: *A tiszta keletkezésről*. (A paradoxonok első sorozata). In: Aspecto: http://www.fenomenologia.hu/aspecto/aspecto_001/aspecto1_1_01_deleuze.html

- 28 Részlet a *DNS Posztapokalipszis 2. (dialógus)*-ból.
- 29 „Bejárás és megjárás így olvad össze, ezért utazhattunk kedvünkre ott, ahol engedték, és ezért engedték csak ott, ami szerintük nem szomszédos, hanem azonos volt, de minket ez nem érdekelt, csak Vratnikot akartuk elérni, hogy Senjbe szakadjunk lefelé a szerpentinén, határsértőként, szökevényként, és ezért nem volt az sem fontos már, hogy engedik-e vagy sem »arcodba vág, fejed veszi / Vratnikon túl vízbe teszi«, végül imbolygás lesz, múlt, ami ontológiai kategória, a mi maradandóságunk és tiszta létünk, amit életért cserébe vásároltak nekünk.” Részlet a *DNS Posztapokalipszis 2. (dialógus)*-ból.

Rajšli Ilona

REGIONÁLIS JELLEGŰ LEXÉMÁK ÉS FRAZÉMÁK A VAJDASÁGI MAGYAR PRÓZÁBAN

A regionalizmus az irodalom felől közelítve a táji sajátosságok jelenlétét, formáit jelöli az irodalmi művekben; a nyelvtudományban a tájszónak, valamely tájra jellemző nyelvi sajátásnak a megnevezése. Kiss Jenő¹ regionalizmusnak a nyelvjárás(ok)-hoz és/vagy a regionális köznyelviséghez/köznyelvekhez kötődő, a köznyelvtől való eltéréseket tekinti.

143

„A régió fogalmának, tartalmának meghatározásában az egyes tudományterületek között nagyok a szemléleti különbségek.”² A szociológia, az antropológia az etnikai-kulturális, szellemi-tudati összetartozásra helyezi a hangsúlyt. Az újabb felmérések szerint a nyelvi-kulturális összetartozás mintegy 66%-ban jelent régióképző erőt, jóval pl. a vallás előtt, amely kevésbé, 31%-ban játszik szerepet a megkérdezettek szerint.

Az identitás kifejezésére mind a regionális nyelvi elemek megléte, mind pedig a hiánya alkalmas. Pl. Lovas Ildikó prózájára nem jellemzőek a helyi kötődés nyelvi kifejezőeszközei, míg másoknál (pl. Tari István, Németh István egyes köteteiben) erősen megterhelt ez a kifejezőmód.

A vizsgálat szövegtörzsét 2000 óta megjelent vajdasági magyar prózaszövegek képezik. A regionális nyelvi elemek jelenléte jól kitapintható, szinte alig van olyan szerző, akinél a magyar sztenderd „vegyszer” állapotát leljük fel; ám a vajdaságiság

jegyeinek a jelenléte szerzőnként és műfajonként igen eltérő, sőt az egyes szerzők alkotói periódusai is mutatnak eltérést ebben a tekintetben. A változatos tematikájú, műfajú, eltérő írói magatartást, attitűdöt sugárzó szövegekben nem a közös nevezőket, a közös sajátosságokat kerestük; fontosabb volt az olyan nyelvi jelenségnyaláboknak a megragadása, amelyek a vajdasági magyar próza sajátos jegyeiként egészíthetők.

A szövegvizsgálat szempontjai és szintjei

A helyi kötődés szálait többféle megközelítésben tárhatjuk fel: az állomány (korpusz) szintjén, ugyanakkor a szerkesztés, stílus mentén is. A lexika szintjén alapvetően külön csoportba tartoznak az azonnyelvi regionalizmusok, a kontaktuselemek, valamint az idegen nyelvi regionalizmusok, amelyeknek a származása akár a másodnyelv is lehet.

144

A nyelv állományi szintjén mindenekelőtt a *regionális köznyelvi*, valamint a *tájnnyelvi* aspektus jelentős. A tájszavak jelenléte nagyban szerző- és szövegfüggő.

A (szép)irodalom nyelvbe bekerülő nyelvjárási elemek megítélése, stilisztikai vonatkozású elemzése sokat tárgyalt témának, illetve területnek számít. A szavaknak a belső nyelvváltozatok közötti mozgását a jelentéstörténet is mindig külön figyelemmel kísérte, gondolhatunk itt Bárczi Géza alapozó jellegű, a témát részleteiben tárgyaló és nagy példaanyaggal rendelkező tanulmányára³ – amelyben ezt a kérdéskört nemcsak történeti perspektívába helyezi, hanem más nyelvekkel is párhuzamot keresve mutatja be a magyar nyelv fejlődésének sajátos vonásait. Számos tanulmány foglalkozik azzal is, mit tudnak nyújtani a regionális köznyelvi, illetve a tájnnyelvi elemek az irodalmi szövegnek. Igazából nem mindig tudjuk e két lexikai típust élesen elhatárolni, a magyar nyelvben esetleg csak a valódi tájszavak képezhetnek kommunikációs akadályt, s nevezhetők kimondottan táji elemnek.

Balogh István meseregényében, a *Megélesztő ákombákom* szövegében az őseitől nyert szellemi örökséget (szólásokat, szokásokat, meséket) igyekszik továbbadni unokájának. Ennek a továbbörökítésnek az egyik eszköze a nyelv; az adekvát nyelven, nyelvhasználatban történő örökítés módja, ahogyan a nyelvjárási hangzást, a tájszavakat és a néprajzi fogalmakat beépíti a szövegébe, a regény végén pedig külön szómagyarázatban világítja meg jelentésüket.

Majoros Sándornál a bácskai gyermekkori táj, az emlékek leírásakor számos táji elem kerül elő. Pl. alaki tájszavak: *cepelhet, billogok, csimbókozva* stb. Az idézés hitelességét jelzi az *ecsém* megszólítás, az *ellövik a lábod* szerkezetben a *láb* főnév táji morféma-alkapcsolása. Méreynél az alaki tájszavak mellett valódiak is megjelennek: *randa, hajma; pudvás* stb. Németh Istvánnál: *göldényleveles, pantyusz, dinnyebosztán* stb. A valódi tájszavak előfordulását nem mindig kíséri magyarázat; esetenként a szöveghelyzet világítja meg a szó jelentését: „kék meg narancssárga kupékból összeábdált vánszorgó, váltókon átbillenő kazettasor.” (MS⁴ 10) 'összetákol'.

Tarinál az élőnyelv részeként számos tájszó, tájnyelvi elem kerül a szövegekbe: közöttük számos hangutánzó-hangulatfestő: *krasnyogott, lekutyorodott*.

A fonetikus táji ejtésű lexémák a táji identifikáció eszközeiként szerepelnek, ugyanakkor atmoszférateremtő elemekként is előfordulnak. Jelölési módjuk, a jelölés szimbolikus szerepe is figyelemre méltó; a táji elemek megjelenítésének módzatai eltérőek. A szövegek lokalizáló/identifikáló eljárásai közül kiemelkednek Tari István szövegeiben az al-dunai székelyek tipikus ejtését visszaadó nyelvjárási betétek: *münk, másik es, ruhánkot, passzusokval* stb., amelyek a székely nyelvjárás emblematisztikus jellemzőiként sorakoznak a sándoregyházi beszélő nyelvhasználatában. Több műben megjelenik valamely fonetikus helyesírású szövegtípus: az anya „kezdetleges” helyesírását rögzítő levélrészlet Majorosnál (MS 101), Tarinál

az apa németországi levelei (Tari 149), ám ezeknél jóval változatosabbak Vasagyi Mária *Silentium album*ának szövegbetétei: „a pávaszemes mohazöld könyv” naplóbejegyzései, a levelek, valamint a temető selyemtégláin megjelenő üzenetek táji ejtés-sel őrzik a helyi nyelvhasználatot.

Általában megjegyezhető, hogy az írók sokat próbálkoznak a regionális elemek leírásával/átírásával. A transzkripció fokának, mértékének a keresése a korábbi időszakok íróinál is reális probléma volt: mit és mennyit emelni be ezekből a táji lexémákból, frazémákból, hogy ne legyen megterhelő az olvasásuk, de megfeleljen a következetesség elvének, ugyanakkor kifejező legyen, s mindenekelőtt adekvát.

Tarinál beszélt nyelvi sajátágként jelennek meg a népetimológias és a rezsemantizációt célzó formák a *cihológus* ('pszichológus'), a *bitvisz zene* ('a beat zene') típusú ejtésben, szóalkotásban. Németh István *Akik az időket szolgálták* című kötetének egyik darabjában az idős pacséri világutazó nyelvében a torreador szóalak *terroáder* formájúvá „értelmesül” (NI-2 15).

Beszélt nyelvviség

A beszélt nyelvviség regionális elemeinek az előfordulását, szerepét és megvalósulását is érdemes nyomon követni a szövegekben. Különösen fontos kérdés ez a táji jellegű beszélt nyelvi elemek szövegbe építéskor: Tarinál például igen erőteljes az élőnyelvi kommunikáció jelölése, ahogyan az *Akarsz egy Jugoszláviát* című kötet egyik recenzense meg is jegyzi: „szereplői az élőszó esetlegességével és erejével vallanak életükről”. Eltérő fokozatokat találunk nála: mivel a teljes fonetikus átírás zavaró lenne, a leggyakoribb a hiányjel használata: pl. „Tizenöt évig egy firmába' dógóztunk.” (156); mer' (mert), szemme' (szemmel), fé'l ('félt').

Alkalmaz jelhalmazást (főleg emfatikus céllal): Azt igeen! (14). Szórványos, szelektív fonetikus átírás is található szövegei-

ben: *Eccé lássa anyám...* (38); itt a többbrétű jelenséghalmazás is csupán megközelíteni tudja a hangzó beszédet.

A jelölés szimbolikus szerepű is lehet: pl. a Károly név *lj*-vel való írása (MS 108), ahol a szövegben nincs szükség más utalásra ahhoz, hogy a történet korhoz, ideológiához köthető legyen. Hasonló jelenség Tarinál a *dobrovoljac* többszöri említése a magyar helyesírás számára teljesen idegen *lj* hangkapcsolattal.

Szubkulturális beszédmódozatok is megjelennek Tari István dokumentummontázsaiban, interjúiban: *nákolás*, *süksükölés*, *a muszájnom* használata.

A beszélt nyelviség jelölői továbbá Tarinál a következő típusú fordulatok és töltelékszavak: „ő szeretett volna megszabadulni attól a másik lánytól, és *elég az hozzá*, elhatároztuk...” (Tari 14); „...*mi a ménkűt* néznek rajtam!” (Tari 9); „Hallod a *veszett fenét!*” (Tari 8); „*Az anyjuknak a térde kalácsát* védték azok! (Tari 21).

Mérey Katalin *Gyertyaláng* című novelláskötetében többször felbukkan egy-egy magyar nyelvi elem, valamely regionalizmus lefordíthatatlan jellege; a többnyelvű közegben ugyanis érthetetlené válik az ősi mondóka, a gyereki kiszámoló szövege: *Lánc, lánc, eszterlánc*, vagy a *Katona bácsi hop, hop, hop, minden bótba lisztet lop*. A *bótba* immár nemcsak nyelvjárási szóalak, hanem benne van nemzedékek szellemisége, játékossága.

Az akcentus jelentősége

A hangsúlyt az írott nyelv egyáltalán nem, illetve csak nyomokban tudja visszaadni; az írók eltérő technikákkal jelzik, valamely megjegyzéssel, metanyelvi betoldással hangsúlyozzák, mint pl. Nagy Abonyi a *Budapest, retourban*: „Az akcentusukról tudtam, hogy pestiek” (NA 109). Persze a regényben ez a megjegyzés további jelenségeket tár fel: a pesti akcentusúak magabiztosnak tűnnek, szemmel láthatóan otthon érzik magukat. Majorosnál is megjelenik a pesti nyelv minősítése: „És most mindezt behelyettesítette ez a mindig is utált affektáló pesti beszéd” (MS 39).

Nagy Abonyi Árpád egyébként visszafogottan emel be említett regényébe regionális elemeket. Ezek a szöveghelyek azonban esszenciálisan fejezik ki a hovatartozást, sorolják fel az identitás nyelvi kifejezőeszközeit. Kiemelkedő szöveghely a regény 68. oldala, ahol fókuszosítva találjuk a *jugók* számlájára írható identitáselemeket: hangoskodás, furcsának tűnő akcentus, sok középzárt e (ë), időnként használt szerb szavak, kifejezések és mondatok, de főleg a gyakori szerb nyelvű káromkodások (NA 68). A felsorolás végén maga a regényíró teszi fel a kérdést: vajon miért káromkodik egy magyar ember szerbül. Nagy Abonyi itt egy ősi, eredendő kulturális antropológiai jelenséget érint, az embernek azt a meggyőződését, hogy a saját nyelve az érthető, az elfogadható, a másik, az idegen nyelven mondott szónak már nincs akkora ereje, így a szerbül kimondott obszcenitás, káromkodás nem annyira húsba vágó; kifejezőereje imaginárius célpontokra hárul át.⁵ Ez a jelenség egyébként a legújabb szociolingvisztikai felmérések szerint igencsak terjedőben van a vajdasági magyar fiatalok körében.

Balázs Attila Damjanich-történetében váratlanul egy teljesen szervetlenül álló, jelöletlen kódváltású és lefordíthatatlan káromkodás áll: *Pičku mater* (BA 147). De nála számos más utalás is történik a sajátos akcentusra: pl. ahogyan Picspang tanár úr „mondja hangosan a maga aranyos telepi beszédével: – Merd ilyen ni’cs még edzs, *bráte moj!* (BA 531).

A nyelvi identitás írói eljárásai

Fentebb már felmerült a zárt *ë* kérdése: ez valóban a vajdasági magyar ejtésnek, a nyelvi lokalizálásnak az egyik csomópontja; eltérő kontextussal és attitűddel. Van, akinek ez stigma, van, akinek a számára ez az otthon hangzása. Mérey Katalin *A dunai csuka dicsérete* című kispróza-darabjában egy történetet ígér: „Abban a mesében benne lesznek én a reményeimmel, hitemmel és bizodalammal, benne lesznek a szavaim és a zárt *ë*-im...” (M1 132).

A szerzők gyakran elárulják a regionalizmusok iránti attitűdjüket is. Mérey szövegszerűen összeveti a köznyelvi változatot az emlékekben, a nagymama-nyelvben élővel, ahogyan a *tragacs* otthon *dragacs*nak, az *advent* *ádvent*nek hangzott.

A *mi* és az *ők* szembeállítás lépten-nyomon kitapintható nála: „mi itt tudjuk, mi a bogyófa” (M1 96); „a mi akácfánkat a nagymama ákácnak mondta:” (M1 96); „Azóta már megtanultam, hogy a paprac magyarul cickafark, de mi papracteát itunk” (M2 114).

Majorosnál a *javitás*, az *önértékelés* momentuma hangsúlyozza a két változatnak –, az itteninek és az odaátinak a különbségét, amely tkp. mindössze egyetlen hang: „Mi legyen velünk?, kérdezi Vína. Semmi, mondom, ne legyen semmi. Elegem van a drógás trükkjeidből. Soha nem voltak trükkjeim, és most sincsenek. Egyébként pedig nem drógás, hanem drogos. Nálunk úgy mondják, drógás. Lehet. De ez itt Budapest” (MS 147–148).

Regionális jellegű szerkezetek, frazémák

A vizsgálat tárgyát képezik a regionális vonatkozású frazémák is, az olyan szerkezetek, vonzatok, amelyeknek a megértéséhez a vonatkozó valóságtartalom ismeretére van szükség; háttérinformációk halmazát mozgatja meg a szövegekben egy-egy történésre való hivatkozás, esemény. Ilyen pl. Majorosnál az utalás a *Híd-díjas életműre* (MS 87), vagy pedig az ígéretes topolyai költő esete, aki „a bácskai provincián született, ahol *dilettánsul ugatnak a kutyák*” (MS 109) – felidézve ezzel a provincializmus lényege körüli hosszas vitát.

A hiedelemelemeknek identifikáló funkciójuk van Majoros *Meghalni Vukovárnál* című regényében; átszövik az egész művet: a lefejezett csirkén az ördög nyargalászik (5), a talált pénz hiedelme már univerzálisabb érvényű (93), a diófa mítosza széles kontextusban, igen részletezőn jelenik meg (104), az arany toposza pedig ismétlődő elemként, olyan anyagként bukkan fel,

amely „magába szívja az álmokat” (126), de ezeken kívül megemlíthetjük még az ördögkarika babonaszerű képét is (135).

Két nyelv határán – kontaktuselemek

A regionális nyelvi elemek rétegeit átszövik, színezik a másodnyelv hatásából eredő kontaktuselemek: a nyelvi kódváltás⁶ megnyilvánulásai. A bázisnyelv és a vendégnyelv (a kontextus és a textus) kapcsolata, a vendégnyelvi elem beépülésének módzatai sok érdekes kérdést, lehetőséget vetnek fel.

A lexikánál maradva, külön csoportot alkotnak a vidékünkön használatos szaknyelvi szavak, kifejezések. Idegen szavakból jövevénytiszavakká szelídült lexikai elemek ezek, a német, valamely szláv, román és egyéb nyelvekből átvéve honosodtak meg már korábban. Némelyek csak alakjukban térnek el a sztenderd formától: pl. *spediterkocsi*; mások nem lelhetők fel a magyar értelmező szótárban: *batrislámpák*, *sznajperek*, *TAM gépkocsi*, *tarírozás* stb. Majoros Sándor számos fegyverfélét sorol fel: *tandzsara*, *PAP-puskák*, *M-48-asok* stb.; esetenként csillaggal jelölve, lábjegyzetben adja meg a kérdéses szavak jelentését.

Nevek

A névválasztás nagyon fontos eleme a helyhez kötés eljárásának, gondolhatunk itt például a likai partizán *Subara* nevére Németh István *Éles fényben* című novellájában; Vína és Dúle fonetikusán átírt nevére Majorosnál, amelyek erőteljes identifikáló szerepűek, ám maga az a jelenség, ahogyan a szerző a női névnek (Vína) megadja a jelentését, és kommentálja a neveket, kissé mesterkéltnek tűnik. A fordított sorrendű és szerbesített katonanevek: pl. „Ladiszlav Tot, Andras Mohacsi, Istvan Terek...” (MS 53) – ugyancsak a nyelvi lokalizálás eszközei.

Balázs Attilánál fontos és gyakori a nevek variálása, az alakváltozatok ismeretének hivalkodó sorjázása: „Josip Jelacsics, Jellacsics, Jelasics, Jelchich...” (BA 132). Gyakran értelmezi

az illető szerb nevet zárójelben: „Vuk Sztanojevics (magyarul: Sztanojevics Farkas)” (BA 37). A földrajzi neveknél is előfordul nála a kódváltás sokféle formája: „Zalánkemen, azaz Slankamen (Sós-kő) közelében...” (BA 43). További példák: Gospa od Snega, azaz Havas Mária emléktemplom; létrejött a passzarovíci (pozsareváci) béke stb.

Az idegen elemek jelölési módja – a látható nyelv

A vendégnyelvi elemek változatos jelölési eljárással épülnek be a magyar szövegekbe. A szinonim funkciójú szerb szó magyar helyesírással és toldalékolással, valamint dőlt betűvel jelölve: „lesz ideje elrágódni, úgymond *elzsvákálódni* a történelem érdekességein” (BA 62); zárójelben, csillaggal jelölve: pl. Majoros rendre csillagozza a toldalékos szavakat: *saracot, valaki sztojt kiált*; valamilyen betűtípussal kiemelve; pl. „A sok *megdanra* kiálló és rendre győző Márk...” (BA 115), „Szerb szemtanúk, azaz *ocsevidácok* szerint...” (BA 127). Németh István is rendre idézőjelbe teszi a kölcsönszót: „a nő egy feketével »csasztiztatja« meg magát” (NI 87).

A teljesen jelöletlen, magyar toldalékkal ellátott formák ritkábbak, pl. Majorosnál: „A Dajcból a vojna policija fehér derékszíjasai...” (MS 32); „a szétszórt Strat-okat, Ljubavni vikend roman-okat mohón lapozta a szél...” (MS 8). Szervetlenül áll a szövegben a *gora* 'hegy' jelentésű szó: „Mohamed többé nem jött a hegyhez. Ugyan, a Gora se ment hozzá” (BA 106). Balázs Attila ritkán fűz magyarázatot a szövegeiben előforduló idegen elemekhez. Szerb–magyar kombinált szerkezetek is találhatók nála: „Hóka Sárác lovamra pattantam” (BA 116); „Janika Balaž [...] apró tamburicájából...” (BA 207). Majoros viszont többször ír az elemzett regényben a katonák képeslapjairól, de egy esetben (különösebb indok nélkül) mégis a *razglednica* forma bukkan fel a mondatban, sajátos hangulatú és konnotációjú szóként (MS 122).

A „nyelvehagyottak” beszéde

A kódváltás, de még inkább a kódkeverés még a szociolingvisztika berkeiben is igen eltérő megítélésben részesül, sokféleképpen nevezik: kevert nyelvűségnek, kevert beszédnek.⁷ Németh István az *Ima Tündérlakért* című kötet egyik oldalán a szélütött ember metaforájával illusztrálja az itt egzisztáló kétnyelvűséget, de más szövegekben is megtaláljuk – szerzőnként más-más megvilágításban – ezeket a jelenségeket. A kivándorolt, beolvadt vajdaságiak, az anyanyelvükről, őseikről lemondó egyének furcsa keveréknyelvét Tarinál jól példázza a *Van egy Németországunk* című novella levélsorozata, ahol az apa szövegzárási *Csókol apád* szerkezetet és ennek változatait az utolsó levél végén az idegenszerű *Csüsz* váltja fel. Méreynél ezt az idegenségérzetet a globalizált *vaoo* mondatszói fejezi ki (M1 1 23).

Összegzés

Elemzésünk során nem leltárszerű leírásra törekedtünk, inkább a regionalizmusok használatának indítékait, alkalmazásuk írói eljárásait kíséreltük feltárni. Vizsgálatunkkal fontos adatokat kapunk a regionalitások alkalmazásának attitűdjeiről is, vajon témafüggő a regionalitások használata, vagy inkább a szerző nyelvi habitusának az összetevője. Úgy hisszük, mindkét tényező jelentősen befolyásolja a lokalizáló, identifikáló elemek megjelenésének sűrűségét, típusait.

Jegyzetek

- 1 Kiss Jenő: *Magyar dialektológia*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001. 38.
- 2 Nemes Nagy József: Régiók, regionalizmus. *Educatio*. 3. szám, 407–423. URL: <<http://geogr.elte.hu/ref/pdf/EDUCATIO.pdf>>
- 3 Bárczi Géza: Nyelvjárás és irodalmi stílus = *Stilisztikai tanulmányok*. Szerk.: Sellő Edit. Gondolat Kiadó, Budapest, 1961. 62–119.

- 4 A vizsgált műveket a szerzők nevének rövidítésével jelöltük, l. Kiadások.
- 5 Ezt a jelenséget Balázs Géza más irányból közelíti meg: „Ezt ugyan nem tudjuk bizonyítani, de érdekes nyelvi kontaktusbeli adatok vannak arra, hogy a magyarországi nemzetiségek szívesebben káromkodnak magyarul.” Balázs Géza–Takács Szilvia: *Bevezetés az antropológiai nyelvészetbe*. Pauz–Wetermann–Inter–PRAE.HU. Celldömölk–Budapest, 2009. 98.
- 6 Ezt az identifikáció eszközeként definiálja Lőrincz Jenő: Önazonosság és nyelvhasználat c. tanulmányában = *Variabilitás és nyelvhasználat*. Szerk.: Gecső Tamás. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2004. 205.
- 7 A szórványmagyarság nyelvhasználatának vizsgálatakor említi a kódkeverést Hajnal Virág és Papp Richárd: A dobradói beszélőközösség. Egy szerémségi magyar falu nyelvészeti antropológiai elemzéséből = *Közelből is távol. Magyar világok a Vajdaságban*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet–Timp Kiadó, Zenta–Budapest, 2008. 35–56.

Kiadások

- Balázs Attila:** *Kinek Észak, kinek Dél*. Palatinus, Budapest, 2010 (BA)
- Balogh István:** *Megélesztő ákombákom*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2011 (BI)
- Majoros Sándor:** *Meghalni Vukovárnál*. Timp Kiadó, Budapest 2003 (MS)
- Mérey Katalin:** *Gyertyaláng*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2002 (M2)
- Mérey Katalin:** *A föld, a fű, a víz*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2011 (M1)
- Nagy Abonyi Árpád:** *Budapest, retour*. zEtna, Zenta. 2008 (NA)
- Németh István:** *Ima Tündérlakért*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2000 (NI-1)
- Németh István:** *Akik az időket szolgálták*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2008 (NI-2)
- Tari István:** *Akarsz egy Jugoszláviát?* Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2002 (Tari)
- Vasagyi Mária:** *Silentium album*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2002 (VM)

Irodalom

- Balázs Géza–Takács Szilvia:** *Bevezetés az antropológiai nyelvészetbe*. Pauz–Wetermann–Inter–PRAE.HU. Celldömölk–Budapest, 2009.
- Bárczi Géza:** Nyelvjárás és irodalmi stílus = *Stilisztikai tanulmányok*. Szerk.: Sellő Edit. Gondolat Kiadó, Budapest, 1961. 62–119.

Hajnal Virág–Papp Richárd: A dobradói beszélőközösség. Egy szerémségi magyar falu nyelvészeti antropológiai elemzéséből = *Közelből is távol. Magyar világok a Vajdaságban*. Vajdasági Magyar Művelődési Intézet–Timp Kiadó, Zenta–Budapest, 2008. 35–56.

Kiss Jenő: *Magyar dialektológia*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001. 38.

Lőrincz Jenő: Önazonosság és nyelvhasználat című tanulmányában = *Variabilitás és nyelvhasználat*. Szerk.: Gecső Tamás. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2004. 204–208.

Nemes Nagy József: Régiók, regionalizmus. *Educatio*. 3. szám, 407–423. URL: <<http://geogr.elte.hu/ref/pdf/EDUCATIO.pdf>>

Bence Erika

A BARBÁR LEGENDÁJÁNAK TEMATIZÁCIÓJA BALÁZS ATTILA *KINEK ÉSZAK, KINEK DÉL* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Alapy György demonstratív tekintete és az elbeszélői látószög. A fő-
(*Kinek Észak, kinek Dél*) és a „vagylagos” – azaz lehetséges (azonos
vagy hasonló jelentésű) – változatot jelölő alcím (...*vagy a világ*
kicsiben) egyaránt látószöveget, az elbeszélés vagy a megértés pers-
pektívájára vonatkozó utalást ad közre, amit az első bekezdésben
kifejtett szereplői pozíció, Alapy György pétervárad várkapitány
tekintete demonstrál, tesz térbelileg és képileg érzékelhetővé.
Alapy György számára, miután a török által romba döntött,
Magyarországot védő utolsó végvár, Pétervárad „legmagasabb
tornyába vette be magát halálra szántan, mert hogy is lehetett
volna másképp, mint hőiesen” (Balázs 2008. 7), úgy tűnt, „mint-
ha egy pillanatra megállt volna az idő [...], így lehetősége nyílt
még egyszer körülnéznie a magasból” (uo.) Ez a demonstratív
tekintet – reflexív értelmezői szinteken – a múlt elbeszélhetősé-
gének, a történeti narratíva megképződésének alapmozzanatát
szimbolizálja: az elbeszélés jelen ideje és az elbeszélte múlt közötti
rálátási távlat (az elmúlt idő) képezte distanciát.

„Minél nagyobbra növekszik egy regény váza, annál nyilvánvalóbban kitetszik történeti jellege” – írja erről a távlatról Northrop Frye *A kritika anatómiájában* (Frye 1998. 265). Ugyanerről, a múlt időt szublimáló tekintetről olvashatjuk másutt:

„A »krónikás« egyetlen tekintetbe vonja a különböző időket és eltérő helyszíneket, egymás mellé kerülnek a középkortól és a XXI. századig terjedő időszáv nevesített, kétségtelenül valóságos történelmi háttérrel bíró figurái és a mindennapok kisemberei” (Fekete 2011. 7). „...a *Kinek Észak, kinek Dél* elbeszélője fenntartja az igen erőteljes narrátori jelenlétet, reflexiók és önreflexiók sorával szembesíti az elbeszélte történetet.” (Toldi 2010b. 97). Toldi Éva az elbeszélőnek „az igazi hősök után kutató szerény krónikásuk”-típusú (Balázs 2008. 148) reflexióira utal, amikor ugyancsak „a krónikás” jelenlétét hangsúlyozza a vizsgált regényben.

A múlt elbeszélhetőségének szempontjából ezek a reflexiók további információkat tartalmaznak, hagyományokra utalnak, illetve narratívákat mozgósítanak. Ilyen jelentést képez a jelenre kérdező s a múltban modellértékű történetet kereső, hagyományos elvű történelmi elbeszélésben a múlt hősiességének mássága: az „igazi hősök” (Balázs i. m.) keresésének/elbeszélésének szempontja, továbbá a krónikás szerep háttérnarratívák – a Balázs-regényben ennek legjellemzőbb példája Érdúj helyi Menyhért történelemlékönyve, Újvidék-monográfiája – általi legitimálódása. De ugyanez a motívum – a történelem elbeszélhetőségének fikcionális (White 1997), illetve szövegtapasztalaton (a másik elbeszélésen) alapuló természete – teszi kétségesé is a múltprezentáció lehetőségeit, s irányítja figyelmünket a „többféle történelem” Hayden White-i (White i. m.) elméletére, illetve a történelem interpretációkban megnyilvánuló létének ankersmiti (Ankersmit 2004) tételére, ezeknek a Balázs-regényben is megnyilatkozó jelenségeire. Szembetűnő sajátossága pl. a nagyelbeszélésnek, hogy „a múltra vetett tekintet” szűkülésével, vagyis a közelmúlt felé való közeledtével miként változik a történelmet értelmező és elbeszélő krónikás beszédmódja, s a történetírói hagyományra, vagy a kollektív történelmi emlékezet formáira (pl. legendák, történelmi mondák) való hivatkozást

hogyan váltja fel a szubjektív emlékezés (pl. Picspang tanár úr visszaemlékezései), a magánmitológia, illetve a szóbeliség különböző formáira (egészen a pletykáig, illetve a társasági beszédformáig) történő hagyatkozás.

A többféle vagy kettős elbeszélői látószög hangsúlyozása – „aligha van abszolút Észak, és abszolút Dél” (Balázs 2008. 229) – a főcím mellett több bekezdést kitevő reflexiók révén is egyértelművé emelkedik. Már jócskán „benne a történetelbeszélés folyamatában”, a nagyelbeszélés felénél olvashatjuk pl. a következő magyarázatot: „Természetesen – ha közelebbről vesszük szemügyre ismét, némi elmefuttatás leplezetlen szándékával – akárcsak az Északé, úgy érdekes a Dél fogalma is. Utóbbiról általában azt gondoljuk, hogy tőlünk délebbre melegebb van, ősszel arra vonulnak a kék hátú fecskék, és ott, ha nem is okvetlenül nyomorúságosabb körülmények között, de mindenképp máshogyan élő emberek laknak. Nem beszélve arról, hogy néhol északabbra található a melegebb fertály. A Balkán esetében ugyanakkor az Észak és a Dél még a Kelet fogalmával terebélyesedik. Tán csak azért, hogy annál bosszantóbb legyen megtalálni az utat – akár kifelé, akár befelé” (Balázs i. m. 313).

A három részre tagolódo nagyregény („szerteágazó krónikánk” [Uo. 229.]) első két fejezetének címe látvány-analógiák révén metaforizálja a kettős szempont elbeszélői eljárását. A térségi történelmet a honfoglalás előtti idők legendáitól napjainkig „bejáró” első fejezet a *Duna partján Gibraltár* címet kapta és a jelölt képhez (Gibraltár mint két kultúra határmezsgyéjén helyet foglaló kapu, híd, vagy „átjárás”) hasonló földrajzi pozícióban elhelyezkedő Pétervárad történetét meséli el, míg a *Duna partján Athén* című második fejezet természetesen Újvidék (őslakosai köddé vált víziója szerint: Duna menti Athén) perspektívájából láttatja a történelem térségi alakulásfolyamatát. A vár és a város közötti természetes határ a folyó, a Duna (az elbeszélés menetét is szervező topográfiai elem), amelyen

– továbbfűzve a harmadik rész címe sugallta asszociációt – a valós teret, de leginkább az időt imagináriussá tevő (a közel-múlt látószögét biztosító) *Boldogok hajója* siklik. Fekete J. József e harmadik fejezetcímbe egy középkori szerző, Sebastian Brandt költészeti művére (*Bolondok hajója*) történő utalást sejt (Fekete i. m. 9.), de az asszociációs lánc a márquezi nagyelbeszélésen (*Szezelem kolera idején*) által, egészen a biblikus időkig (*Boldogok a lelki szegények!*) és azon túlra, az ógörög idők argonauta-legendájáig visszavezethető: „A Duna nagy pétervárad kanyaráról legkorábban azok a Fekete-tengerből ide felmerészkedő ógörög hajósok regéltek sokat...” (Balázs i. m. 229). Maga a regény is többször reflektál rá, de recepciója is taglalja a Buda–Pest-párhuzamot az elbeszélés geokulturális meghatározottsága szintjén, míg az elbeszélő az Andrić-analógiát egyértelműsíti: „Ivo Andrićtól, a térség Nobel-díjas, a legutóbbi eseményekben erősen megrongált szobrú, horvát gyökérszálú (?) szerb írójától származik a kesernyés megállapítás, amely szerint senki se tudja, aki nem tapasztalta meg: mit jelent két világ peremén születni és élni. Egyiket is, másikat is megismerni és megérteni, anélkül azonban, hogy valamit is tehetnénk azért, hogy ez a két világ megmagyarázza egymást, és közeledjék egymáshoz.” (uo. 315).

Az idegen és a más elem. A több szempontú és -hangú elbeszélésstruktúra jellegéből következően legfőbb metaforái is többértelművé válnak: a *folyó*, a *híd* és az *út* összekötő elem éppúgy lehet, mint az elválasztottság metaforikus (és valós) alakzata, illetve toponímiája. A Duna hajózhatóvá tétele, vagy a a római időkben kiépített utak sem csak és elsősorban a közeledés lehetőségét, hanem a másik (az idegen) leigázásának és eltiprásának esélyét adják meg: hadút vezet végig a tájon, míg a Bácska területét két irányból is keresztülszelő, egymást két helyen is metsző – korábban vitatott eredetű, mára bizonyítottan római – sáncokat is „tudatosan egymás ellen ásták” (uo. 229) az itt élő avar, jazig vagy gepida törzsek, mert „nincs teljesen igaza játé-

kos magyar költőnknek, Weöres Sándornak, midőn azt foglalja versbe, hogy hát a hettita. Milyen különös nép a hettita, mert azt hiszi minden hettita, hogy minden ember hettita. Merthogy a mellékelt ábra tanúsága szerint aligha hiszi, hitte ugyanezt példának okáért minden avar, zajig vagy gepida. (Hogy minden ember avar, jazig vagy gepida.)” (Uo.) Más források, többek között a nevében is többszörös (szül. *Ellinger*, másként *Melhior Erduljhelyiként* megnevezett, de az elbeszélő által sokszor csak *É. M.*-ként emlegetett) Érdújhelyi Menyhért szerint a sáncokat „főképp pogány szarmaták ásták, emelték, ácsolták, méghozzá időszámításunk harmadik századában. Tették ezt védelmül ellenségeik, a pogánynál is messze pogányabb, rémmesékbe illő, »ronda és erősen szodomita« gótok ellen” (Uo. 228).

Az idegenre és a Másikra irányuló, fölülről lenéző és leki-csinyló *tekintet* (mint az ugyancsak soknevű és származásában is összetett legendát magáénak mondó Alapy György, a péterváradi erődítmény védbástyájából az előtte elterülő világra – szimbolikusan az egész térségi történelemre rávetülő, a regényt indító tekintete) sokszor képződik meg újra és újra a térségi krónika sokszálú történetképződése folyamán. A térséget, vagyis a Duna péterváradi szakaszát legkorábban meglátogató trákok is az „akkori hitükben-világképükben nincstelen, ám derék tejevő meg kancafejő népekként létező barbárookra voltak kíváncsiak: Szkíta és más vidékek igazságos, lósajtevő, kirajzott vándornépeire” (uo. 229). Az idegenre vetülő tekintet szükségszerűen hozza be a „barbár” legendáját a történetelbeszélésbe. A barbár az ókortól kezdődően a saját kultúrától idegen, bárdolatlan, műveletlen közösségeket, a Másik meg nem értett nyelvét jelöli; az ógörögök perzsák ellen vívott háborújától kezdődően a kegyetlenség és a durvaság megnevezése. A vidék, amelynek történetét beszéli el a *Kinek Észak, kinek Dél* a Barbaricum/Barbaricum területét jelenti a Római Birodalom ún. limesén.

A *barbár* jelensége ezekben a legendákban a szellemtelen, kifejezetten erőszakos magatartás és testi rútság mellett az „állatiaság”, a fajtalan, ember alatti lét formáit jelenti. Az Érdűhelyi Menyhértre hivatkozó elbeszélő a szarmaták „szodomita” mivoltát hangsúlyozza. Mind Pétervár, mind Újvidék (ez utóbbi esetében: az őstelepülés, Óvidék) keletkezéstörténeti legendája a *barbár* eredeti jelentésén túli, a Duna árterületének mocsaras ingoványos talajából kinőtt mitikus képzeletvilág jelenségeivel is összefonódott; az ide érkező trák hajósok pl. najádokkal (félig ember/állat, félig tündér lényekkel) találkoznak, a folyó áradásaiban megsemmisült Óvidék őslakossága pedig e legenda szerint egy emberré lett, de számárlábakkal rendelkező szépséges tündér és Avakum Avakumovics kecskeszarvú révészfiú leszármazottai. (Ha a térséget belakó, pogány kori népek civilizált, vagy keresztény részről történő ábrázolását vesszük alapul, szükségszerűen felbukkannak ennek, vagyis az állati mivoltát hangsúlyozó megjelenítésnek a rekvizitumai.) Pétervárad keletkezéstörténeti legendája pedig a jazigok csikasszá változott Vokura sámánjának egy Rómából érkezett Péter nevű remete általi megöletésének történetén alapul. A regényben: „A környeket őrző római katonák – maguk is innen-onnan jött, mindenfelől összeverbuvált, lelkükben nagyon egyszerű, többnyire nagyon babonás emberek – félelemmel teli szívvel hallgatták a csikasszá változott, háborodott lelkű sámán kibékíthetetlen vonyíkolását, kaffogását a teliholdra, és a világ összes pénzéért se merészkedtek volna oda megpróbálni elpusztítani. Annyiért sem, nemhogy annak az egyre vékonykább zsoldnak a fejében, amely maga is elfogyott lassan, akár a hold, és nekik menniük kellett új gazdát keresni. Vokura viszont maradt, s még évszázadokig ott acsarkodott mindenkire, aki arra járt. Egyszer meg is támadott egy szerencsétlen tifuszos vándort holmi óriási, santa farkas képében, és annak belét a köldökén kirántva menten széttépte az egész embert. Pogányságához nem fér kétség, s ki

tudja, meddig garázdálkodik még ott utolsó vérszomjas, habzó szájú, torzonborz, vandál baromként, ha Péter remete meg nem öli jókora keresztyének kihegyezett, megélesztett végével, meg nem nyúzza, bőrét ki nem teríti a barlangban, s rá nem fekszik” (Balázs i. m. 11).

Barbaricum. A Barbaricum-legenda a vajdasági magyar irodalom lírai opusaiban is kifejezést nyer. Jung Károly *Barbaricum* című 1991-es kötetében az otthontalanná válás és kifosztottság-élmény („a hontalan a hazában”-érzés) történeti válságmodelljei képződnek meg előttünk: az érett civilizációra (pl. Róma) törő barbár legendája, illetve a háború, a bornírt erőszak kultúrárt tipró jelentősége. „S a limesszel szemben (ahol felérnek / a jajok az égig) a barbár áll lesben.” (*Barbaricum*); „Mégis – mint köztudott – Róma / Felé sok utak futnak, keres // Is hát magának ki-ki menedéket / Ballangók, gazok, sodródó dudva / Útjából, idegen koszt, meséket / Áthágva, kezét zsebébe dugva.” (*Fújnak a böjti szelek*); „Mi már tudjuk, megtanultuk: hadak / Vonultak, vonulnak ezen a tájon, / Lópaták robaja, vértzaj a lapályon, / S olykor lovaink is felhorkannak. // Maradni ki mer? Elrejt most a verem. / Kit ne riasztana a hadak vonulása?” (*Hadak vonulása*)

A *Kinek Észak, kinek Dél* is felveti – Róma perspektívájából – a barbár pusztítások „bűn miatt bekövetkező égi bosszú”-jelentését (Balázs i. m. 9). (Klasszikus magyar lírai örökségünk legjelentősebb alkotásai, a *Hymnus* és a *Szózat* világban is jelentést képez a büntetés e, tatár [„kutyafejű” – a regényben is!], s török dúlás formájában bekövetkező változata.) A „barbárokkal iszonyatosan sokat bajlódó Róma” (uo.) pusztulástörténetében az állati tulajdonságokkal felruházott, „hajmeresztő üvöltéssel bevágató, emberbőr ostorával vadul csapkodó, csendes elmélkedésre emberi habitusánál fogva nem túl alkalmas Attila...” (uo.) jelenik meg – de a barbár szövegségen alapuló birodalma és a maga vesztét is ez, fajtalan primitivizmusa okozza, a gúnyos római vélekedés szerint „megbokrosodott lova rúgta agyon,

amikor hágni próbálta” (uo.). Az Attila-legenda – az elmozduló elbeszélői pozíciók révén – többször is felmerül (más perspektívákból természetesen) a regényben, többek között az amerikai filmipar „number one”-jaként, ahol „félelmetesen rút, pogányul szőrös, vadul vicsorgó, kiszámíthatatlan és istentelen dúvad. A vadak legvadabbika” (uo. 98).

Az idegenre rávetített becsmélő, barbár (állat)képzetek többnyire a Másik nyelvének, kultúrájának és észjárásának meg nem értéséből erednek. A térségben feltűnő korai magyarok „ugarul ugattak” (uo. 243) – más közösségi kultúrák szemszögéből „értve”, pontosabban meg nem értve. (A kései/mai értelmező tudatában szükségszerűen idézve fel a Trianon utáni államhivatalokban a kisebbségivé degradált nyelvek tiltását jelző: „Ne ugass!” feliratot.) Alapy György híres tekintete a „fergeteges török dúlás”-t előrevetítő „fekete galamb” képében (uo. 31) éppúgy az istentelen Gonoszt (másutt: „»síklós és kelgyószérű« Rosszat” [Uo. 33]) fogja be, mint ahogy a Pétervárado legyőző Ibrahim beglerbég szolgálai Alapynak a „gonosz sárkányt” vélik felismerni, s hiába is hegyezik a fülüket, nem értik, nem tudják eldönteni, hogy milyen nyelven kegyelmez meg Alapynak (interpretációjuk értelmében: „lelki torzszülött”-nek [uo. 31.]) és maroknyi csapatakának a nagyvezír.

A Balkán-legenda. A Római Birodalom limes-vidékén létrejött Barbaricum-történet, a barbárság legendája, az újabb kori nemzetkarakterológiák színterén szükségszerűen csúszik egybe a Balkánról alkotott legendákkal. Ezekben sokszor a „»förtelmes, gyermekfaló, farkasokkal focizó és medvével öklöző« Balkán” (uo. 314) képe jelenik meg – az ókori Barbaricum-történet barbár állatképzeteit híva életre. Alapy György nézését idézi fel az a tekintet is, amellyel – az elbeszélő iróniája értelmében – Ady Endre tekint le „Párizsba telepített Bakonyának, francia földre átábrándozott magyar hegycsúcsának a legtetetéről” (uo. 311), operettországának nevezve a szörnységes királygyilkosság

színteréül (1903: Draga Mašin és I. Obrenović Sándor király brutális lemészárlása!) szolgáló Szerbiát, világát pedig „félbarbár”-nak (uo.) ítéli meg. „A Balkán ugye furcsa szó – fűzi tovább a gondolatot az elbeszélő. – A *balkanizálódás* fogalmát megjegyezte immár boldog és boldogtalan széles e világon szerte, s használja is olyan társadalmi folyamat megjelölésére, amelyben nem csupán a gazdasági hanyatlás érzékelhető erősen, hanem az emberek közötti viszonyok eldurvulása úgyszintén. Valamiféle romlást, rothadást, újbóli primitivizálódást, visszavetlést igyekszik jelenteni, és gyakorta olyanok szájából röppen ki, akik maguk sincsenek távol ettől, ugyanakkor halvány fogalmuk sincs, mi rejlik mögötte: igazából hol kezdődik, hol ér véget, s honnan ered az ajkukra szitokszóként tolult baljós kifejezés: *Balkán*” (uo. 313). Néhány sorral később, mintegy nyomatékosítva a vázolt megítélés bizonytalanságát, a következőket mondja ugyanerről: „Mondani se kell, milyen nehéz pontosan meghúzni kissé képlékeny Balkánunk fizikai határait, nem beszélve szellemi terének maradéktalan feltérképezéséről” (uo.).

Érdekes, hogy az objektíve ironikus elbeszélői hang ezeken a szinteken hogyan válik inkább kesernyéssé, olykor dühödt sértődötté. Mert igaz ugyan, hogy a Balkánon „alapvetően az egykori bizánci uradalommal elterjedt ortodox, továbbá a török hódításokkal meghonosodott, később konkrét nemzeti hovatarozássá lett mozlím vallás mentén sorakoztak fel az emberek, s néznek ismerős mód farkasszemet egymással, mikor olyan idők jönnek”, s hogy tényleg „mintha nem túl mélyen pihenne a csatabárd, és sokaknak akárha nem jelentene semmiféle kényelmetlenséget puszkán heverni” (uo. 314), azért ezek mégis a balkáni mitológia kliséi, valamit az a – Másik nyelvének és kultúrájának meg nem értéséből fakadó – türelmetlenség, ami miatt a „világ másik, önmagát pökhendiségig kulturáltabbnak tekintő nyugati, északnyugati része nem érti, hogy ott, a Keleten, Délkeleten más képp jár az emberek agya, miként a nap is az égen” (uo. 315).

A regény, pontosabban a történelmi regény perspektívájából (a múlt elbeszélhetőségének és a jelenre irányuló válságmodellező szerepének kérdése felől) ítélve meg a dolgot, a barbár-balkáni legenda nem világalkotó modell, lévén arról szó, hogy keletkezésüket tekintve épp nyelvi-kulturális különállás létrehozta érthetetlenség/értetlenség-modellek. Ha a történelmi regényre mint a múlt másságára vetített jelen érdekű kérdés műfajára tekintünk, akkor a barbár legendák tematizációja nemcsak hogy nem vezet el semmilyen egyértelmű válaszadás lehetőségéhez, de a végletekig sok szempontúvá és ezért bonyolulttá, szerteágazóvá teszi az elbeszélést; mint az ezeket az elbeszélői perspektívákat címmé emelő: *Kinek Észak, kinek Dél*. Ezért, s nem az elbeszélői rálátási távlat szűkülése és maisága miatt nem történelmi regény Balázs Attila regénye.

Kiadások

Balázs Attila 2008. *Kinek Észak, kinek Dél: vagy a világ kicsiben*. Palatinus, Budapest

Jung Károly 1991. *Barbaricum. Fűgák és más versek*. Forum, Újvidék

Irodalom

Ankersmit, Frank R. 2004. *A történelmi tapasztalat*. Ford. Balogh Tamás. Typotex Kiadó, Budapest

Bence Erika 2009. *Másra mutató műfajolvasás*. A vajdasági magyar történelmi regény a XX. század utolsó évtizedében. Cédrus Művészeti Alapítvány–Napkút Kiadó Kft., Budapest

Bence Erika 2011. *A múlt horizontja*. A történelmi regény műfaji változatai a XIX. századi magyar irodalomban. Forum Könyvkiadó, Újvidék

Fekete J. József 2011. Balázs Attila. „Észak – Délvidéken” = *Ami átjön*. Magyar olvasókönyv. Életjel, Szabadka, 6–13.

Frye, Northrop 1998. *A kritikai anatómiája*. Ford. Szili József.

Toldi Éva 2010. A sajtó és idegen tapasztalatának néhány aspektusa a mai vajda-

sági magyar irodalomban = *Kultúrák határán I.* Szerk. Bányai Éva. RHT Kiadó, Bukarest–Sepsiszentgyörgy, 117–131.

Toldi Éva 2010a. Újvidék-narratívák = *Hungarológiai Közlemények* 3., 90–99.

Toldi Éva 2010b. Az egyetlen történet labirintusában (Balázs Attila: Kinek Észak, kinek Dél) = *Forrás* 6., 91–104.

Toldi Éva 2010c. A Másik megértésének stratégiái = *Tanulmányok* 43., 93–103.

Toldi Éva 2011. Az identitás toposzai = *Hungarológiai Közlemények* 3., 54–64.

White, Hayden 1997. *A történelem terhe*. Ford. Berényi Gábor et al. Osiris Kiadó, Budapest

H A B I T U S

Beke Ottó

A KÖZVETÍTETT HANGZÓ ANYAG
ÉS MIRNICS GYULA
JAN BERGER HAZATÉR
CÍMŰ ELBESZÉLÉSKÖTETE

Kimondhatatlanul hosszú ideig (időig), amely(ek)nek a láthatatlan, immár csupán képzeletbeli pereme szinte az abszolútmitikus múlt homályába vész, amely arche-időnek a mindig aktuális jelenünkhöz viszonyított, nyilván hipotetikus távol-sága állandónak mutatkozik, s amely ilyenformán valamiféle örökkévalóság megnyugtató, ám egyben hátborzongató színeiben tűnik fel, a beszédnek csak a vizuális, majd pedig (ami nem mindig egy és ugyanaz) írásos-grafematikus formá(k)ban történő rögzítése bizonyult megvalósíthatónak. Nem függetlenül természetesen az adott kommunikációtörténeti kor(szak)ok technikai meghatározottságaitól, hiszen *azt* kell *látnunk*, mármint technikát és részben technológiát magában az írásban, illetve a legkülönbözőbb írásformákban és -típusokban egyaránt. (Főleg akkor, ha az írást nem a jel – és *minden*-féle – jel intézményesüléseként, ezen intézményesülés *folyamataként*, a jel „motiválatlanná válás[aként]”¹ fogjuk fel, vagyis nem a derridai értelemben vett elsődleges, betű előtti írásként², hanem nagyon is profán, kevésbé teoretikus, azonban szintén csak elméleti implikációk sokaságával járó szűkebb értelemben vett írásként. Mármint *látható* és jobb esetben olvasható, netán *el-* és *fel* is olvasható írásként, vizuális jeleket – avagy koncepciótól függően: nyomokat – hagyó rögzítésként, regisztrálásként.) És

máris helyben vagyunk: a látásnál és a láttatásnál, az érzékelésnek annál a területénél tehát, amelynek révén, mármint a (szövegszerűen) leírtak megpillantása, látása, szemügyre vétele, esetleg kisilabizálása révén ide, a lejegyzett-írásbeli nyelvi kód vizuális aspektusához jutottunk, majd pedig reményeink szerint majd még tovább is.

Paul Virilio *Az információs bomba* V. számmal jelzett írásában, szövegegységében a közgondolkodástól – talán és reményeink szerint csupán *egyelőre* – eltérő módon, vagy inkább markánsan azzal szembehelyezkedve a kommunikáció-technológia történetét tekintve a – ha szabad így fogalmaznunk: – bűnbeesés tragikus eseményeként a gutenbergi produktumnak, a nyomtatott könyvnek a megjelenését és tömeges elterjedését jelölte meg. Ugyanis a nyomtatott könyv(forma) tette lehetővé – többek között a maga szabványosított méretarányaival és könnyen felismerhető betűivel – a kéziratos kultúrában (majd pedig a könyvkultúra első néhány századában) a nagyobbára kollektív *eseménynek* számított hangos olvasásnak a folyamatos átalakulását, Virilio koncepciója szerint: elszegényedését individuális formában zajló *néma* olvasássá. Miként Virilio fogalmaz: „A híres *Gutenberg-galaxis*, amikor mindenki számára hozzáférhetővé tette az olvasást, *süketnémák* tömegeit hozta létre. S valóban, az ipari méreteket öltő tipográfiával elterjedt az olvasás magányos, azaz néma szokása, az emberek leszoktak a beszédről, a hallásról, amelyet azelőtt a hangos (közös és több szólamú) olvasás közben gyakoroltak, hiszen viszonylag kevés volt a kézirat.”³ Fontos kihangsúlyozni továbbá, hogy Virilio nemcsak a nyelv és azon keresztül az emberi érzékelés történelmi elszegényítésével, hanem deszocializációs tendenciák magvainak elhintésével vádolja a könyvkultúrát, annak megfelelően, hogy a könyvek – a kéziratokkal ellentétben – immár lehetővé tették a magányos és individuális olvasás gyakorlatát. Immár nem volt szükség tehát közösségre és *hallható*, vagyis artikulált szóra ahhoz, hogy az olvasás történjen, *meg*történjen. Az olvasás egyre kevésbé zajlott

a vizuális-grafematikus jelek igénybevételével rögzített hangok aktualizációjának, vagyis *fel*olvasásának formájában. Az olvasás elnémult és elmagányosodott tevékenységgé vált, és ennek következtében, visszahatásai által – legalábbis Virilio szerint bizonyosan – magányba és némaságba taszította az embert.

(Az adott összefüggésben s/)Nem véletlen, hogy Nyíri Kristóf kommunikációs felszabadulásról *beszél* és ír azoknak a technikai újításoknak (s főleg a mobiltelefonianak) a tükrében, amelyek multimediális tartalmak rögzítésére és közvetítésére is *képesek*. Miként fogalmaz: „a mobilkommunikáció az emberiség kommunikációs elidegenedetségének visszavétele, kommunikációs felszabadulás, kommunikációs hazatérés. A mobilkommunikáció azt az állandó multimediális kapcsolattartást teszi újra lehetővé, amely adott volt az eredeti kisközösségek számára, de elveszett az írásbeliség évezredei során.”⁴ A multimediális kommunikációt lehetővé tevő berendezések, eszközök és eljárások ugyanis magának a hangzó anyagnak, vagyis nem (csupán) az írásos-vizuális formában több-kevesebb sikerrel megragadott, hangsúly(oz)ásától, hanglejtésétől, dallamától, ritmusától és kommunikációs szituációjától egyaránt függetlenített és szemantikailag általában terhelt nyelvi anyagnak, hanem az élő-eleven hangnak a rögzítésére és tárolására is alkalmasak. Függetlenül szemantikai tartalmuktól, telítettségüktől vagy pedig esetenként mindezek (közel sem pejoratív, hanem esetleg nagyon is pozitív értelemben vett) hiányától. Sőt, magától (a nyelvhez kapcsolódó/kapcsolható) jelentéstől mint olyantól is. Annál is inkább, hiszen – miként Slavoj Žižek fogalmaz: „A hang az, amely, a jelölőnél, ellenáll a jelentésnek, a jelentés által nem helyreállítható átlátszatlan mozdulatlanságot képviselve.” S „Mint ilyen – folytatja néhány sorral később Žižek –, a hang se nem élő, se nem halott: alapvető fenomenológiai státusa inkább az élőhalotté, egy kísértetszerű jelenségé, amely valahogy túléli saját halálát, azaz a jelentés elhalványulását. Más szavakkal, igaz, hogy a hang élő jellege szembeállítható a beszéd halott

betűivel, azonban ez egy el nem pusztult szörny rejtélyes élete, nem pedig a Jelenítés »egészséges« élő jelenléte...”⁵

Idézzük fel a *Hullámtörés* (*Breaking the Waves*) című, Lars von Trier rendezésében készült dogma-filmet. Látható ugyanis benne a 42. perc környékén egy, a jelentéssel teli és a jelentés nélküli, avagy tagolatlan hang közvetítésének mibenlétéről egyaránt kivételes intenzitással tanúskodó jelenet. A film pszichikai problémákkal küzdő, elesett, és ami az adott kontextusban szintén meghatározó: ártatlan-(patyolat)tiszta női főszereplője, Bess McNeill (Emily Watson) telefonon beszélget a tőle távol lévő, olajfűrókúton dolgozó férjével. Egy idő után azonban a kettejük között zajló, szemantikailag (és emocionálisan) terhelt, vagyis jelentéssel teli dialógus abbamarad, ugyanis Bess – a rá jellemző naiv-infantilis módon – már nem a beszélgetés mint verbális diskurzus tartalmi vonatkozásaira reflektál, és azokat szövi tovább, hanem megjegyzi: hogy hallja a férfi lélegzetvételét. Az a hang, az a hangsúlyos módon nem nyelvi hang kerül ekkor előtérbe, amely nem a jelentés per definitionen hordozója, legfeljebb annak a (biológiai-fiziológiai) lehetőségfeltétele, és amely ennek ellenére vagy pedig éppen ennek megfelelően szintén az individuum legbelsőbb lényegéhez tartozónak tűnik. Ebben a hangban figyelhető meg – Žižeket idézve és *fel*idézve – a jelentés elhalványulása. Ez az a hang, amely egyúttal élőnek és elevennek (is) tűnik, hiszen nem nyomasztja a (nyelvi) jelentés közvetítésének terhe, viszont mégis van, létezik, hallatszik és hallható, továbbá, miként Bess példájából is kitetszik: kihallgatható. És ez az a nyelvileg artikulálatlan hang, amely szemben áll a beszéddel, a beszéd hangjával és a beszéd hangjaival egyaránt, hiszen nem mond semmit (legalábbis a nyelv értelmében nem), legfeljebb tanúsítja, hogy él az, akihez képest én (mint hang) érkezem. Ez – az adott összefüggésben profanizálva a kérdéskört – a (jelen)lét bizonyosságul szolgáló hangja.⁶ Ez a hang és lélegzet elszakíthatatlan (pneumatologikus) kapcsolata⁷, Derrida kifejezésével élve: fonocentrizmus: „abszolút közelsége hangnak és létnek, a lét hangjának és a lét értelmének”.⁸

Hasonló intenzitással jelenik meg és jelentkezik, bukkan fel – akárcsak egy élőhalott kísértetszerű jelensége, vagy akárcsak egy ismeretlen (esetleg szörny-)teremtés előreláthatatlan-megjósolhatatlan formája, hogy e helyütt hangnemünkben is idézzük fel és idézzük meg a science fiction (irodalom) apokaliptikus vonulatát és túlvilági fényben vibráló meredek hegyoldalait – a technikailag-technológiailag közvetített hangzó anyag problémaköre *A gyermekkor vége (Childhood's End)* című Arthur C. Clarke-regényben.⁹ A hangzó anyag avagy az élőszó (habár ez utóbbiról, mint majd az alábbiakból kiderül, nem avagy nemigen, illetve csupán fenntartásokkal beszélhetünk) szöveg-szerűen, vagyis grafematikus-vizuális formák igénybevételével tematizálódik. Ez a hangzó anyag és egyáltalán az auditivitás explicit és implicit formában egyaránt kitüntetett szerepet tölt be a regény cselekményében. A földönkívüliek – avagy ezúttal talán megfelelőbb és helyesebb is volna azonosít(hat)atlan repülő tárgyakról (közismertebb elnevezésükkel illetve őket/azokat: UFO-król, a regény szerint a későbbi főkormányzók úrrájóiról beszélni) jelennek meg a Föld legkülönbözőbb pontjainak, helyeinek légkörében nem kis riadalmat okozva. „Ez volt az a pillanat, amikor a történelem visszatartotta a lélegzetét, amikor a jelen elvált a múlttól, ahogy a jéghegy válik lefagyott sziklaszülőjéről, hogy magányosan, büszkén induljon ki a nyílt tenger felé.”¹⁰

Megtörténik/bekövetkezik tehát az emberiség és (egy állítólagosan, a regény szerint pedig természetesen mindenképpen létező) földönkívüli civilizáció találkozása, aminek következtében bizonyossággal állítható, hogy „Az emberi faj nincs többé egyedül”.¹¹ Ez a régóta epekedve várt, az ember számára ismert történelem léptékével mérve felbecsülhetetlen fontosságú találkozás azonban *még* nem jön létre – a kifejezésnek a közvetlenséget és hangsúlyosan: a testi-fizikai közvetlenséget és közelséget implikáló értelmében legalábbis semmiképpen sem. A tekintélyt parancsoló hatalmas úrhajók ugyanis – habár a föld különböző

pontjain egyaránt belépnek a légkörbe, és szépen fokozatosan (mintegy a vizuális-pszichikai hatást is erősítve, fokozva) ereszkedni kezdenek – megállnak a nagyvárosok felett. Ez a megállás azonban korántsem jelent megtorpanást, esetleg egy kivitelezhetőnek tűnő terv időközben fogatosított módosítását; nem. A főkormányzók a légkörben maradnak továbbra is (mondhatni: nagyon, de nagyon sokáig), azonban a flotta űrhajói *egyelőre* nem tárják fel, nem árulják el a titkot, mármint azt, hogy kik vagy mik a (váratlan) vendégek, az érkezők; hogyan/miként festenek ők/azok. Egészen pontosan ötven évet kell rá várni, hogy a vendégek a maguk testi valójában mutakozzanak, jelenjenek meg az emberek előtt, hogy formájuk, testi megjelenésük arra az időre már elviselhető legyen. S ezalatt a röpkének még véletlenül sem nevezhető ötven év alatt csupán technikailag-technológiailag közvetített hangzó anyaggal (és fordítógépek igénybevételével) tartják fenn a kapcsolatot, kommunikálnak az emberi fajjal.

172

Ez az a jelenségkör – mármint a hang (és valamiféle *előbeszéd*) közvetíthetősége és közvetítettsége több nemzedéken keresztül, anélkül, hogy feltárulkozna, megmutatkozna az, aki vagy ami kommunikál, aki vagy ami jelentéseket artikulál –, amely legalább olyannyira kísértetszerű és (reményeink szerint legalábbis) olyannyira idegen és idegenszerű (még ma), mint a szóban forgó tudományos fantasztikus regény teljes cselekménye. Ez, mármint a hang(ok) tárolása és a lehető legtávolabbi hely(ek)re történő kommunikálása már korántsem tartozik a fantasztikum térfelére, hanem nagyon is valóságos, sőt, mi több, egyenesen tudományos-technikai lehetőség. Miként Mark Poster fogalmaz: „Terek, identitások és információs gépek kapcsolódnak össze, hogy új szokásaikkal komolyan átalakítsák a kulturális színtér megszokott, modern paramétereit.”¹²

Meghaladható-e a jelben való jelenlét megtörtsége s annak tragikus magánya, melyet nemcsak az olvasás fokozatos történelmi elnémulása, egyéni gyakorlata szül(t), hanem magának az

írásnak a struktúrája és sajátos működés módja – a verbális és nonverbális elemeket egyaránt magában foglaló eredendő orális kultúra, értsd: az elsődleges szóbeliség kommunikációs gyakorlatából a nyelvi és azon belül is a szegmentális komponensek előtérbe helyezése, a szupraszegmentális és főleg az extralingvális jelek¹³ rovására, hogy azok az írásbeliség számára végül is feledésbe merüljenek? Véget ér-e a könyvkultúra – Nyíri Kristófot idézve – négyszáz éves magánya¹⁴, és a kommunikáció virtuális tereit belakó hálózott individuum megjelenésével, miközben a hangzó beszéden túl a multimediális tartalmak közvetítése is lehetővé válik, valóban most „nyeri el értelmét” „[a]z egész eddigi kommunikációtechnológiai történelem”¹⁵?

Mirnics Gyula első önálló elbeszéléskötete a *Jan Berger hazatér* címet viseli, és 2008-ban jelent meg a Timp Kiadó gondozásában Budapesten.¹⁶ Ez az első *elbeszéléskötet*, hosszabb-rövidebb (nagyobbára rövidebb) történeteket tartalmazó-összefogó és közreadó gyűjtemény, és egyáltalán – a(z implicit) műfaji megjelölést-besorolást (átmenetileg) figyelmen kívül hagyva vagy inkább megfosztva annak alapvető relevanciájától – ez az *első kötet* (hiszen az!) a paratextuális¹⁷ meghatározottságainak értelmében válogatott szavak gyűjteménye, a szerző-elbeszélő válogatott szavainak gyűjteménye. Az ajánlás pedig textuálisan hangsúlyosan több személynek (a szerző-elbeszélő bátyjának, feleségének, fiának és édesapjának) nyújtja át/kínálja fel szavainak ezt a könyvformában materializálódó gyűjteményét, ezt a *könyv-gyűjteményt*.

Ennél a (nem csupán grammatikai értelemben vett, hanem kultúrtörténeti és azzal párhuzamosan, egymást kölcsönösen meghatározva: kommunikációtechnológia-történeti ismereteket mozgósító) hangsúlyosan többértelmű összetételnél (*könyv-gyűjtemény*) időzve el – legalább egyetlen megjegyzés erejéig – érdemes utalni arra, hogy a könyvnek a kódexforma által meghatározott-újraírt, konceptuális vonatkozásokkal bíró és lényegében máig is virulens fogalma és ismerethordozó poten-

ciálja miként szakította széjjel tárgy(iasság)nak és szövegszerűen megjelenő műalkotásnak a könyvtekercs formája által megteremtett egységét, és miként távolította el egymástól a két jelenséget. Miként Tószegi Zsuzsanna fogalmaz: „A tekercs közvetlenül kapcsolta össze a tárgyat és a művet. Addig egy szöveg elolvasása egy könyvtekercs elolvasását jelentette. Ezzel szemben a kódex gyakran egymástól független szövegeket tartalmazott.”¹⁸ Ennek megfelelően miért is ne tételez(het)nénk fel, hogy a *Jan Berger hazatér* című kötet valóban könyv-gyűjtemény – a kifejezés által meghatározott, legalább mindkét értelemben? Miért is ne lehetne és miért is ne lenne ez a kötet a szerző-elbeszélő különböző megnyilatkozástípusokhoz tartozó szavainak válogatott gyűjteménye – mintegy antológiája, és egyúttal különböző könyveknek, publikációs helyeknek a materialitásának is fogva állandónak mutakozó találkozási formája? Hiszen Mirnics Gyula nem ezzel az „első” önálló könyvével, kötetével lépett be a vajdasági magyar és általában a magyar irodalmi beszédterbe; nagyon is nem. Hosszú évek óta jelen van már ott. Most pedig éppen ennek az ott-nak mint konzisztens, vagy csupán annak mutakozó (irodalmi kommunikációs) helynek és egyáltalán az egységnek és a koherenciának a kritikájára kell/kellene vállalkoznunk, tartozzanak ezek az attribútumok a már szóba hozott kvázi-helyhez, vagy éppen a szubjektumhoz, és ily módon a szerzőhöz és az elbeszélőhöz (is), a *Jan Berger hazatér* kötetben megszólaló, azt előadó-elbeszélő személyhez, szerző-elbeszélőhöz. Paul de Man például a diegézis kapcsán fejt ki, miképpen posztulál (el)beszélőt (és hallgatóságot) az élnyelvi megnyilatkozás modellje (és itt tér, itt térjen vissza a fentiekben átmenetileg figyelmen kívül hagyott műfaji meghatározottság!), még abban az esetben is, amikor a narratívaként megjelenő szöveg leíródik, tehát amikor a szűkebb értelemben vett írásjegyek mozgósítása által megszabadul eredeti szituációjától, elhangzásának terétől és idejétől egyaránt. Miként fogalmaz: „Az olvasás jelenetének hagyományos terére vagy színpadára

mint az elmondás jelenetére, mint egy diegézis mimézisére találunk rá újfent. A megnyilatkozás mozzanatának, valamint a megértés értelmezői mozzanatának szükségszerű jelenléte azonban nincs összefüggésben a szóban forgó jelenetben naivan megjelenített empirikus szituációval: a hallgatóság és a narrátor képzete, mely minden narratívának részét alkotja, csupán egy nyelvi struktúra félrevezető figurációja. S ahogy a referencia meghatározatlansága alakítja ki bennünk egy szubjektum, egy narrátor és egy olvasó illúzióját, ez alakítja ki a temporalitás metaforáját is.”¹⁹

Az egység ellenében ható, annak állandóságát szétszaggató, a maga temporalitásában és önmagában (habár éppen ennek a folyamatszerűségtől hipotetikusán elragadott önmagának, ennek az ipszeitásnak a lehetősége forog kockán és vérzik el) is megmutatkozó töredékességnek a kapcsán érdemes felidézni Roland Barthes (ismételten egy név, *tulajdonnév*²⁰) szavait: „Miért építsük fel beszédünket továbbra is bizonyos évezredes kánonok szerint, amelyek az ókori retorikából származnak? Miért biztosítsunk kiváltságot valamely mű »egységének«? Miért ne tulajdonítsunk új és sajátosan forradalmi értéket a töredékes, szétszórt és bizonyos értelemben *széttört* kijelentéseknek? Miért nem válhatnak új értékke az emberi szubjektumnak, az írás munkájának *többes száma*? Vajon a könyv szervezettsége nem előítélet-e?”²¹

A lélegzet (és itt engedtessek meg egy *lehelet*könnyűnek ígérkező röpke utalás a lélegzet kifejezés etimológiájára, a lélek és a *lélek*-zet/lélegzet árulkodó történeti összekapcsolódására/összefüggéseire, amelyeket legfeljebb a szó konszolidált írásformája von be több-kevesebb sikerrel a feledés és az észrevétlenség homályával), tehát a lélegzet mint az érzékelhető, érzékekkel felfogható és igazolható jelenlét formájában meghatározott lét kérdéskörét helyezi előtérbe a Mirnics-kötet *Élet a halál után* című írása.²² (Eközben pedig továbbra is ildomos szem előtt tartani a szerzőnek és a vele még véletlenül sem azonosítható

narrátornak, továbbá a kötetnek és gyakorlatilag minden egyes szövegének a fentiekben jelzett módon zajló fragmentálódási folyamatát.) A jelzett elbeszélés – közel sem hősi – főhősét, B. Bélát az első lélegzet legendája foglalkoztatja. Miként a szövegben olvasható: „Állítólag az ekkor belélegzett levegő halálunkig a tüdönkben marad. Ott forr valahol, a legelrejtettebb hólyagocskában, ez az életünk alapja. Csak akkor fújjuk ki, amikor a Teremtő magához szólít bennünket.”²³

B. Bélának az első lélegzet felettébb misztikus kérdéskörére irányuló érdeklődését – legalábbis a szöveg szerint – nem a léleknek és a lélegzetnek az egymással, mondhatni, intim közelségben lévő, a szófejtéssel is, azzal azonban nem teljes mértékben magyarázható kapcsolata ébresztette fel közvetlenül, hanem a *kileheli a lelkét* népi szófordulat. Egy, a német nyelvben felfedezett, hasonló jelentésű népi bölcsesség (*die Seele ausatmen*) pedig tovább fokozta kíváncsiságát. A *kileheli a lelkét* magyar nyelvű szófordulat nem csupán azonosítja a lelket a lélegzettel, hanem azt – a kilehelhető, és ennek következtében permanens veszélyben, a halálnak való fogvacogtató kitettségben lévő titokzatos entitásként – az ember legbelsőbb lényeként határozza meg. Ez az eszenciáltság – még akkor is, ha miként azt az elbeszélésben is felidézett legenda *sugallja*, a Teremtőtől származik – képezi a létemnek mint jelenlétnek a lehetőségét. Magyarán: a *lét*-lehetőséget. Ez a „lét értelmének a jelenlét területére való korlátozása”.²⁴ Ez a – ismételtén Derridát s az ő szövege által Heideggert idézve – „létnek logosza” [le logos de l'être], „a Lét Hangjának engedelmeskedő Gondolat”.²⁵ Majd pedig néhány sorral lejjebb: „A hang az énhez mint a jelölő abszolút eltörléséhez való legnagyobb közelségben *fogható fel* – és kétségtelenül ezt nevezzük öntudatnak, »felfogásnak«”²⁶, és egy további releváns szövegrészlet: „a kiejtett szót úgy éljük meg, mint a hang és a jelölt, a fogalom és egy áthatható kifejezőanyag elementáris és szétbonthatatlan egységét. Legtisztább mivoltában – és egyúttal lehetőségének adottságában – ezt a tapasztalatot a »lét« tapasztalatának tekintik.”²⁷

Az elbeszélésbeli B. Bélát annak a lehetősége csigázza fel, hogy a lélegzet, ez a rejtelmes és a lét legbelsőbb lényegével kapcsolatban lévő entitás – miután elhagyja a testet, vagyis miután az ember, ismételen a már idézett népi szófordulattal *élve*: kileheli a lelkét – talán életet adhat, akár egy tárgynak, hangsúlyosan: akár egy *élettelen* tárgynak is. Régen elhunyt feleségét mintegy pótolandó, és annak reményében, hogy magányát ezzel enyhíteni tudja, egy guminőt rendel, majd pedig a szabadkai kórházban – elveszett *lélek* módjára – bolyongva gyűjti a halálos betegek utolsó lélegzeteit. „Apró szivattyújával lesben állt a kórház haldoklói mellett, ha eljött a végóra, nejlonzacskóba gyűjtötte az utolsó leheleteket. Jó sok összejött. [...] B. Béla minden nap legalább négy ember halálánál volt jelen, házának pincéjében egyre csak gyűltek a zacskók.”²⁸

B. Béla története – az adott olvasat kontextusának keretei között – implicite és közvetve a hang, a hangzó anyag tárolása és közvetítése útján megvalósuló teljes értékű, a távjelenlét határait súroló, esetleg azokat átlépő interperszonális kommunikáció lehetetlenségét példázza. Annak az elméleti és a közgondolkodást is nemritkán jellemző, gyakorta csupán kimondatlanul, ám annál *hangsúlyosabb* módon jelentkező elképzelésnek a narratíva szintjén kifejezésre jutó kritikáját fogalmazza meg, amely a hangot – lett legyen szó nonverbális, a hangot szituatív, emocionális etc. és nem nyelvi szempontok alapján, vagy pedig kimondottan verbális, a(z) artikulált) hangzó anyagot szemantikailag terhelt formá(k)ban alkalmazó élőnyelvi kommunikációs *aktusokról* – teljes mértékben közvetíthető-kommunikálható entitásként kezeli. Nem hiába hangsúlyozza Nyíri az általa kifejtett, érvelése szerint megvalósíthatónak bizonyuló konzervatív programjának megfelelően a valós térben, valós helyeken, tehát nem a telekommunikáció digitális terében kialakuló-(meg)-formálódó és a fizikai térben időről időre megerősítést igénylő emberi kapcsolatok fontosságát. Vonatkozó tanulmányát érdekes ezen a ponton hosszabban idézni: „a telekommunikációnak,

bármily sűrűek és sokdimenziójúak legyenek is a hálózatok, nincsen meg az a kognitív hatékonysága – az érzelmi hatásról már nem is beszélve –, mint a személyes találkozásoknak. Annak idején megállapították, hogy noha olyankor, amikor más kapcsolatra nem volt lehetőség, a telefonkapcsolatok nagyon is számítottak, de ezeknek, szemben a személyes találkozásokkal, csekély erejük volt *új* kapcsolatok teremtésére. A telefonkapcsolatok akkor hatékonyak, ha korábbi személyes találkozások háttér-információira támaszkodhatnak, s ha ilyen találkozások révén rendszeres megerősítést nyernek.”²⁹

B. Béla a szabadkai kórházban a haldokló betegek utolsó leheleteit gyűjti, és tárolja zacskókban. Az a célja, hogy életet leheljen az Amerikából mintegy az ígéret földjéről érkező, gömbölyded-nőies formákkal megáldott/ellátott tupírozott hajú guminőbe, és így majd „Nem kell többé üres házba hazatérnie [hiszen] Mindig várni fogja valaki.”³⁰ B. Béla számára a magával az ember legbelsőbb lényegét alkotó lélekkel azonosítható utolsó, legeslegutolsó lehelet annak reményét – az ő világában: tudományos érvekkel és tényekkel alátámasztható lehetőségét – jelenti, hogy életet lehelhet egy tárgyba, ily módon egy eljövendő (emberi) lénybe. Az elbeszélés címére utalva: élet következne a halál után; kitapintható-kézzelfogható, növekvő-alakuló *valós* élet. Miután azonban B. Béla egy, erre az alkalomra készített kompresszorral „[ó]vatosan átpumpálta az utolsó leheleteket a nejlonzacskókból. [És] Az amerikai guminő lassan szívta magába a lelket”³¹, ez a lélek – a mi szempontunkból csupán nagyon is profán és közel sem szakrális vagy pedig transzcendens módon értelmezhető – utolsó leheletektől, vért és verejtéket, fájdalmakat és traumát (fel)idéző utolsó lélegzetekből áll. Így, ebben a formában írva, jegyezve le a *lélegzet* szót.

A *Barbie* című keretes Mirnics-elbeszélés³² explicit módon helyezi előtérbe a hangzó anyag, az élőszóbeli megnyilatkozás tárolhatóságának és közvetíthetőségének kérdéskörét. Ezáltal kendőzetlenül arra a kommunikációtechnológia-történeti korszakra

utal, amelyben – miként arról a bevezető sorokban már szó esett – a verbális megnyilatkozásoknak és egyéb nem-nyelvi, szemantikailag nem vagy pedig kevésbé terhelt (tagolatlan) hangoknak, zörejeknek, auditív szekvenciáknak a rögzítése, tárolása és közvetítése autentikus(abb) módon – kontextusuktól természetesen ezúttal is nagyobbára megfosztva, azokból kiragadva –, azonban nem vizuális-grafematikus struktúrák igénybevételével válik megvalósíthatóvá. A szöveg én-elbeszélője az előzőekben tárgyalt *Élet a halál után* című írásnak az utolsó lélegzetek összegyűjtésével és egy bármennyire is élethű, azonban lényegében élettelen tárgynak az általuk remélt életre keltésével hasztalan próbálkozó B. Bélájához viszonyítva belső (narratív) perspektívával rendelkezik – ezáltal ő valóban beszélő és *elbeszélő* személy. Az ő szavait „halljuk”, realizáljuk a szöveget olvasva, azok kelnek életre, miközben éppen ennek az életre keltésnek, ennek a (kommunikációs) feltámadásnak és feltámasztásnak, a hangzó anyagnak a könyvnyomtatás több száz, illetve az írásbeliség több ezer éves történetét követő esetleges rehabilitációja, illetve ennek az átvitt értelmű rehabilitációnak a lehetséges szintjei/korlátai problematizálódnak. Az én-elbeszélő, aki tehát – a szöveg implicit narratív logikája szerint is – beszél, nem csupán a történetet *mondja* el, vagyis nemcsak akkor beszél, amikor a narratívát adja elő, verbalizálja, illetve amikor egyes narratív szekvenciákban szereplő-aktor módjára nyilatkozik meg, hanem egy sokkalta bonyolultabb módon is. Az én-elbeszélő ugyanis a történetben egy mozi szinkronhangjainak a szerepét is betölti; az elbeszélés szóhasználatát idézve: ő a titulás. „Én fordítottam szimultán a filmek szerb feliratozását magyarra a falum mozilátogatóinak. [...] Én voltam a szép amerikai színésznő szinkronja, a kínai karatefilmek gyilkosának a hangja, én sírtam a kisgyerekek helyett és selypítettem a rajzfilmekben.”³³

Akinek az a tiszte/társadalmilag meghatalmazott, mondhatni, törvényesített funkciója, hogy magukkal a hangokkal és azokon keresztül saját és mások identitásával játsszon, aki

ilyképpen tágabb értelemben vett fordítói szerepet lát el (a hangok, a tagolt és a tagolatlan *elő*hangok fordítóját egyaránt), azt különös/kísérteties légkör veszi körül. Látszólag természetfeletti az ő tisztsége; és mivel – miközben a (nyelvi) jelentések fordításán fáradozik – hangokat közvetít/ad tovább (és nem is a saját hangjait, hanem másokét, azonban a sajátjának igénybevételével, furcsamód megkettőzve vagy éppen felaprózva és szétszórva azt), magától értetődő tisztelettel és megbecsüléssel adóznak a személyének. Nem hiába olvasható az én-elbeszélő elődjéről, a korábbi titvalásról, Gyurka bácsiról, hogy „[a] falu szemében egyenrangú volt a nagy filmsztárokkal, [hiszen] ő volt a Hang, az összekötő kapocs a mi sáros főutcánk és a hollywoodi kivilágított sugárutak között, azt hihette az ember, hogy ő ismeri a titkot, tudja, hogy mi van a filmvászon mögött. Misztika sugárzott a titvalásból. Ő nem csak esténként élt együtt azzal a másik világgal, egész lényét kitöltötte az álom.”³⁴

180

A titvalás – ismételten ezzel, az elbeszélés által is többször használt idegen(szerű) kifejezéssel élve, hangsúlyozva a nyelv és mindenfajta nyelv (meg)konstruált, nem-áttetsző és közel sem magától értetődő jellegét –, a hangját másoknak adó, *kölcsön*adó (én-el)-*beszélő* Žižekkel osztozva meg a hangon, egyszerre véve és adva azt kölcsön(be), aprózva fel, szórva szét, mondaná/mondhatná (vele együtt és külön): „Igaz, hogy a saját beszédünk hallgatása, a s’entendre parler, megalapozza a beszélő szubjektum áttetsző jelenvalóságának illúzióját, azonban nem a hang-e az, ami aláaknázza, méghozzá a legradikálisabb módon a szubjektum jelenlétét és transzparenciáját? Hallom magamat beszélni, de akit hallok, az soha nem teljesen azonos önmagammal, hanem egy parazita, egy idegen test a saját szívemben. Ez a bennem lévő idegen különböző megnyilvánulási formákban nyer alakot, kezdve a lelkiismeret hangjától az üldözöhhöz szóló hipnotizőr hangjáig a paranoid beteg fantáziavilágában.”³⁵ Majd pedig Samu Jánosnak éppen a *Barbie* című elbeszélésre összpontosító Mirnics-értelmezését idézve: „Merthogy nincs jelen ez a szubjektum, sehogy sincs jelen [...]”.³⁶

Jegyzetek

- 1 „A jel »motiválatlansága« olyan szintézist követel, amelyben a tökéletesen más csakugyan akként mutatkozik meg – bármiféle egyszerűség, bármiféle azonosság, bármiféle hasonlóság vagy folyamatosság nélkül: amelyen belül már nem az, ami.”; „A »motiválatlanság« mozgása ezért halad egyik struktúrából a másikba, midőn a »jel« átlépi a »szimbólum« fázisát.” (Jacques Derrida: *Grammatológia*. Első rész (fordította: Molnár Miklós) – Életünk–Magyar Műhely, Budapest–Párizs, 1991, 79.)
- 2 Jacques Derrida: i. m. 21–51. (különösképpen 27.)
- 3 Paul Virilio: *Az információ bomba* (fordította: Ádám Anikó) – Magus Design Stúdió Kft., Budapest, 2002, 41–42.
- 4 *A mobilos locsogás aligha elítélendő* (interjú), http://mta.hu/mta_hirei/a-mobilos-locsog-as-aligha-elitelendo-3441/. Más, azonban szintén Nyíritől származó megfogalmazásban: „A kommunikációtechnológiai elidegenedés visszavételének korát éljük.” (Nyíri Kristóf: *Mobil információs társadalom: visszatérés a gyökökhez*, http://wap.phil-inst.hu/2001_maj/Nyiri_prez/nyiri_text.htm) A kommunikációs felszabadulás elképzelésével kapcsolatban lásd még: Kommunikációs felszabadulás (Interjú Nyíri Kristóffal. Készítette: Kis Ervin Egon). In: *Virtuális egyetem Magyarországon* (Kovács Gábor közreműködésével összeállította Nyíri Kristóf) – Typotex, Budapest, 2003, 37–43.
- 5 Slavoj Žižek: *Az inherens törvényszerűség avagy a hatalom obszcenitása* (fordította: Csabai Márta), <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm>
- 6 Bővebben: Jacques Derrida: *Grammatológia*. Első rész (fordította: Molnár Miklós) – Életünk–Magyar Műhely, Budapest–Párizs, 1991, 43.
- 7 Jacques Derrida: i. m. 39.
- 8 Jacques Derrida: i. m. 32–33.
- 9 Arthur C. Clarke: *A gyermekkor vége* (fordította: F. Nagy Piroska) – Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest, 1990.
- 10 Arthur C. Clarke: i. m. 9.
- 11 Arthur C. Clarke i. m. uo.
- 12 Mark Poster: Digitálisan lokális: a kommunikációs technológiák és a tér (fordította: Szakács Judit) = *Világosság* 2005/6., 42. (A teljes tanulmány: 37–45.)
- 13 A hangzó nyelvi anyagot alkotó szegmentális és szupraszegmentális jelek, valamint a kommunikáció extralingvális eszközeinek megkülönböztetését lásd: Benczik Vilmos: *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelméleti megközelítésben* – Trezor Kiadó, Budapest, 2001, 23–54.
- 14 Nyíri Kristóf: Négyszáz év magány = *Népszabadság*, 2005. március 25., 22.; <http://www.nol.hu/archivum/archiv-356389>

- 15 Nyíri Kristóf: *Mobil információ társadalom: visszatérés a gyökerekhez*, http://wap.phil-inst.hu/2001_maj/Nyiri_prez/nyiri_text.htm; A szóban forgó techno-optimista kommunikációfilozófiai irányzattal kapcsolatos kritikát lásd: Müllner András: *Platón beteg volt. Két inzert korunk techno-optimizmusának sorai közé*, http://emc.elte.hu/mullner/platon.html#_ftn1
- 16 Mirnics Gyula: *Jan Berger hazatér. Válogatott szavaim gyűjteménye* – Timp Kiadó, Budapest, 2008.
- 17 Bővebben lásd: Gérard Genette: Transztextualitás (fordította: Burján Mónika) = *Helikon* 1996/1–2. 82–90.
- 18 Tószegi Zsuzsanna: *Az olvasás trónfosztása?* Adalékok a könyvből, illetve a képernyőről való olvasás kérdéséhez, http://www.tanszertar.hu/cken/2009_04/tzs_0904.htm
- 19 Paul de Man: *Én (Pygmalion)*. In: *Uó: Az olvasás allegóriái* (fordította: Fogarasi György) – Ictus Kiadó–JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999, 219.
- 20 A név kérdéskörével kapcsolatban lásd: Jacques Derrida: *Esszé a névről* (fordította: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán) – Jelenkor Kiadó, Pécs, 1995.
- 21 Roland Barthes: *A magyar olvasóhoz* (fordította: Szántó Judit). In: Roland Barthes: *Válogatott írások* – Európa Könyvkiadó, Budapest, 1971, 7. (A teljes szöveg: 5–7.)
- 22 Mirnics Gyula: *Élet a halál után*. In: Mirnics Gyula: *Jan Berger hazatér. Válogatott szavaim gyűjteménye* – Timp Kiadó, Budapest, 2008, 27–34.
- 23 Mirnics Gyula: i. m. 27.
- 24 Jacques Derrida: *Grammatológia*. Első rész (fordította: Molnár Miklós) – Életünk–Magyar Műhely, Budapest–Párizs, 1991, 47.
- 25 Jacques Derrida: i. m. 43.
- 26 Jacques Derrida: i. m. uo.
- 27 Jacques Derrida: i. m. 44.
- 28 Mirnics Gyula: *Élet a halál után*. In: Mirnics Gyula: *Jan Berger hazatér. Válogatott szavaim gyűjteménye* – Timp Kiadó, Budapest, 2008, 30.
- 29 Nyíri Kristóf: Konzervatívnak lenni az internet korában = *Információs Társadalom* 2006/4. (Konzervativizmus az információ korában. A lapszám felkért szerkesztője: Demeter Tamás), 16. (A teljes tanulmány: 9–17.)
- 30 Mirnics Gyula: *Élet a halál után*. In: Mirnics Gyula: *Jan Berger hazatér. Válogatott szavaim gyűjteménye* – Timp Kiadó, Budapest, 2008, 29.
- 31 Mirnics Gyula: i. m. 30.
- 32 Mirnics Gyula: *Barbie*. In: Mirnics Gyula: *Jan Berger hazatér. Válogatott szavaim gyűjteménye* – Timp Kiadó, Budapest, 2008, 67–69.

- 33 Mirnics Gyula: i. m. 67.
- 34 Mirnics Gyula: i. m. 68.
- 35 Slavoj Žižek: *Az inherens törvényszerűség avagy a hatalom obszcenitása* (fordította: Csabai Márta), <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm>
- 36 Samu János Vilmos: *Véred nyoma a tollakon*, <http://www.vmmi.org/index.php?ShowObject=konyv&id=51>

Fekete J. József

SZEREPJÁTÉK ÉS HAMISÍTÁS

Weiner Sennyei Tibor és Bálint Péter
„idegen rollékban”

„... úgy folytatódik, mintha én írtam volna...”

WST

Nem csupán az irodalom történetéből és a kultúrhistóriából ismert személyek szerepeiben játszik Weiner Sennyei Tibor *A nagy eretnek* című kötetének tizenkét elbeszélésében, hanem szövegeket is eloroz hőseitől, s mivel voltaképpen nem létező textusokat tulajdonít el, sajátút ki, nyugodtan mondhatjuk: nem lop, hanem inkább hamisít. Vagy esetleg átír, újraformál, átértelmez, de minden esetben: valóssá tesz, létrehoz. Saját alkatához és nem utolsósorban korának szellemi közegéhez igazítja hőseit, a nekik tulajdonított dokumentumokat. Pontosan azt teszi, amit bármelyik író cselekszik, alkotói habitusa¹ ugyanis a (szerep)játék és a falszifikálás: „mintha gyerek volna, s magába játszadoxva mindig más és más szerepbe szólna” (69). Ebben az író adta definícióban jelentős nyomatékkal szerepel a „mintha gyerek volna” kitétel, ami távolról sem valamiféle kiskorú naivítás horizontjára utal, hanem a tisztaságra, a bölcsességhez elvezető romlatlanságra, az elbeszélő perspektívájának egyenességére vonatkozik. A gyermeki habitushoz közvetlenül és elszakíthatatlanul kapcsolódik a játék, a játékoság mint életelv és a szerepjáték mint a narratívát megteremtő pozíció, amire a mondat második fele utal: az elbeszélő szubsztanciális, fundamentális entitásként megképződő lényege a szüntelen alakváltás,

az idegen szerepek minél meggyőzőbb magára öltése. Csakhogy a szerep és a szereplő kölcsönösen visszahatnak egymásra.² A szövegalkotás során ugyanis nem csupán a szerepjátzás vélt tökéletessége adja meg a megjelenített alak, dokumentum, hagyomány, s végső soron az elbeszélés hitelét, hanem annak az útnak a hossza és bizonyosságot teremtő bejártsága, amelyen az előadó eljutott a szerep megértéséhez, s mindezen túlmutatva az a narratív kulmináció, amelyben már a szerep játssza a szereplőt, s a kettő eggyé válik, a külső átalakul belsővé, az „én”-ből „te”, a „te”-ből „én” lesz egy szinte megragadhatatlan efemer pillanatban: „Más a te valóságod és más az enyém. Mégis valóságaink a végtelen térben és az idők némelyikében metszik egymást. Reméljük legalábbis” (89). Az ugyanis, amit az író átment a múltból, fiktív, különböző praktikák révén hiteles, történelmi személyhez, vagy a fellelés helyéhez kötött dokumentumként, már soha nem ugyanaz, ami az adott korban, környezetben volt/lehetett volna, ennél fogva se hermeneutikája, se fenomenológiája nem azonos azzal, ahonnet a szerző átemelte. Mert ami *átjön*, sohasem *ugyanaz*. A fiktív tények és dokumentumok szövegbe iktatása a *teremtés*, nem pedig a *feltárás* szándékát tükrözik. Szentkuthy Miklós műveiben megfigyelhető, és itt példaként hozható fel, hogy a *hagyomány-közvetítés* folyamatában az író nemegyszer kitalált forrásokra, dokumentumokra, levél- és könyvtárakban talált anyagokra hivatkozik. Ilyenkor lényegében megteremt a fiktív anyag kommentárját, mintha annak tárgya valós dokumentum lenne, amelyből a barthes-i anagrammatikus hallás útján kiérezzük az előző, elsődleges, tulajdonképpen *nem létező szöveget* – amit az író a kommentárjával *mintha létrehozna*. Forrásai azonban, legyenek bár kitaláltak is, *mindig* írott anyagként mutatkoznak meg, textus-jelleget öltenek. Miként a hasonló alkotói elveket valló Borgesnél, aki a *világegyetemet* szívesen nevezi *Könyvtárnak*.³

Mitől lesz más a jelenben a múltból átmentett, átemelt *hagyomány*? Az imént már említettem az átemelő és az átemelt közti

sajátos viszonyt, a kettő egymásba hatolásának elengedhetetlen megtörténését. Ami a múltból átkerült, új befogadói közegbe jutott, elveszítette eredeti hermeneutikai töltését, nemcsak új időbe került, hanem új szokásrend, más hagyományvilág veszi körül, amibe asszimilálódni kényszerül. Önazonossága az áttemelés során már nem önmagából fakadó, hanem az új közeg értelmezésétől függ, immár nem önmagát jelenti, hanem azt, ahogy az adott közösség saját horizontján értelmezi.

WST könyvében óvatosan vezeti be olvasóját a szerző és a hős azonosulásának misztériumába, előbb a megkísértő Ördöggel, majd a repülni tudó emberrel szembesíti, és itt, a kezdetben megteremtett fent és lent, a Pokol és a Menny között helyezi el a következőkben bemutatott hőseit, alakjait. Olyan finom érzékenységgel ábrázolja őket, mintha csak Hamvas és Borges (róluk még majd esik szó) képzelt beszélgetése keltette volna őket életre egy harmadik személy elbeszélésében. WST ugyanis minden elbeszélésében, vagy inkább nevezzük írásában, bölcselkedő, tépelődő, élete értelmét a nyilvánosság, a mindenkori olvasó előtt fürkésző író, aki ráhangolódásai során például Marcus Aurelius alakját is magára ölti (*Császár Pannóniában*), ami természetesen meghatározza a képzelt (hamisított) levél formájában megírt, történetbe (elbeszélésbe) ágyazott elmélkedés hangütését. *Az igazi vámpír* című keretes elbeszélése úgyszintén szerepjáték, akár a többi tizenegy, ám míg több helyen közvetlenül – szinte in medias res – bukkan fel szerepében, vagyis az olvasó eleve jelmezben, kisminkelve, már az elbeszélés pódiumán játszva találkozik az elbeszélővel, itt tárgyyszerű bevezetésben összegzi azt a „misztikus irodalmi nyomozást” (18), ami elvezette Czóbel Minka elveszett regénykéziratáig, amit ugyan végül nem lelt meg, de a családi – ezen a szöveghelyen az elbeszélő egyértelműen azonosítja magát a szerzővel, WST-vel – levelezésben fennmaradt egy szövegrész, ami feltehetően az említett szerzőnek a Báthory Erzsébetről szóló regényének részlete. A kettős keret, a Sennyey család, illetve Czóbel Minka kapcsolat-

ba hozása és a tragikus sorsú Báthory Erzsébet gondolatainak életre keltése rákényszeríti az elbeszélőt maszkjának levetésére, sisakrostélyának felemelésére. A szerzői identitását kiemelten hangsúlyozva vezet át a keretből a történetbe: „A szöveg úgy kezdődik, mint egy Czóbel Minka vers: »Szürke szemem felvilágít a sötét éjben.« És úgy folytatódik, mintha én írtam volna.” (20–21). Mintha „én”, vagyis az éppen beszélő WST magát nevezi meg a szövegrész szerzőjeként, hiszen olyan író esetében, aki alakmásokat teremt önmagából, az idézett mondatba bekerült „mintha” nem sokat nyom a latban, nem hiszünk a szöveget talált tárgyként megnevező csalafintaságában. Ebben az elbeszélésben nemet váltó elbeszélőként a lélek és a magatartás kapcsolatának olyan mélységeibe ereszkedik, akár azt Marcus Aurelius szerepében teszi, ugyanolyan bölcs, mint az elbeszélés bevezetőjében említett Hamvas Béla, és enigmatikus, mint az ugyanott szövegbe hívott Borges. Ugyanez az intellektuális hagyaték és a felfedhetetlen rejtély, illetve a titok nyomasztó súlya alatt leélt élet utáni „nyomozás” a szervező elve *A nagy eretnek* című szövegnek, amelynek a középpontjába helyezett jezsuita pap „egy értékes irodalmi hagyaték letéteményese”, egyben „egy soká röstelli való titok hordozója” (31). A háromszögelésből nem hiányzik a személyes vonatkozás sem, hiszen WST novellahőst báró kissennyei Sennyey Lászlónak hívják, ő a jezsuita pap, a XVII. században élt nagyszombati rektor. Az ő *Igazságot elrejtő naplójának* „fordítását” adja közre az elbeszélő, aki szerint munkája inkább a fordító, mint a szerző stílusát tükrözi – visszaköszön tehát a „mintha én” habitusa –, de a „talált” szöveg révén felfedi a távoli ős és a kései rokon közti hasonlóságokat is.

„Talált textus” áll *A montenegrói notesz* középpontjában is. Az elbeszélő itt is pőrén áll az olvasó elé, pusztá bőrét viszi vásárra, amikor elbeszélőjét a szerző személyével azonosítja, a megtalált, valójában (a fikció valóságosnak tűnő terében) kártyán nyert szöveg fordítójának, sőt valamiféle szerkesztő-

jének nevezi magát, és ezen fikció megerősítéséhez éppen – ezen már nincs mit csodálkozni – a referenciát idézi segítségül: „Kéziratokkal, noteszekkel szemben való székszipsem már igencsak megerősödött az elmúlt években, amióta az Irodalmi Jelennél szerkesztősködtem” (91).

A talált szöveg képzete folytatódik az *Ének B. F. huszárönkéntes szerelméről és haláláról* című elbeszélésben, és a belső út – „Elsőként a teremtményeket kell elhagynod. Másodsorban a múlandó dolgokat. Utána a szellem ajándékait. Aztán elhagyjuk önmagunk. Végül pedig egészen el kell vesznünk Istenben” (46) – szellemi keresésének habitusán túlmenően, a reinkarnációs lételemetre utalván, a szöveg beszélője kilétének problematikáját is időszerűsíti: „A nap nehéz, mint nálunk nyár derekán, és ő vajon számon tartja melyik vagyok az életek láncolatában? Melyik az ifjú huszárbán? Melyik az erdőben? Melyik a fában?” (48). A rövidtörténetekből építkező elbeszélésben fölvonulók egyben beszélők is, vagy inkább megszólalók, mint valós beszélők, és mintha heteronimák lennének, egymásban, de mégis külön élnek: „Együtt maradnak, mint régen egy másik történetben. Már tudják, érzik egymást, már lett köztük valami intimitás, mintha előre megírták volna a másikat” (52).

A Békássy Ferenc huszár és költő elestének történetében megjelenő huszárönkéntesek WST megnevezetlen kortársai, költők, vélhetően barátai valamennyien, de ez csupán a szöveg referenciális olvasata esetében lenne lényeges, itt szerepet játszó alakokként értelmezzük őket.

A szerző-elbeszélő (WST esetében ezt az egyben megtestesülő kettősséget bátran hangsúlyozhatjuk, hisz olyannyi alkalommal maga tesz egyenlőséget a kettő közé) Tagore szerepében (*Tagore Balatonfüreden*) fogalmazza meg, mi is foglalkoztatja elbeszélőként legmélyebben: „Él bennem egy elképzelés Istenről és a szeretetről, de főleg az életről. Az életről, hogy milyen is az élet, ha az ember költő. Ha látva-lát. Ha rátok nézek szépségeket látom, amelyre életetekkel mutattok. Ha arcotokba

hull tekintetem, akkor szavaitok, mint a gyümölcsre sóvárgó virág, úgy nyílik ki” (79).

Nem véletlenül bukkan fel az elbeszélések gondolati síkján Borges és Hamvas, WST könyvének tétje a szellem belső útjának fürkészése, kezdve a „ki vagyok én?” kérdésétől („Én: aki megpihen *benned/bennem/ebben* a lépésben”, 128.) a *semmi sem ugyanaz* tényének fölismerésén keresztül („Vajon tényleg változatlan? Nem cserélődnek-e benne is éppen ugyanúgy az atomok? Nem születik és bomlik minden pillanatban egy kissé legalább a lénye tova? Minden változik, és semmi sem az, aminek megismerjük.” 114) el egészen saját költői tevékenységének és ezáltal létének, valamire teremtettségének megkérdőjelezéséig, szinte a kételkedés végső határát súrolván: „Tudni szerettem volna, hogy az emberek miért olvasnak, de legfőképpen miért írnak verseket? Semmi értelmes magyarázatot nem találtam. Feleslegesnek éreztem, mint a rövid történeteket, az úgynevezett novellákat is. Mi ez az egész? Egy regényt még talán-talán megértek. Különösen a történelmi regényeket, vagy a pornográfiát. Igen, még azt is, persze ezek között is rengeteg a semmi, az értelmetlen papírpazarlás, de a versek? Miért írnak verseket az emberek, s ha nagyritkán olvasnak, minek olvasnak?” (113).

Végül térjünk vissza a lopáshoz, ami nem kizárólag fiktív dokumentumok szerzői kisajátításának szövegalkotó módszereként van jelen *A nagy eretnek* több elbeszélésében, hanem misztikus indíttatású cselekedetként is tárgyiasul. Danyi Zoltán *Párhuzamok flamingóval* (zEtna, 2009) című könyvének több fejezetében szerepel egy illető, aki valamiféle spirituális, filozófiai megfontolásból és világmegváltó eltökéltségből ellop szerinte fontosnak vélt tárgyakat másoktól, hogy a hiány megképződése révén megváltoztassa a meglopottak életét. Erre a figurára építi WST *A zentai prózakert* című elbeszélését, amiben a korábban említetteknel deklaratívabb hangfekvésben szól az ember és az abszolútum viszonyáról, a tárgyak, lények, emlékek elengedésének imperativusáról, a „nagy visszaadás kénysze-

réről” (102), ám bölcselkedő szikársága mellett ez a szöveg is megnyitja a borgei enigmatikus mélységet. Arról most nem is szólván bővebben, hogy ez a már-már rituális lopás mintegy fordítottja a bevezetőben említett „átemelésnek”. Itt nem a múltból kerülnek a jelenbe a testet öltött hagyomány alakzatai, hanem a jelenből tűnnek el vélhetően fundamentális dolgok, amire tulajdonosuk addigi életét alapozta, és hiányuk habitusuk megváltozásáig is elvezethet.

Az említett „szereplők” mellett Edgar Allan Poe-t, Kempelen Farkast, Rainer Maria Rilket, Charles Baudelaire-t is szövegbe építő írások voltaképpen csupán szerkesztői (szerzői?) erőszak nyomán nevezhetők elbeszéléseknek. Sokkal inkább a műfajköziség határozhatná meg jellegüket, egyszerre nyilatkozik meg bennük a költő, a prózaíró, az esszéista, az irodalomtörténész, a vallás- és lételmélet-kutató filozófus, és jelentős irodalmi hozadékuk, hogy az olvasóra bízzák értelmezésüket, hadd döntse el mindenki, mit is olvas, dokumentumot-e vagy fikciót, gyermeki tisztaságú, spirituális és egyben misztikus prózát. Eretnekség-e magunkra öltetni mások álarcát, maszkjukban úgy eljátszani mások rolléját, ahogyan azt mi szeretnénk élvezni – tehetnénk fel a kérdést WST *A nagy eretnek* című kötete kapcsán, ha nem lennének kétségeink az eretnekség magatartásának jelenkori értelmezhetősége felől. Én a görög hairezisz nyomán elkülönülést, életmódot, vagyis habitust értenék alatta ebben az esetben, és ennek nyomán úgy vélem, valóban elkülönül WST beszédmódja és világhorizontja a magyar irodalomban, de nem a radikális szembefordulás vezérli, hanem csupán halad saját útján, mert alkotói habitusa arra vezérelte.

*

Történelmi regényt nem lehet egyes szám első személyben elbeszélni. Ezt 2007-ben állította a kritika Bálint Péter Csokonai-regénye kapcsán. Az elmélet valóban alátámasztani látszik

egy ilyen érvelést. Szegedy-Maszák Mihály a következőképpen foglalta össze a beszélő személye és az elbeszélő műfajok közti viszony rögzültségét: „A meséhez viszonylag közel álló műfajokban – az írásos hagyományból talán ide sorolható a lovagregény, a pikareszk vagy a bűnügyi történet – a harmadik személy uralkodó, s a szerepkörök alkotják a cselekmény fő szervező elvét. A szűkebb értelemben vett regény annyiban tér el ettől a műfajcsoporttól, hogy a harmadik személy elsődlegességéhez egyénített jellemek társulnak, meghatározott térrel és célképzetes, történeti idővel. A vallomás első személyű, értelmezett önéletrajz. A példázat és a románcos történet harmadik személyű, de a jellemeket eszmék, álláspontok, magatartások szószólói, illetve erősen stilizált lelki őstípusok váltják föl, az idő s a tér pedig történeti értelemben meghatározatlan, vagy egzisztenciális, vagy kozmikus, azaz körkörös.”⁴

Figyeljünk: Szegedy-Maszák a regény esetében ugyan harmadik személyű elbeszélőt preferál, de azzal, hogy a harmadik személyű perszónához „egyenített jellemek társulnak, meghatározott térrel és célképzetes történeti idővel”. Megállapítása annál is inkább érvényes, hogy tapasztalhatjuk, az író akkor is szinte első személyben beszél, amikor hősét harmadik személyben jeleníti meg. Paradigmatikusan például Maria Bellonci *Lucrezia Borgia* (1939, magyarul 1971) című regényében. Miért zárná ki a beszélő perszóna személye a történelmi és kvázi történelmi regénytől elvárt, lebegtetett hitelességet és hiteltelenséget, ami soha nem lehet tényszerűen autentikus, hiszen az írói közbeavatkozás eleve falszifikálja tárgyát? Toldi Éva Frank R. Ankersmit elgondolása nyomán, miszerint múlt csak egy van, de történelem viszont számos, nemcsak lehetségesnek tartja a történelmi eseményeknek az írók általi fölülírását, hanem ennek a cselekedetnek az indíttatásait, eszközeit és módszereit számba véve összefoglalja az események meghamisításának poétikai jellemzőit. Toldi meglátásával egybehangzón erősíti meg értekezésében Bence Erika, aki szerint „[a] korábban ható, s a középkor egye-

temes kultúráját feldolgozó latin nyelvű történetírást a nemzeti identitáskép megalkotása igényét kielégítő (vagyis a tudományos múltfeltárás módszerei helyett a legendák, mondák bizonytalan hitelességű múltkultuszát reprezentáló) fikcionális történelemírás szorította háttérbe.”⁵ Bence egyértelműen kijelenti, és számunkra ez sarkalatos érvelési pont, hogy: „A történelmi elbeszélés és a történelmi tény között nincs semmilyen direkt kapcsolat.”⁶ Megállapítását Hayden White *Bevezetés a narratíva strukturális elemzésébe* című művének egy passzusával támasztja hathatósan alá: „A narratíva »realizmusára« vonatkozó állításokat ezért figyelmen kívül kell hagyni. [...] A narratíva funkciója nem az, hogy »ábrázoljon«, hanem az, hogy látványt teremtsen. [...] A narratíva nem mutat meg, nem utánoz semmit. [...] Ami valamely narratívában »lejátszódik«, az referenciális (valóság-) szempontból szó szerint semmi; ami »történik«, az egyedül a nyelv, a nyelv kalandja, eljövételének szüntelen ünneplése.”⁷

Egyértelmű, hogy a történelmi regénynek, és a történelmi elbeszélésnek léteznek kanonizált lényegalkotó elvei, amelyek a különböző kánonalkotó folyamatok során egymásnak ellentmondó jellegjegyeket öltenek, diszperzív alkatuknál fogva korántsem írhatók le kötelező érvénnyel. A kánonokkal szembe menő „eretnekek” ennél fogva poétikai szabadságukat érvényesítve a múltreprezentáció jelenidejűségét és személyes jellegét is domináns szövegalkotó mozzanattá emelhetik, mint ahogy az a két vizsgált mű esetében is történt. Bálint Péter esetében hosszabb, Weiner Sennyei Tibornál szövegbelileg rövidebb időre rögzültek a szerzőhöz rendelt narratív identitások, munkáikban a nyelv kalandját rögzítő *szépirodalmat* kínálnak, aminek köze sincs a történelmi narratívához! Hivatkozhatunk itt Paul Ricoeur *Mi magunk mint egy másik* című művére, amelyben azt állítja, hogy nem csak történeteket találunk ki, hanem történetekben is léte-zünk, illetve az általa használt *ipseite* (emberi azonosság)⁸ fogalmára, ami egy olyan identitás létezését feltételezi (az íróban), ami eleve *alteritásként*, vagyis másságként képződik meg.

Kapóra jött Bálint Péternek a Csokonai Vitéz Mihály tiszteletére Debrecenben meghirdetett regénypályázat. Nem (csupán) azért, mert (Balla Lászlóval megosztva) elnyerte annak első díját, hanem mert a pályázatra készült regényében mindarról írhatott, ami korábban is foglalkoztatta: Debrecenről, a cívis város nyakas kálomistáiról, erkölcsről és etikáról, a levél- és naplóról, Montaigne-ről, Rousseau-ról, Voltaire-ről, saját elmélyült tépelődéseiről, mindezt írói tükörcelek által, amelyek nyomán a halálra készülő, feljegyzéseit rendezgető Csokonai komor ábrázata mögött folyamatosan tükröződik a regényt író Bálint Péter derűs, olykor fanyar mosolya. Mosolyog, mert játszhat, alakoskodhat kedvére, abbéli félelem nélkül, hogy végleg arcához tapadhat próteuszi alaköltésének a teljes regény ideje alatt viselt maszkja, ugyanis álarc is stilizált, igaz, éppen csak annyira, hogy mögötte ne csak sejtjük a szereplőt életre hívó színész, ez esetben az író kilétét, hanem ki is emelje, hangsúlyozza demiurgoszi szerepének alaköltését. A hosszan kitartott azonosulás magasfeszültségű indulattal is jár, illetén, ha egymásra kopírozódik Csokonai és az elbeszélő én, a narratív én és a megjelentet *ő* érzélemlé, kettőjük azonos energiájú morális indulata, az emberi kapcsolatok feletti megkeseredésük, az elbeszélői derű komorságba csap át, és bizonyossá válik, hogy a szerepjátékon túl sokkal nagyobb a tét: az álarc-regény voltaképpen az én-regény megírásának álarc. A Janus-arcúságnak a szerzőt a szereplővel egybejátszó jelzése már anélkül is feltűnik, hogy egyetlen sort olvastunk volna a regényből: a kötet fedőlapján ugyanis a *Csokonai naplófeljegyzései* alcím szerepel, a szennycímlapon és a belső címlapon pedig egyaránt – zárójelek között – *Hátrahagyott följegyzéseim* olvasható. Meglehet, hogy a fedőlapon a kiadó kívánta egyértelműen közölni, hogy Csokonaival foglalkozó műről van szó, ugyanakkor szerzői játékként is értelmezhető a címadással felvetett kérdés: tulajdonképpen kinek is a feljegy-

zéseit vagy naplóbejegyzéseit olvashatjuk majd a könyvben? Csokonaiét, de még inkább Bálint Péterét, ennek fölismeréséhez a szerző korábbi regényeinek ismerete ad magabiztosságot: amit itt gyanútlanul Csokonai rekonstruált gondolataiként olvasunk, azt Bálint Péter már korábban végig gondolta. A Csokonai-regény írásakor külön ösztökélhette két napló jellegű regényének (*Egy kretén vallomási*, 2005; *Tárvágás*, 2006) önéletrajziségán túlmutató szerepjátás és a fikciós történetalakítás lehetősége, ami látszatszabadság csupán, egyben kötöttséget is jelent, illetve a regényírás alapproblémájaként fogalmazódik meg.

Meddig alakítható szabadon a történelmi alakot megjelenítő szerep anélkül, hogy a szerző felülkerekedne a szereplőn? Mekkora szabadságot engedhet meg magának a szerző a megjelenített életrajz életessé alakításában, hogy színezése ne legyen a hitelesség rovására? Ezek az alapkérdések, amelyeket Bálint Péter biztonsággal megválaszolt pályadíjas alkotásában. A regényíró célja ugyanis olyan regény írása volt, amely mindazt magában foglalja, amit Csokonai Vitéz Mihályról, környezetéről, munkáiról, pályájának állomásairól tudni lehet, s úgy tűnik, Bálint Péter erről minden tudhatót tud, közben ezt a száraz tényanyagot az ábrázolt kor életével színesítve regényesíti, hogy Csokonai ne valami történelmi-biografikus próbababára gombostűzött fércelményként süppedjen a szürkeségbe, hanem hajdani alakja a rekonstruálhatóság szintjén megelevenedve, összes gondolatával, elragadtatásával, kiábrándulásával, indulatával, jóhiszeműségével, a szellem világának bekebelezésére nyitott alkatával, a gáncsoskodásokon, tunyaságon, az anyagiasságon távolabbra látó tekintetével, köztünk járó emberként jelenjen meg a regény lapjain.⁹ A regényírónak ebbéli szándékát sikerült is megvalósítania, ráadásul úgy, hogy önmagából is jócskán beleírt regényalakjának figurájába. De lehet-e másként, íróként önmagunkat nem áldozva egy regényért?

Csokonai a konfesszió tükréből lép az olvasó elé a regényben, végső vallomását rendezí naplójegyzeteibe, amit vers- és

levélrészletekkel, olvasmányjaiból vett idézetekkel tűzdel meg, kommentálja azokat, vagy általuk kommentálja naplóját. Már a regény első oldalán Montaigne gondolatát idézi, Rousseau neve pedig még korábban, a mű két mottója egyikekének szerzőjeként tűnik fel, ami helyénvalónak tűnik a Csokonai-életrajzban, viszont Bálint Péter munkáinak ismeretében arra kell gondolnunk, hogy a regénybeli Csokonai több időt szentel a személyességet az európai irodalomban meghonosító Montaigne-nek, aki ugyanolyan mély önvizsgálatokat tartott szelleme, jelleme, egészsége és betegsége, barátai és környezete, a kultúra és a műveletlenség fölött, miként a nyomdokán haladó szerző és szereplő; a magányosan sétáló, álmodozásba feledkező Rousseau-nak, a szellem, a vallás, a hierarchia és nem utolsósorban az államok határait átlépő Voltaire-nek, mint amekkora szerepet azok valójában játszhattak a költő szellemi formálódásában, ezen szerzők ugyanis Bálint Péter vizsgálódásainak (is) sarkalatos alakjai, korábban is alapos körültekintéssel foglalkozott velük. Összemosódik a szerző és a szereplő alakja, a tükörben kettős képként jelenik meg a mindkettőből képzett egy, keservük oszlátásában egyaránt Rousseau nyomán lelik kedvüket „a szüntelen emlékfaggatásban, elfogult vallomástételben”, a történeteik szakadatlan javíthatóságában, „egész eddigi életemet a rousseau-i kertészkedés és magányos töprengés hatotta által...” (57) – írják együtt, Csokonai és Bálint Péter a naplófeljegyzésekben. Bálint *Tarvágás* című regénye nyomán világos előttünk az is, hogy a szellem harmóniájának megteremtésében fontos szerepe van a rousseau-i elvonulásnak, az író falusi visszavonulása, amelynek az ott részletesen bemutatott színhelye a Csokonai-regényben is feltűnik, menedéket ad a koncert tülekedéssel és a nagyravágás egyéb kórtüneteivel szemben. Nem tudható, hogy kinek tulajdonítsuk a regénytörténet számára irányadó reflexív hajlamot és dokumentálási kényszert, amiről Montaigne nyomán bölcsen szögezi le *valaki* (értsd: narrátor vagy protagonista), hogy „a dokumentum a jelennek tükröje és hírmondója, az álta-

la közvetített tudás különféle kommentárokat enged meg...” (58), ami a regényszövegben alkotói módszerként tárgyiasul. A magánjellegű dokumentumok központi szerepbe állítása és visszatérő önreflexív kibontása folytán nehezen kerülhető meg annak említése, hogy Bálint Péter tanulmánykötetet írt a levél- és naplóírásról (*Nyílt kártyákkal*, 2001), magyar nyelvterületen a téma legelső szakértője, egyben gyakorló naplóíró, valós, tehát nem fikciós leuveni és párizsi naplóit is közzétette (*Szembesítések*, 2003), ami akár magyarázata is lehet, miért éppen a bensőségesen személyes iratok nyomán hozta létre mostani Csokonai-románját. Személyessége ellenére ugyanis egyik műfaj se egypólusú, a levelet az írója „maga helyett küldi követségbe”, ezért természetesen úgy fogalmazza, mintha teljes testi és szellemi mivoltának megjelenítésével kívánna legkedvezőbb benyomást kelteni a címzettben. A levél a szépirodalmi műfaj jellegzetességeit viseli magán, mondhatjuk legrövidebben, s erről itt, a regényben is olvashatunk: „Ha álláskeresésem idején másutt vertem tanyát, napokra elmaradtam Komáromból, igyekeztem levélben megszólítani az imádott nőmet, s a magamban beszélés alatt éppoly hőfokon és részrehajló vallomásokkal fordultam hozzá, ostromoltam szívét, akárha közvetlen közelemben lett volna, s eleven társalgást folytatnánk kettőnk gyönyörűségére. Ó, Madame de Sévigné honosította meg leveleiben a szeretetreméltóságot, ami olyannyira hiányzott környezetéből, s magam is e tulajdonságot igyekeztem kiterbélyesíteni a képmutatással, szófukarsággal és önzőséggel szemben. A levelezés, ez a lélekről és a világban elfoglalt helyzetünkről szóló híradás nagyon is jellemzővé vált már mifelénk is. A francia főúri szalonokban és a német fejedelmek udvarában dívó nyilvános levélfelolvasás – mely olykor esztétikai értekezések kommentálásává, máskor akadémikusi vitájává vált – egyaránt ösztöklélte a levélírókat a maga pastiche-ának átgondolt megírására és a címzettet a mindenre kiterjedő, gondos és terjedelmes válaszadásra, mely méltó szellemi és csevegő társnak mutatja őt a társaság szemében. A

barátság és a szerelem intézménye épült erre az írásformára, s magam is szívesen éltem a levélírás eszközével” (180).

A napló pedig, még ha nem is író irodalmi naplójáról van szó, hanem teljesen magáncélú feljegyzésekről, mindig feltételezi a mások általi elolvashatóságot, vagyis a közönséget. Miként Csokonai is a majdani közönség figyelmének reményében csinosítja Bálint Péter keze által naplójegyzeteit. Kettejük alanyi reflexív hajlama és dokumentálási kényszere egymásba játssza látószögüket, habitusukat. Az érintettség olyan kulcsszó, ami bebocsátást ad Bálint Péter izgalmas, élettel teli regényvilágába, és feltárja előttünk „rezonőrkarakterét” – ami nem mellékesen említve, előttem Szentkuthy Miklóst idézi, akivel a szerző ugyanolyan behatóan foglalkozik egyéb munkáiban, mint a francia humanistákkal és felvilágosultakkal.

Bálint Péternek halott dokumentumokból kellett élő regényvilágot teremtenie, s ehhez csupán a világ általi érintettségét, rezonőr-vénáját használhatta fel. Fikciójában remekül tájékozódik az előkelő fürdőhely klavír-koncertjének közönsége között, de a szabóműhely inasainak titkos dolgaiban is járatos, roppant kutatások nyomán fölépítette Csokonai korának Magyarországra, Erdélyre, Nyugat-Európára kivetülő, kicsit a Balkánra is kacsintó képét, majd ezt a képet fantáziával, alanyisággal, a világot magából visszatükröző érzékenységgel, archaikus szépségű nyelvezettel képzett eleven történesekkel és regényanyaggal töltötte meg. Ebből a rezonőr-szerepből eredően hol elmozdul, hol elmosódik a múlt és a jelen közötti határ, s nem mindig tudni, hogy pontosan ki is beszél éppen. Bár ennek tapasztalása szinte sehol se von maga mögé újabb kérdéseket, az egybejátszás hamisítatlan szervességgel épül az elbeszélésbe. Az évszázadokon átívelő közös tapasztalatok közül csak taláalomra emelem ki azt, ami szerint az ember nem csak olvasmányai, tanulmányai nyomán és környezete hatására változik, a rossz időben és rossz helyre születettet, a környezetében élőknél távolabbra látót a körülmények is magukhoz igazítják.

A betegágyán gondolatait rendező Csokonai előtt egyszerre megvilágosodik anyja valós természete, felismeri, hogy a megbocsátó és elnéző, önfeláldozó és fegyelmezett, szorgalmas és béketűrő nő voltaképpen mérhetetlenül nagyravágyó és rangéhes, fékezhetetlenül uralkodni szándékozó és a kegyetlenségig erőszakos, elviselhetetlenül fúria természetű és képmutatásra kész, kalmár fösვნységű és számító nagyasszony. Amit erről a gyermekének még az emlékeit is meghamisító erőszakos anyaiszterről, fiának mindenben kedveskedő, viszont fölötte voltaképpen zsarnokoskodó asszonyról papírra vet, azt írhatta volna az *Egy kretén vallomásai* naplóírója, András/Bandika is a sorsát elrontó anyai gondoskodás túltengésének kapcsán. Az előre- vagy visszavetülő ambivalens anya-kép egybejátszásának önreflexiójaként a következőket olvashatjuk a Csokonai-regényben: „Amikor azt mondtam egyszer, hogy nem a saját koromnak, hanem egy boldogabb időnek, a XX. és XXI. századnak írok, álmomban láttam magam előtt egy hozzám hasonlóan vézna alkatú, ám dacos, bizonytalan és zaklatott lelkületű, nyelvében filozófiai mélységeket és látomásos képeket hordozó poétát, akit az anyja éppúgy zsarol és korhol, akárcsak az enyém engem; aki éppúgy nem talál menedéket és boldogságot a nők ölén, mint én; s aki épp úgy borotvaélen táncol, magánosan bolyong létel és nem-létel mezsgyéi között, kizárva az emberi megbecsülésből és tiszteletből, akárcsak én, a nádfedeles házba szorult poéta” (215–216).

A regényben a gondolati, tartalmi átfedések nem határolódnak el egymástól olyan rétegzetten, mint a nyelvi szólamok: az idézett Csokonai nyelve más, mint a megidézett Csokonaié, bár az utóbbi is erősen idomul az előzőhöz, elkülönбöződésük nem hagy kétséget afelől, hogy fikciós alkotást, nem pedig dokumentumot olvasunk. A szólamok egymeműsítése talán teljesebb illúziót keltett volna, viszont az egymástól árnyalatnyi elmozdulásuk a hitelesség irányába vezette a szöveget, világossá tette, hogy mintha a Plutarkhosz párhuzamos életrajzainak közel két

évezredes nyomdokán haladó írói szándék annak összehasonlító fejezetei példája nyomán szépirodalomban élt volna a hasonlóságok és különbségek egybevetésének módszerével, immár azonban nem párhuzamokat keresve, hanem egymásra másolva a két életrajz nyomán követhetővé váló, szinte minden pontjukban egybevágó szellemi-lelki-morális alkatokat, és meggyőzi az olvasót, hogy Bálint Péter megtalálta önmagát Csokonai rolléjában, és e könyve WST elbeszéléskötetével egyetemben bizonyítja, hogy a kortárs identitást múltba hamisító ön-elbeszélés a múltban és a jelenben egyszerre jelen lévő narratív identitásként képződik meg.

Jegyzetek

- 1 A habitust Pierre Bourdieu elméletének szociológiai vonatkozásaitól eltávolodva, azt erőteljesen leszűkítve, itt a szubjektíve megalkotott életvilágba vetett hit fenomenológiai-tudásszociológiai jelenségének értelmében használom.
- 2 Bálint Péter írja erre vonatkozó alkotói tapasztalásáról: „... nem is tudom elképzelni életemet és magamat másként, mint az általam életre keltett szövegekben szerepeket játszva, magamat megjátszva, álarcok és jelmezek sűrű váltogatása révén, [...] minek következtében szerepekké váltam, hogy magányomat megőrizsem és elfogadtassam magam. Az évtizedek során oly magas fokú színjátszói képességre tettem szert, hogy magam is képes voltam az olvasott könyv írójának a hangját birtokolni, azon a bizonyos megtalált hangon beszélni, mintha az enyém, az általam megtalált hang lett volna, ami persze egyfelől segített színészi azonosulásom tökéletességig fokozásában, másfelől késleltette a saját hangom megtalálását...” (Bálint Péter: *Hangok csupán*, 9.)
- 3 Vö. J. L. Borges: *Bábeli könyvtár*. In: *A titkos csoda*. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1986.
- 4 Szegedy-Maszák Mihály: *Az irodalmi mű alakítani hatásméletéről*. In: „*Minta a szényegen*”. A műértelmezés esélyei, Budapest, 1995, 61. idézi: Toldi Éva: *A műtöreprezentáció lehetőségei*. Történelemelbeszélés a mai magyar irodalomban. Forum, Újvidék, 2008, 11.
- 5 Bence Erika: *A múlt horizontja*. A történelmi regény műfaji változatai a XIX. század magyar irodalmában. Forum, Újvidék, 2011, 8.
- 6 Uo: 10.

- 7 Uő: idézi: 10.
- 8 Szemben a dologi azonosságot jelölő *memet*ével.
- 9 Aligha tehette másként. Miként Bence Erika írja elméleti összegzésében, a történelmi regény nem feleltethető meg a hitelesség tekintetében, kvalitása a jelentésképzés művészi erejének és hatásának függvénye: „... a történelmi regény nem jelenti valamely kiválasztott történelmi korszakról alkotott kép valós tényeknek (eseményeknek), történelmi forrásoknak, kronológiai-kauzális rendnek, vagy közmegegyezéssel ideálképpé váló megfeleltetést. Nem okvetlenül valóságreferenciákon, hanem szöveg(közi) tapasztalatokon alapul.” Uo.: 196.

Kiadások

Weiner Sennyei Tibor: *A nagy eretnek*, fapadoskonyv.hu, Budapest, 2011.

Bálint Péter: „*Végbúcsúmat tiszta szívvel fogadjátok*”. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2007.

Irodalom

201

Bálint Péter: *Nyílt kártyákkal*. Nagyvilág Kiadó, Budapest, 2001.

Bálint Péter: *Szembesítések* (naplók: Leuven 1996, Párizs 1999). Felsőmagyarország–Szépirodalom Kiadó, Miskolc–Szolnok, 2003

Bálint Péter: *Egy kretén vallomása*. Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 2005.

Bálint Péter: *Tarvágás*. Felsőmagyarország–Szépirodalom Kiadó, Miskolc–Szolnok, 2006.

Bálint Péter: *Hangok csupán*. Kortárs Kiadó, Budapest, 2011.

Bence Erika: *A múlt horizontja*. A történelmi regény műfaji változatai a XIX. század magyar irodalmában, Forum, Újvidék, 2011.

Ricoeur, Paul: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Osiris, Budapest, 1999.

Toldi Éva: *A múltreprezentáció lehetőségei*. Történelemelbeszélés a mai magyar irodalomban. Forum, Újvidék, 2008.

H A B I T U S

Virág Zoltán

A TÉRI TÁGASSÁG LÁTÁSKULTÚRÁJA

Szajkó István művészetéről

A téralakzatok, a zonális kimozdulások, a parciális rétegződéses átlényegítő újraszervezése, továbbá a területi demarkáció feltételrendszerének, a hovatartozás fizikai és szimbolikus összefüggéseinek mérlegre tétele a magas fokú képi racionalitásban nyer értelmet Szajkó István művészetében az 1970-es évek második felétől kezdődően. Az alkotó rajzainak, festményeinek tágas, szellős térszerkezete mint kulturális konstrukció határozódik meg, hogy az areális, a regionális, a szubrégiós beágyazottság, a felfedezés és az otthonossá tétel letisztult formanyelveként teljesezhessék ki.

A széles körű tematikai variabilitással kivitelezett művek színekörmodelljeiben, jól koncentrált energiamezőiben, rafinált képkivágataiban a struktúrák nem lezártak, elhatároltak, hanem több felől bemérhető és átjárható egységeket foglalnak magukba. A festést szabadúszásként elgondoló, a repülés, a szabadság lendületét a vezetéknévében is őrző művész alkotásain a tér rendszerint túlnő a látóhatáron, túlszalad a horizonton, a helyek felvillantása, a helyszínek belakása pedig tartalmazza az irányváltozatokat, a megközelítés, a letáborozás, az útrakelés különféle lehetőségeit, a valamerről érzékelés és a valahová tartás átlátható viszonyait. Hasonló a helyzet a temporális mértékekkel és tartamokkal: a rövidebb intervallumokkal, az apróbb rezdülésekkel és az idő orbitális pályájával, kozmikus dimenzió-

jával, amelyek szinte közös ívet húznak az emberi élet sorsese-ményeivel, akár Zágrábban, akár Szabadkán, az Adrián vagy éppen Lókúton és környékén történjenek ezek.

A tájtól tájig, tárgytól tárgyig szárnyalás, a személytől személyig száguldás elemi képességével, a tágasság Mészöly Miklós-i alapeszméjével rokonítható felülethatasok sejlenek fel Szajkó István képsíkjainak mélységintenzitálásában. A művész munkái a „téri tágasságban való elhelyezkedés változatlanul új ingereivel és kényszereivel”¹, valamint az „optimális közösségi harmóniát”² teremtő társággal és elhatároltsággal szembesítenek. A természetközelség növénytársulási, faunális átfedései, a személyes létfeltételek és a kommunális szerveződések tapasztalatai szorosan egybetapadnak. A környezeti összbeművelések és a szokványosnak tetsző emberi történések hatásmechanizmusai a bizalmas körű meghittséggel, a nem nyilvános szférák érték-tartományaival lépnek kölcsönös érintkezésbe. A perspektíva tágitása nem feltétlenül a tájanatómiai, a térgeometriai vagy az érzékoptikai távlatok felszínre hozása, kibontakoztatása, hanem inkább a tereprészek inhumán berendezkedésének, emberi jelenlétet, közreműködést nem igénylő illeszkedéseinek, kiszögelléseinek a megragadása, kérdőre vonása. A tökéletes pontossággal és teljes élénkséggel befogott részletekből, anyagvariációkból kisarjadó önaffektivitás kisvilágai, tájfestményei, pontosabban „antitájképei” a territoriális határátlépésekkel és színhatásokkal előidézett szorongások, sejtések végtelenjébe³ kalauzolnak. A pauszpapíron, fatáblán, furnérlapon, sperlemezen, vásznon körvonalazódó, a „kép szent terét a profán tér, a valóság irányába”⁴ nyitó felszínfajta vizuális sokrétűsége a szabványos térrajzolatok és létkoordináták felülvizsgálatára készteti a szemlélőt. A pásztázó szem orientálásával talál egymásra és kerül szimmetriába „a belső reflexiók tömkelegéből fakadó, melegséget árasztó, légies, eltűnőfélben lévő metafizikai létezés és a külvilágból érkező tárgyi világ egyszerűségében rejlő kemény, tapintható, letapogatható realitás”.⁵

A tárgyak, a dolgok, a tájmetszetek, a városi pillanatképek, az utcafrontok, az állatfigurák, a testkontúrok, az arcberendezések hangsúlyozása vagy homályba borítása a színek kolorikus dinamikájában való feloldást, feloldódást reprezentálja. A képsávok, a fényvetülések áttűnéseinek érzékeltetése folyamatos lebegésként, lebegtetésként fogható fel. Pontosan úgy, ahogyan ezt az egymás tereimainak metszéspontjaiban előkerülő alakok, szellem-árnyak trigonometriája mutatja a vegyes technikával készült *Városkép* (1976) című diptichonon (meg merem kockáztatni, hogy a magyar festészet és a jugoszláv figuráizmus egyik legjelentősebb alkotása), vagy azon a módon, amit az asztaliteniszezők tollszárfogással pörgetett labdájának láthatatlanná tétele fejez ki az ugyanilyen technikájú, *Pingpongozók* (1979) című triptichonon. Ennek az anyagszemléletnek és minőségigénynek a több évtizedes kibontakoztatásához a vizes és olajos alapok megtartása, a színek porlasztása, szétszítálása, a szemcsés pigmentálás és a pasztellporos antikoálás szükségeltetett. Kiegészítve a természeti környezet, a tájképi impressziók, az inspiratív tárgyi rekvizitumok és a falusias, kisvárosias közeg normatív paramétereinek elevenné tételével. Bizonyos alakingerek váltak atmoszferikussá, hogy közvetve vagy közvetlenül absztrakt ornamensekké rendeződhessenek, szinteződhessenek át. Szajkó István egykori megfogalmazásában: „A motívum egyáltalán nem fontos a festészetben. Motívum lehet bármi, ami körülvesz, voltaképpen nem is ezt a motívumot festem, én a légkört festem, a lélek és a szenzibilitás valamilyen belső állapotát.”

A lovak, madarak, kutyák vitalitását sugárzó tájképek, a városrészletek, a zsánerképek, az aktok, a portrék (domináns idiómát, poétikát teremtve) a csendéletszerűvel rokonszenveznek. A Szajkó István-i képarchitektúra, tárgyrangsor és színpszichológia a kézzelfoghatóan valóságos tartalmak összehalmozásával meg az érzéki benyomások tapasztalatainak sűrítésével így együttesen nyithatja szélesre a saját távlatait, a maga tematikus repertoárját, megalapozva ezzel egy a fizikálisból a mentáli-

son át az imagináriusba átlendülő⁶ kulturális kiteljesedést. A rajzokon, festményeken a tárgyak és az élőlények könnyed eleganciával olvadnak bele a képbe, simulnak rá a felületre, némelykor viszont élénk lendülettel kikapaszkodnak, kihajlanak, kihajtanak a síkból. Az 1980-as évek bútorozott szobabelsőinek törmelékanyagok kidomborodásaiban, az ugyanezen időszak fóliába csomagolt, damilhálóba szőtt, drótfonatokba tekercselt nyúl-kompozícióiban, a templomokkal, víztornyokkal, középületekkel, kutyakedvencekkel (Ardóval, Negróval, Fricivel) benépesített vásznan a „látványra összeálló festék túlsordul a kereten, de nem folyik a padlóra, mégis folytatódik a befogadás virtuális terében”.⁷

Az élmények imitatív szervezettségét, a kényelmes köznapi tartalmakat, az alkalom szülte eseményszerűséget úgy veszik sorra és tárják elő a műalkotások, mint a mai létezőmódok, szokásformák, tevékenységi körök, azonosulási minták aktualitásukból semmit sem veszítő tartópilléreit. A bácskai homok fátyolszerű libegése, a por szürkése mélyén lappangó szivárványos vibrálások, a szemből alig-alig megpillantható alakok testsémája, a tárgyak diszkrét szerkezeti deformációja, az oldalirányú, srég, átlós rálátás nézőszöge, a felületalakítás és a színfelhordás bravúros technikai megoldásai nyomatékosan kiemelik a Szajkó István-i mértékrendszer és értékképzés virtuozitását. Hangsúlyozva a zöldek, a kékek, a sárgák, a vörösek közbenső árnyalatai és a komplementer ellentétezés hierarchikus játéka mögött megbúvó feszültségteliséget is.

Tolnai Ottó a legfinomabb leprálásoknak és a legfokozottabb száguldásoknak tekinti, szépnek látja Szajkó István műalkotásait, amelyeknek szépségeiben ott csillámlik a borzongás, ott rejlik az összegubancolódás véglegessége.⁸ A horgásztégek, a vízen ringatózó ladikok, a tavi mólók, a tiszai, dunai folyópartok békéje, a tengeri strandokon napozók nyugalma nem zavartalan. A vízi világok, a tájszeletek vonzáskörzetének szendergése, az épületrészek, a fedetlen testfelületek, a közlekedési eszközök

színharmóniájának tökéletessége, a képburkok háborítatlan arányelrendezése csak feltételes és látszólagos. Erre hívta fel a figyelmet a művész 2008-as, *Látogatók/Posetioci* című reprezentatív kiállításának katalógusszövegében Bela Duranci, amikor rámutatott, hogy „az elrendezett tárgyak vagy lények, amelyek a fotorealizmusig szuggesztívek, a kezdet és a vég nélküli világ-űri titokkal szemben saját törekénységüket, mulandóságukat és végzetüket hangsúlyozzák”.

Szajkó István jeles írókról, tudósokról készített arcképei, a művészbarátokat vagy a hagyományos kisvárosi miliő archetípusait megörökítő egész alakos portréi, sőt az állat és az ember szimbiózisára nemegyszer reflektáló aktfestményei a fizionómiai kozmetikázások, idealizáló utánigazítgatások helyett a rebbenékeny életteliség textúráit, miniatűr vonalszötteit hozzák létre. Az arcok, a testek, a gesztusok tökéletesen kifejezőek, a jellegzetesen egyénítő vonások kimerítő részletezése nélkül is. A szubjektum nem fagy bele az időbe, a lényegi valón végzett operációk elmaradnak, semmilyen stíluspuccs nem hajtatik végre, a személy mindig individuumként jelenül meg és vetül elénk, rendre kisandít a szerepeihez tartozó maszkok alól. A ceruza grafitkarcaival, a tusrajz körkörös hurkaival, a kréta maszatolható foltjaival, a színpaletta teljes kiérlelésével Szajkó István rajzai és festményei meglágyítják a fényt, konzerválják a fényfonatok fluoreszkálásait, szilánkos töréseit. Az artisztikus gesztusok állandóan tömeget, dekoratív forrongást és fellobbanó világosságot teremtenek. A művész individuumszemléleti következetességéről tanúskodnak, a létezés mélységi összetevőinek átéléséről szólnak, fotografikus hűségű kétdimenziós megmutatkozásban és összehangolásban felerősítve a személyiségszerkezeti sémákat, a szubjektumpozíció egyesített, koherens, megismételhetetlenül eredeti és immortális⁹ alapképletét. Mindazt tehát, amit B. Szabó György nyomdokaiba lépve, az ő vonalszövésének továbbvivőjeként Szajkó István munkássága már évtizedek óta egyértelműsít: „A vonal nem az alko-

tót szolgálja, hanem az embert. Az emberit kimondani általa, megdöbbenést, élményt, feloldódást kiváltani. S látása után úgy élni, hogy soha el ne felejtjük. S nem hinni a látszatnak. S nem bízni a csodákban. A vonal: igazság. A vonal: tisztaság. A vonal: szép. A vonal: az *ember*.”¹⁰

A tárgyfajták, az állatszimbolika, a tájkonstrukciók, a városi díszletek és térközök, a testi szcénák iránti töretlenül tartós érdeklődés lényege a nyitott szellemű odafordulásban, a participatorikus megközelítésben ismerhető fel. Abban az elsődleges törekvésben, hogy e folyamatszerűség konzekvenciái mindenkor leszűrődjenek, eredményei a néző szeme elé helyeződjenek. Szajkó István a viruló formák kibontásával és egymásba építésével azt törekszik megérzéskíteni, amit szeret, amit mindannyian szeretünk. A természettel kialakított szövetiséget, az állatvilággal kötött barátságot, a vízpartokat, a tenger zümmögését, a frappáns életérzéseket, a műveltségeszményeket, a szabadságdózisok termékenységét. A szilajjá stilizálás gyermeki tisztasága, romantikája és eksztatikus oldottsága ez. A vágyak végtelenjének erotizált idillje, amelyben a csapongás, a száguldozás mozgásközvetítői és az áthatolás, keresztülszivítés sebességtényezői jutnak döntő szerephez. Hasonló módon például Paul Gauguinhez, aki 1903-ban a következőképpen nyilatkozott a kiteljesítendő személyiségértékekről: „Néha nagyon messze mentem vissza, messzebbre, mint a Parthenon lovai, gyermekkorom pacijáig, a jó falóig. Nem vagyok nevetséges, nem lehetek nevetséges, mert kétféle vagyok, s a kettő közül egyik sem lehet nevetséges, gyermek és vad.”

Szajkó István energia-miszticizmusának függetlenségi tendenciáit, alapegyensúlyait az önálló tulajdonságokkal felruházott, egyedi karakterjegyekkel rendelkező kerékpárok szemléltetik és valósítják meg. Eme közlekedési eszköz kevésbé észrevehetően fitogtatja a futurista erő kultuszt, nem dologszerűségében, tárgyi banalitásában érdekes, hanem angyali ártatlanságában, lenyűgözően konok autonómiájában és optikai

önállóságában. A transzportáció, a magántermészetű kalandok kitüntetettje, egy Kazimir Malevics-i ihletforrásának tekinthető pszichotechnika és masinológia különlegesen izgalmas relikviája, amelyet, ember és szerkezet kooperációját megvalósítandó, szintén arra optimalizáltak, hogy „engedelmeskedjék a »gyorsaság« ellenállhatatlan ösztönének, formába kívánczoló, sürgető érzetének”.¹¹ Hosszabb utazásokra csábít, emlékezni és feledni tanít, éreztetni képes az idő telését és múlását, a hajtás és tekerés kellően indokolt testritmikáját, a pedáltaposás mérvadó izommunkáját, a csendes gurulások, lánczörgések és féknyikorgások hirtelen ütemváltásait. Ki tud mozdítani a műterem-otthonból (festőnk esetében a Sáfrány Imrétől örököltből), be tud juttatni a városba, el tud röpténi a tájba. Egyúttal a konstans átmenetiség közszemlére tett mérőműszere, s praktikus típusváltozataiban, regeneratív csáberejében megnyilatkozó emelkedettsége kétkerekű élőlényre, örök mementóvá avatja.

A festményeken gazdátlanul árválkodó kerékpárok, a fal mellett felejtett, fákhoz odatámasztott biciklik, a nyergükbe pattanókra és elszelelőkre várakozó járgányok alig-alig különböznek a sportolók szexuális alapú mozgásbűvöletét sugárzó versenybringáktól és a földekre meg a piacra igyekvő nénikék vagy bácsikák nélkülözhetetlen segédeszközeitől. Az elliptikusság oldalnézetű elementaritásával, a párosan szinkronizált pörgések és kanyargások szintartományainak gazdag kidolgozásával a szabadságfeltételeket a szabadkaióság életmegnyilvánulásaiá sikerül növesztetni, terebélyesíteni. A biciklik és a biciklizők kis vajdasági metropolisában a kerékpár ikonná minősül, szuverén és modern jellé emeltetik.¹²

A festőművész szolid kalligráfiával dátumozott névalírását tartalmazó képeken hosszú ideje látható az alkotások hitelesítésének madár-pecsétje. Szajkó István hátizsákján szintén ott díszleg a verébalakúak rendjébe és a varjúfélék családjába tartozó szárnyas márkajele, mi több, az útlevelében is megtalálható ez a bebélyegzés, ami így már nem pusztán a közigazga-

tás intézményei által hitelesített és érvényesített dokumentum, hanem mini-könyv, bibliofil csemege, a tulajdonos ex librisével. Az erdők, mezők mozgékony, ám óvatos őrének szigillumát könyvjegyként viselő műalkotások tehát egy speciális gyűjtemény elsőrendű darabjai, s aki olyan szerencsés, hogy hozzájuthat bármelyikhez, egyszerre lesz bekebelezettje a téri tágasság Szajkó István-i univerzumának és kedvezményezettje az ikonofília gyűjtőszenvetének. Közben pedig egy személyben kikölcsönzővé és tulajdonossá avanzál a művész kollekciójából származó műtárgy birtoklásával.

A zágrábi Művészeti Akadémián Nikola Reiser osztályában 1978-ban végzett festő művei mesterének formai fogékonyságát, a zágrábi iskola osztrákos irányultságának hatásait mutatják, s a modern gesztusfestészettel, nevezetesen Jasper Johns vagy David Hockney munkásságával¹³, valamint a combine paintinggel, a Biafra csoport újfigurativizmusával ugyancsak kapcsolatba hozhatók. A Nikola Reiser-i mellett a Ferdinand Kulmer-i örökségből szintén táplálkozó művészetében festőnk maradéktalanul érvényesítette elődei technikai választékosságát, poétikus szenzibilitását. A Nikola Reiser-i hangulatrögzítést, látványi effektusos hatáskeltést abban az eredeti értelmében idézve, amelyben a szépség kirobbanásai, szétfroccsenései és a kellemességgel elárasztottság helyett a konvenciókkal szembeni polemikusság szubverzív formáinak csiszolása, finomítása¹⁴ részesülhetett előnyben. Az 1942 és 1946 között Kulmér Ferdinánd néven, Budapesten művészeti akadémista tanárának spontán intuitivitásához pedig sorozatosan úgy visszanyúlva, hogy méltóképpen adózni lehessen „egy rendkívül képzett, abszolút vizuális »hallással« megáldott alkotó”¹⁵ emlékezetes munkásságának.

Az intimisztikus szenvedélyesség gyakran a felületehangsúlyozás kisdimenzióit, a lét mellékterületeit, peremvetületeit, a meszségekben derengő terek sokkoló erejét idézi, a távolba kitolódott horizontot sejteti, a térbeli túlnyúlások, homályban ködlő

zónák markáns jelenlétére figyelmeztet. A Szajkó István-i figurális kompozícióban, látásanalízisben és vizuális módszertanban a meztelen test szisztematikus eszmei sorozatainak, a táj és a természet ökonómiájának, az emberi és állati egymásrautaltság utilitarizmusának, a mechanikus szerkezetek fennköltségének illusztratív összekapcsolódása közös gyökerű kiindulópontra vezethető vissza. Az 1980-as évektől bicikliket vászonra vivő művész egy róla készített portréfilmben felelevenítette azt a pillanatot, amikor zöld színkóddal, zöld árnyalatú mezőben megálmodott egy kerékpárt. Az elmúlt három évtizedben rengetegszer a képeire költöztetett masinériának és önmagát növelő háttérének színdinamizmusa semmilyen irányban nem korlátozott elemként, exkluzív minőségként hatványozódott, s voltaképpen ama reális kielégülés, örömezés fedezhető fel benne, amely Johann Wolfgang von Goethe színelméletének zöldszeretetében bukkant fel a tizenkilencedik században.

A leginkább figyelemfelkeltő ebben az önvalomásban az, hogy alkotónk még a művészek számára is csak nagyon ritkán megadatott tulajdonságról nyilatkozik, az eidetikus képességről. Az emléanyagok és képzetek mindenkorai rendelkezésre állásának kegyelmi állapotáról, arról a tiszta lényegyet szemlélni és megragadni képes érzékenységről, amely az észleletek teljes kézzelfoghatóságukban történő megőrzését és tartalékolását tudja végrehajtani az emlékezet rögzítési és előhívási aktusai-ban. Azaz egészen közvetlenül és egyértelműen reagál bármiféle benyomásra, amely számára és általa azon nyomban jellemmé és lénnyé, esztétikai üttörővé nemesedik. A drótszamar, e nehezen megközelíthető és meghatározható mechanikus paripa ennek az erő-asszisztenciának a kifejeződéseit képviseli Szajkó István világában. Az elemek kényének-kedvének kitett kerékpárosok örömteli kiszolgáltatottságát¹⁶, a térkomponensek, fénykontrasztok, színspektrumok közötti folytonos karikázást, a téri tágasság látáskultúrájának védjegyszerű betetőzését.

Jegyzetek

- 1 Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*. Budapest, Szépirodalmi, 1977, 8.
- 2 Uo. 14.
- 3 Vö. Bela Duranci: Szajkó István és Sava Halugin palicsi kiállítása. *Híd*, 1988/október, 2119–2120.
- 4 Sebők Zoltán: Kép-tárgyak. Szajkó István kiállítása a belgrádi Ifjúsági Otthonban. *Új Symposion*, 1982/június, 255.
- 5 Sirbik Attila: *Színes por: Szajkó István portré*. Szabadka, Szabadegyetem, 2011, 9–10.
- 6 Lásd erről Winfried Fluck: *Imaginary Space; Or, Space as Aesthetic Object*. In: Klaus Benesch and Kerstin Schmidt (Eds.): *Space in America: Theory History Culture*. Amsterdam–New York, Rodopi, 2005, 25.
- 7 Sirbik Attila i. m. 12.
- 8 Vö. Tolnai Ottó: *A meztelen bohóc*. Újvidék, Forum, 1992, 212.
- 9 Ehhez Amelia Jones: *Body*. In: Robert S. Nelson and Richard Shiff (Eds.): *Critical Terms for Art History*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003, 264–265.
- 10 B. Szabó György: *Éjszakák, hajnalok*. Újvidék, Forum. 1990, 82–83.
- 11 Kazimir Malevics: *A tárgynélküli világ*. Budapest, Corvina, 1986, 72.
- 12 Vö. Tolnai Ottó i. m. 211.
- 13 Uo. 212.
- 14 Ehhez Zvonko Maković: *Nikola Reiser*. Zagreb, Art magazin Kontura/Galerija Mona Lisa, 2005, 44. és 46.
- 15 Sebők Zoltán: Ferdinand Kulmer világa. *Híd*, 1988/4, 557.
- 16 Vö. David V. Herlihy: *Bicycle: The History*. New Haven and London, Yale University Press, 2004, 411.

Grabovac Beáta

NYELV ÉS IDENTITÁS: AZ ÉRZELEMFOGALMAK A KÉTNYELVŰSÉGGKUTATÁSBAN

A nemzetek közötti korlátok és idegenségképzetek nagyrészt lerombolhatóak, ha kiszélesítjük látókörünket új kultúrák megismerésén keresztül és idegen nyelvek elsajátításával. „Minden közösségben a kultúra irányítja az adott élethelyzetekkel kapcsolatos álláspontokat és tennivalókat.” (Hódi, 2010, 120), írja Hódi Sándor a kultúra fontosságáról, kiemelve, hogy a kultúra nagyban meghatározza az emberek viselkedését.

A kultúra jelentőségét a pszichológusok is felismerték és ennek nyomán a kilencvenes években megjelent az ún. **kulturális pszichológia** a lélektani tudományos diszciplínák új ágaként. Törekvései arra irányulnak, hogy feltérképezzük az egyén és a szociokulturális közeg között fennálló kapcsolatot, a szelf és a „mások” viszonyát, az összefonódásokat és a választóvonalakat. Az irányzat alapelve, hogy az egyén egyszerre a szociális élmények okozója és okozata is (Fülöp, 2002). Markus és Kitayama (Markus és Kitayama, 1991) szerint az egyén mint szelf és „mások” egymástól függése és viszonya is nagymértékben az adott kultúra által meghatározott. Sokak szerint a társas érintkezések mellett a belső világunk is, érzelmeink is kulturális konstrukciók. Robert Solomon (Solomon, 1992) egy írásában kitér az egyes kultúrákban szokásos viselkedésben jelentkező különbségekre az érzelmek és kifejezésük társadalmi megszokásait illetően. A szociális szinten elítélendő és a viselkedé-

213

si repertoárból kirekesztett megnyilvánulások közé tartozik például az, hogy az ifaluki törzs számára teljesen ismeretlen a gyilkosság jelensége. Ugyanígy az utkui népnél a harag kifejezése számít teljesen ésszerűtlen, infantilis és ebből kifolyólag lenézett megnyilvánulásnak.

Az érzelmek nemcsak az egyén világát gazdagítják, hanem társadalmi szinten is a legkülönbözőbb viselkedési hálózatokhoz vezetnek. Az emberi gondolkodás természetes jellemzője ősidők óta az információk csoportosítása, a kategorizáció, így nem meglepő, hogy társadalmi szinten is megjelenik a „mi” és az „ők” szétválasztó és megkülönböztető csoportja. Sok esetben az ilyen megkülönböztető gondolkodásmód vezet el bennünket az elutasító érzelmek palettájáig: Krakowian-Ploszka listája szerint az ellenszenvektől kezdve a gyűlöleten át a mások üldöztetéséig és a háborúig (Krakowian-Ploszka, 2009).

A kategorizációs identitáselmélet szerint a személy – önazonosságát építve – sok csoporthoz csatlakozik és minden új címkével közelebb vagy távolabb kerül más csoportokhoz és egyénekhez (Pataki, 2004). Az identitás többszörösen összetett képződmény egyéni szinten és a szociális kategóriák alapján is.

Az identitásformálódás folyamatának problemafeltáró megismerését nagyban gazdagítja a kétnyelvű mintán végzett kutatások növekvő száma is. Mercedes Nino-Murcia és Jason Rotham feltevése szerint a kétnyelvű személyeknél létrejöhet egy egyesített, ún. multiplex identitás a hibrid nyelvi formák jelenléte miatt, amelyek ebben az esetben két teljesen különböző nyelv hatására jelentkeznek (Nino-Murcia, Rotham, 2008, 20). A kétnyelvűek azért szolgálhatnak jelentős adatokkal, mert sokszor két kultúrát egyeztetnek össze önmagukban és rávilágítanak az egyénben ilyenkor lejátszódó folyamatokra is. Kitayama és mtsai. (1997) az egyik országból a másik országba kerülő személyeknél jelentkező kulturális sokkhatást, vagy – ahogy Berry nevezi – az **akkulturációs stresszt** (Berry, 1997, 298) elemezve azt találták, hogy különböző kultúrákat változtat-

va sokszor azonos helyzetek másféle viselkedésmódokat követelnek meg a két társadalomban. Ehhez egy érzelmi színezet is kapcsolódik: a viselkedés természetellenességének érzése az új társas elvárásokat aktiváló helyzetekben, mert a személy más reagálási módokhoz szokott szülőhazájában vagy az addigi országában. A szerzők úgy vélik, hogy bármely új kulturális kontextusban a szocializációs hatások által idővel megjelennek a megfelelő viselkedések a kognitív, az érzelmi és a motivációs szinten is és ezek elősegítik az adott kultúrához való igazodást és hasonulást. Megkövetelik az identitás módosítását is, mert: „az identitás mintegy predeterminálja a pszichológiai tárgyak értékelését-megítélését s az ennek eredményét tükröző érzelmi válaszokat” (Pataki, 2004, 32), mely faktorok mind nagyban kultúrafüggőek. Berry szerint az, hogy melyik irányba fog mozogni az identitásváltozás, attól is függ, hogy **kulturális felejtés** (cultural shedding) – egyfajta törlése azon viselkedéses elemeknek, amelyek már nem szükségesek az új kultúrában – megy-e végbe, vagy pedig a **kulturális konfliktus** folyamatai lépnek életbe (cultural conflict, Berry, 1997, 298).

Az identitás kialakítása és formálódása, valamint az érzelmek különböző kategóriái és fajtái szétválaszthatatlanul összefonódnak. Robert Solomon írja a *Passion for justice* c. könyvében, hogy szerelem nem létezhet agresszivitás nélkül és hogy a negatív érzések nem is annyira ellenszenvesek és rombolóak, mert elősegítik önmagunk létezésének érzését: azokban a pillanatokban éljük át teljesen és világosan saját magunkat, amikor például képesek vagyunk a személyes sértésre negatív reakciót adni (Solomon, 1995, 34.).

Markus és Kitayama (1991) szerint az érzelmi tapasztalat nem egy mindenkorra bevésett és módosíthatatlan emlék, hanem önmagunk meghatározásának változásával átalakul. Az egyéni érzelmvilágra ráépülve a társas helyzet jelentése is az öndefiníálás és a mások általi vélemény függvényében, valamint a kettő közötti viszonyon keresztül rajzolódik ki.

Catherine Lutz (Lutz, 1995, Frank Orsolya fordítása) hasonló véleményt közöl: „az érzelmi tapasztalatokról helyesebb képet nyújt, ha úgy kezeljük őket, mint amelyek... a társadalmi viszonyok és a hozzájuk tartozó világkép következményei, ahelyett, hogy univerzális pszichobiológiai egységeknek tekintenénk őket”.

Az utóbbi néhány évtizedben a kétnyelvűséggel foglalkozó kutatások fókuszpontjába a **kétnyelvűek személyiség-dinamikája** került. Kezdetben a kétnyelvűséggel foglalkozó pszichológusok a nyelvi működést és a kétnyelvű mentális lexikont törekedtek feltérképezni és a két nyelv összeegyeztetésének folyamatait boncolgatták.

Altarriba (Altarriba, 2002) szerint a kétnyelvűek mindig két elkülönülő fogalmi rendszerrel működnek, melyek nyelviileg és kulturálisan is körülírtak. Az érzelmeiket pedig nagymértékben a társas helyzetek határozzák meg (Altarriba, 2003, 3).

Wierzbicka (Wierzbicka, 1999, 240) hasonló nézetet vall a kulturális hatásokkal kapcsolatban: szerinte a kultúra nemcsak a nyelven keresztül határolja körül az érzelmeik fogalmi szintjét, hanem rengeteg ún. forgatókönyvvel is rendelkezik, amelyek előírják, hogy az adott környezetben hogyan kell érezni, hogyan kell az érzelmeiket kifejezni, gondolkodni róluk és interpretálni őket. Szerinte a „**kulturális forgatókönyvek**” (cultural scripts) részeként megjelennek az „**érzelmi forgatókönyvek**” (emotional scripts). A lengyel nép dominánsan jelenlévő érzelmi kifejezései után kutatva a szerző kiemeli, hogy ebben a nyelvben és kultúrában három dominánsan kirajzolódó kulturális forgatókönyv van: az „**őszinteség forgatókönyve**” (scripts of sincerity), a „**melegség forgatókönyve**” (scripts of warmth) és a „**spontaneitás forgatókönyve**” (scripts of spontaneity), amelyek az adott kultúrában magasra értékelték.

Az utóbbi két évtizedben a kétnyelvűek nyelvei és érzelmei közötti kapcsolat feltárására irányuló kutatások száma egyre nő. Ferré és mtsai. (Ferré, 2010) összegzik a fő tapasztalatokat ezen a téren, melyek szerint: az anyanyelv érzelmetelibb, a második

nyelv „az érzelmi távolságtartás” nyelve és a kellemetlen témáknál alacsonyabb szintű szorongást élünk át ezen a nyelven. Ferré és mtsai. (Ferré, 2010) azonban a terület problémás vonzatairól is szólnak, mivel a kutatások és a felmérések eddig nem adnak egybehangzó választ: néha tényleg az első nyelv érzelmi rezonanciája a legerősebb, viszont más esetben épp a második nyelv a vezetői szerep, harmadik lehetőségként pedig nincs különbség a két nyelv érzelmiségében. Azonban két változót, amelyek nagy bizonyossággal hatással vannak a nyelv érzelmi dominanciájára, már sikerült beazonosítani, ezek: a nyelvtudás szintje és a nyelvelsajátítás ideje.

A nyelvek között néha nagy szakadék van abban az értelemben, hogy hány érzelmre vonatkozó szóval rendelkeznek. Pavlenko (Pavlenko, 2008) szerint a németben csupán kétszázötven szó, míg az angolban akár kétezer is megtalálható az érzelmi megnyilvánulások leírására. Pavlenko egyik fő célja az érzelmekre vonatkozó szavak pontos és kimerítő osztályozása. Az érzelmek leírására két fő kategóriát különböztet meg: **az érzelmekre vonatkozó szavakat** (emotion words) és **az érzelmi töltésű szavakat** (emotion-laden words).

Az első csoport közvetlenül az érzelmi állapotra (például: boldog) vagy folyamatra (például: idegeskedik) vonatkozik – szerinte ezek a szavak sok esetben érzelmeket ébresztenek bennünk, máskor viszont csak absztrakt fogalmakként jelennek meg. Az érzelmekhez kapcsolódó viselkedésekre vonatkozó szavak (mint például: könny) egy eddig besorolatlan csoportot alkotnak: néha kizárják őket a kutatásokból, máskor viszont az érzelmfogalmak szótárába teszik őket.

Az érzelmi töltésű szavak kategóriájába olyan fogalmakat sorolunk, amelyek nem közvetlenül érzelmekre vonatkoznak, de érzelmeket fejeznek ki vagy érzelmeket hívnak elő a beszélgetőpartnerben. Ezek például a: *vesztes* vagy a *rák* (mint betegség) szavak. Ide tartoznak olyan alcsoportok, mint a tabukra vonatkozó fogalmak és a cáromkodások, a sértések, a gyerek-

kori dorgálások, az averzív szavak és az indulatszavak. A listát bővíti még Marian és Kaushanskaya (Marian és Kaushanskaya, 2008) az értékelő fogalmak csoportjának a körülhatárolásával, amelyekhez például az *érdekes* szó tartozik.

Az érzelemfogalom meghatározása Pavlenkónál (Pavlenko, 2008, 150) a felsoroltaknál tágabb definícióval történik, az ún. **prototipikus forгатókönyv**vel. Ezek kialakításában fontos szerepet játszik több közbeeső változó: az ismétlődő tapasztalatok és az okozati előzmények, az értékelések, a fiziológiai változások, a következmények, a szabályozás és a kifejezés eszközei. A következmények, az érzelmi szabályozás és kifejezés arra vonatkoznak, hogy például egy társadalom mennyire ítéli el vagy milyen szinten fogadja el a harag kifejezését. Mint láthattuk, a prototipikus forгатókönyvek több szinten meghatározottak és így lehetőséget adnak a nyelv- és társadalom-váltástól függő különbségek kimutatására és az érzelmekhez köthető viselkedések, szabályok és változások tágabb értelemben vett halmazát képezik.

Az érzelemfogalmakat a kutatásokban sokszor az absztrakt szavak csoportjába sorolják (Pavlenko, 2008, Altarriba, 1999). Altarriba és mtsai. (Altarriba, 1999) az absztrakt, a konkrét és az érzelmeket kifejező szavak hasonlóságait és különbségeit akarták feltárni az emberi emlékezeti rendszert elemezve. Figyelembe vették a **konkrétsági szintet**, a **kontextus hozzáférhetőségi szintjét** és a **szavak képességét** (imageability). A konkrétsági hatás azt jelenti, hogy gyorsabban előhívható az emlékezetből egy konkrét szó, mint egy absztrakt, mert az előbbi kettős reprezentációjú, vagyis nyelvi és képi reprezentációja is van a fejünkben. Kutatásukban az érzelmeket leíró szavak a konkrétsági skálán a legalacsonyabb szintre kerültek. A képesség-elképzelhetőségi skálán az érzelmeket képviselő szavak az absztrakt és a konkrét szavak közé kerültek, azzal, hogy a konkrét szavak megint vezető pozícióba kerültek. A kontextus hozzáférhetőségét – ami azt jelenti, hogy mennyire könnyű egy szó mellé kontextust vagy „körülményeket” felidézni az emlékezetből – illetően

megintcsak az derült ki, hogy az érzelmekre vonatkozó szavak a legnehezebben előhívhatóak (ezt a szintet számba véve a kutatók általában a konkrét szavak előnyét szokták kapni az absztrakt szavakkal szemben).

A szerzők tehát úgy vélik, hogy az érzelmek leírására szolgáló szavakat egy elhatárolt kategóriaként kell számításba venni. Az eredményekből az a következtetés kockáztatható meg, hogy az érzelmekre utaló szavak nehezebbek, mint az absztrakt szavak, több erőfeszítésbe telik a felidézésük, mint az absztrakt és a konkrét szavaké. Nagyobb hasonlóságot mutatnak ugyan az absztrakt szavakkal, mint a konkrétakkal, mégis különböznek tőlük is, ezért helytelen, ha az absztrakt szavak kategóriájába sorolják őket.

Az eddigi kutatások eredményeiből arra lehet következtetni, hogy az érzelmeket leíró szavak elkülönülő kategóriaként tarthatók számon és különleges természetüket sajátos jellemzőik határozzák meg. Az érzelmekkel foglalkozó tudósok az érzelmek tematikáját több szemszögből is megközelíthetik, közvetlen és közvetett módon is akár, mivel a mentális lexikonunk a különböző érzelmekre vonatkozó, azokat aktiváló, vagy csak rájuk utaló fogalmakban igen gazdag. Több kutató arra is utalt, hogy valószínűleg vannak kultúrafüggő forгатókönyvek és viselkedési szabályok, elvárások, melyek mindenütt másként koordinálják az érzelmek kifejezését, sőt néha még az átélésüket is. Így feltételezhetően kultúrafüggő érzelmek meglétéről is beszélhetünk az univerzális és kultúrákon átívelő alapérzelmek jelenléte mellett.

A kétnyelvűek populációja azért jelenik meg olyannyira sajátos csoportként, mert egyidőben új információval szolgálhat a személyiség összetettebb mintájáról, valamint az identitásképzés, a kulturális változatok és nyelvi-érzelmi átszövődések variációiról. Láthattuk, hogy a kultúracsera sok esetben legalábbis szelíden megnyilvánuló identitásváltáshoz is vezet, amelyhez elválaszthatatlanul kötődik az új érzelmi forгатókönyvek elsajátítása és használata az újdonsült környezetben.

Irodalom

- 1 Pavlenko, A. (2008): Emotion and emotion-laden words in the bilingual lexicon, *Bilingualism: Language and Cognition* 11 (2), 147–164 Cambridge University Press
- 2 Pataki, F. (2004): *Érzelem és identitás*, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest
- 3 Hódi, S. (2010): *Életpsychológia*, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta
- 4 Altarriba, J., Bauer, L., M., Benvenuto, C. (1999). Concreteness, context availability, and imageability ratings and word associations for abstract, concrete and emotion words, *Behavior Research Methods, Instruments, and Computers*, 31 (4), 578–602
- 5 Wierzbicka, A. (1999): Emotions across languages and cultures
- 6 Berry, J., Sam, D. (1997). *Acculturation and adaptation*. In J. Berry, M. Segall, & C. Kagitcibasi (Eds.), *Handbook of cross-cultural psychology: Social behavior and applications* (Vol. 3, pp. 291–325). Boston: Allyn & Bacon
- 7 Niño-Murcia, M., Rothman, J. (2008): Spanish-contact bilingualism and identity, *Bilingualism and identity: spanish at the crossroads with other languages*, eds.: Niño-Murcia, M., Rothman, J.
- 8 Krakowian-Płoszka, K. (2009). Language, Bilingualism and Culture, *Journal of Intercultural Management*, Vol. 1, No. 2, 147–155.
- 9 Fülöp, M. (2002). *A versengés kulturális tükrében, Az általánostól a különöség*, szerk.: Czigler I., Halász L., Marton, L., M., Gondolat kiadói Kör-MTA Pszichológiai Kutatóintézet, 337-356.
- 10 Kitayama, S., Markus, H., R., Matsumoto, H., Norassakunkit, V. (1997). Individual and collective processes in the construction of the self: self-enhancement in the United States and self-criticism in Japan, *Journal of Personality and SocialPsychology*, 72, 1245–1267.
- 11 Markus, H., R, Kitayama, Sh. (1991). Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion and Motivation, *Psychological Review*, Vol. 98, No. 2, 224–253.
- 12 Solomon, R. (1995). *Passion for justice*, Rowman and Littlefield Publishers, Oxford
- 13 Solomon, R. (1992). Existentialism, Emotions, and the Cultural Limits of Rationality, *Philosophy East and West*, Vol. 42, No. 4, 597-621.
- 14 Lutz, C., A. (1995). *Érzelmek, nyolcadik fejezet*, zárószó: Érzelmi elméletek, Lettre, 18. Szám, Frank Orsolya fordítása, <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre18/06.htm>
- 15 Ferré, P., Garcia, T., Fraga, I., Sanchez-Casas, R., Molero, M. (2010). Memory for emotional words in bilinguals: dDo words have the same emotional

- intensity in the first and in the second language?, *Cognition and Emotion*, 24 (5), 760–785.
- 16 Altarriba, J., Basnight, D. M., & Canary, T. M. (2003). Emotion Representation and Perception Across Cultures, *Online Readings in Psychology and Culture*, Unit 4., 1–13.
<http://scholarworks.gvsu.edu/orpc/vol4/iss1/4>Emotion Representation and Perception Across Cultures
- 17 Marian, V., Kaushanskaya, M. (2008). Words, feelings, and bilingualism, Crosslinguistic differences in emotionality of autobiographical memories, *The Mental Lexicon*, 3:1, 72–90

H A B I T U S

REZÜMÉK

Dr. Géczi János

TOLNAI OTTÓ ROZÁRIUMA

Rózsák a *Virág utca 3* és *A kisinyovi rózsza* rózsái közül

Tolnai Ottó életművében a fehérhez és a fehér színárnyalataihoz kötődő dolgok (amilyen a csipke, a gipsz, a karfiol) és az anyagszerűségekre mindig emlékezni képes tárgyak metaforabokrai mellett kitüntetett szerep jut néhány más koloritnak is, amilyen a kék, illetve a rózsaszín. A Tolnai Ottó-i színmisztika összetevői a rózsák árnyalatai is.

Az előadásban a rózsaszínnak, illetve a színt felkínáló rózsza néhány összetett jelentésének felvázolására teszek kísérletet. Kiindulási pontként a magyar minimalista próza jeles művét, az 1983-ban megjelent *Virág utca 3* regényt választom, amelyben – nézetem szerint először – körvonalazódott Tolnai komplex rózsza-képzete. A *Virág utca 3* rózsautalásai a veszélyeztetett éden virágaival kapcsolatosak. A másik elemzett Tolnai-mű a hőskölteményként olvasható *A kisinyovi rózsza*, amelyben a nevezett növény már nem csupán az elvesztett paradicsom múmiája, de maga a rózsza névvel megnevezett növény sem rózsza, hanem egy, a halálból feltámadni képes haraszt. Tolnai rózsáról alkotott képei mögött egyszerre sejlenek fel az európai képzőművészet néhány korszakának és terének rózsajellemzései, a nyugati és a keleti kereszténység, valamint az iszlám virág-szimbolikája, a virág-szimbolikákkal jól jellemezhető mentalitásváltozatok és az a kertkultúra, amely a szerző – mindenkor akkurátusan megjelenített – életterének a része. A Tolnai-művek rózsahivatkozásainak magas száma és a virág metaforamintázatának különös gazdagsága arra utal, hogy a rózsza történetképző forrásává vált Tolnai írói világának, s a szerző egyik nagymetaforájává fejlődött.

Kulcsszavak: Tolnai Ottó, rózsza, színszimbolika, nagymetaphora, *Virág utca 3*, *A kisinyovi rózsza*

Dr. Hózsá Éva

HOMOKVÁR-CSÖPÖGTETŐ UJJAK

Az Ördögfej és a Tolnai-opus szöveggörgető műveletei

Tolnai Ottó „fluid” szövegeinek, hipertextuális logikájának tanulmányozása a szerzői habitus szempontjából válik fontossá. A vizsgálat középpontjában a Tisza és a Tisza-parti homokvár gyermekkori építése áll, vagyis a tapasztalatból, a helyi színekből kiinduló, majd az ettől elrugaszkodó beszédmód, illetve konstrukció és destrukció relációja kerül előtérbe. A homokvár metaforaként, sokféleképpen interpretálható alakzatként működik. A homokvár bizonyos szabályok szerint csöpögtethető, de építés közben válik igazán vonzóvá. Ekkor hagyja benn az ember öt ujját a várban, néha egész napra is. A dolgozat kitekint a szövegformálás megközelítésének világirodalmi kapcsolataira, a teoretikus szempontokra, az intermedialis találkozásokra.

Kulcsszavak: csöpögtetés, homokvár, porladás, omlás, fantázia, a világ újrateremtése, hasonlat, összehasonlítás, intermedialitás

224

Novák Anikó

A SZEMÉTDOMBTÓL A KÉPZELETBELI MÚZEUMIG

Gyűjtőszenvedély Tolnai Ottó műveiben

A gyűjtőtevékenység szorosan hozzátartozik az emberiség történetéhez, Susan Sontag szerint a világot nem lehet teljesen megérteni, hanem gyűjteni kell. Boris Groys pedig azt állítja, hogy a modern és posztmodern individuum a gyűjtésen keresztül határozható meg, azaz azok vagyunk, amit gyűjtünk.

Tolnai Ottó műveiben a gyűjtőszenvedély nagyon dominánsan van jelen, célja a káosz újraszervezése, a hiány betöltése. A szerző önmagát igen közel érzi a guberálóhoz, a lomtalanítóhoz, valamint a gyűjtő fokozat átugrásával műgyűjtőként, műítészként

identifikálja magát. A hétköznapiak teljesen banális tárgyai, a szemétdombokon összeszedett lomok Tolnai Malraux-tól kölcsönzött virtuális múzeumában a kiváló érzékkel, ízléssel összeválogatott igényes műalkotások, mesterművek mellé kerülnek. Bár elsőre ellentmondásosnak tűnhet ez a szervezőelv, de a szemét és a múzeum nem is áll olyan távol egymástól, mint hinnénk. Sebők Zoltán szerint a modern értelemben vett múzeum éppen a szemétdombon keletkezett, és a kapitalizmusban a szemét féltve őrzött kincssé is válhat.

A dolgozat Tolnai Ottó műveiben éppen ezt a bizarrnak tűnő folyamatot, a szemét metamorfózisát vizsgálja, nagy figyelmet fordítva a gyűjtőszenvedély kiteljesedésére, megnyilvánulásaira, fokozataira.

Kulcsszavak: Tolnai Ottó, gyűjtőszenvedély, guberáló, műítés, szemét, virtuális múzeum

Szerda Zsófia

TÜKRÖZÉS ÉS ÚJRATÜKRÖZÉS A KISINYOVI RÓZSA CÍMŰ TOLNAI-VERS SZÍNPADI ADAPTÁCIÓJÁBAN

A tükör és a tükrözés fogalma Tolnai Ottó tárgyszimbolikájában jelentős helyet foglal el. A mű színrevitelét könnyíti a szerző tárgyakhoz való ragaszkodása. Kétféle manifesztálódásról beszélhetünk: mikor *látottként* vizsgálhatjuk a tárgyat a színpadon, illetve mikor azt továbbgondolva egyfajta színpadi költészetként, *láttatottként* jelenik ez meg.

Urbán András rendezésében mindkettőre van példa. A kutatás azokat a felületeket veszi számba, melyek alkalmasak tükröként való felhasználásra. Az üveg, a cintárnér, a kanál, a tükör, a papír, a víz és a víztükör az előadásban építkező jelleggel és növekvő szám-

ban jelenik meg, halmozottan látjuk a színen, s végül „megszólal”. A kanalak, villák, kések csörögve hullnak a földre, a cintányérra só pereg, a víztükroöt szimbolizáló indigókék indigópapír susogó hangot ad, mint egy vitorla.

A tükör jelentéstörténete az idők során újabbnál újabb értelmezést kapott. Az ókorban a lelket s annak csapdába csalását, a reneszánszban a bölcsességet jelentette, a kínai hagyományokban ennek ellentétét, avagy védelmet jelentett.

A szövegben Tolnai egy ponton említést tesz Tolsztojról is, aki élete fordulópontján a következő híressé vált szavakat mondta: „A művészet csak az élet tükre. Ha az életnek nincs értelme, a tükör is megszűnik érdekesnek lenni.” Ennek a művészi felismerésnek a fényében az előadás záróképének tömérdek tükre újabb értelmezési síkokat nyit előttünk. Tolnai újratükroözéses metaforája nemcsak a visszatükroözödést mint tudatosságot, de az elmúltaknak a visszavágását is jelenti.

Kulcsszavak: Tolnai Ottó, tükör, újratükroözés, Tolsztoj, halmozás

Dr. Utasi Csilla

KULTURÁLIS TÁVLATVÁLTÁSOK

Tolnai Ottó *Költő disznósírból* című kötetének szerb fordítása

Tolnai Ottó 2004-ben megjelent, *Költő disznósírból* című próza-kötete annak a beszélgetésnek a bővített változata, melyet az író Parti Nagy Lajossal folytatott 1998-ban a Magyar Rádió számára. A beszédhelyzetből következően Tolnai a magyar olvasó számára vall délszláv és magyar irodalmi élményeiről, összetett kulturális identitásáról. A dolgozat szerzője a prózakötet 2007-es szerb fordításában azt vizsgálja meg, hogy az eredeti műben kibontakozó látószög hogyan válik közvetíthetővé a szerb olvasó számára.

Kulcsszavak: Tolnai Ottó, életinterjú, interjúregény, szerb fordítás, kulturális identitás

Dr. Csányi Erzsébet

ÚT ÉS HABITUS

Toposzok és sztereotípiák összevető elemzése a jeans-prózában

A farmernadrágos prózában megjelenő csavargótársadalom a bolyongás ősi mozzanatát 20. századi kontextusba emeli. A nem annyira szociális peremfigurák, mint inkább lázadó, szökő, züllő fiatalok e művekben mind mozgásban vannak, de „egyenes út” helyett a labirintusszerű és ingázó, céltalan út válik az ösztönösség és a szabadság szimbólumává. E projektív prózában az útonlevés/távollévés/lebegés állapota mint meghatározó habitus modellálódik. A másságot a feltételezett központtól való távolság jelzi, így az út e tudatvilág periféria-centrum képzettől való függőségében jelentős személyiségkonstituáló szerepet tölt be, olyképp azonban, hogy a csavargó szabadulni kíván minden központtól, rendszertől, dominanciától, tekintélytől. A beat-paradigma lényege éppen a központ érvényességének megkérdőjelezése. A vajdasági jeans-próza térorientációs vizsgálatai e próza konfliktusképletéről alkotott feltételezéseket is pontosítják.

Kulcsszavak: út, útonlevés, labirintus, szabadság, beat-paradigma, vajdasági jeans-próza

227

Samu János

BÖJT/IDŐ

Test-, nyelv- és értelemhabitus

Az előadás a nyelv(iség), az értelem és a mélységi dimenzióval rendelkező test mediális státusát vizsgálja Ladik Katalin költészetére, performance-aira, továbbá általában vett művészi habitusára összpontosítva. Az alkalmazott eltérő mediális formák metszéspontjai, a szenzóriumban nyelvin túli jelekkel való terhelése egyrészt a nyelvi értelem reflektáltabb problematizálását is jelenti, másrészt a problémafölvetésben olyan kezelési módokat implikál, amelyek a deleuze-i időfilozófiát anticipálják. A dolgozat megközelítésmódját

a skizoanalízissel, a dekonstruktív aktivitással, a mediátori keresztezéssel rokonítható intervenció eljárása jellemzi.

Kulcsszavak: **felszín-mélység, értelem, test, idő, Ladik Katalin**

Dr. Horváth Futó Hargita

KÉP ÉS SZÖVEG SZIMBIÓZISA ÉS A KÉPI NARRATÍVA „FORDÍTHATÓSÁGA” GION NÁNDOR *ENGEM NEM ÚGY HÍVNAK* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A tanulmány Gion Nándor 1970-ben megjelent *Engem nem úgy hívnak* című kisregényében vizsgálja a szöveg és kép egymásrahatását, a ponyva és az irodalom ötvözését. A regényben két történet fut párhuzamosan, az egyik szereplő által rajzolt westerntörténet képei vizuális intertextusként épülnek be a regény szövegtestébe. A képregény története párhuzamos a regény cselekményével, és az egész szöveg mise en abyme-jaként is értelmezhető, a regény teljes történetét kivetíti. A tanulmány a regényt beavatás-folyamatként is interpretálja, és a képi narratíva „fordíthatóságának” problematikájával is foglalkozik.

Kulcsszavak: **képelemzés, képregény, vizuális intertextus, ’verbális elem + kép/diagram/...’-típusú komplex jel, mise en abyme, fordítás**

Dr. Ispánovics Csapó Julianna

A NŐI IDENTITÁS KULTURÁLIS ÖSSZETEVŐI, HABITUSA JUHÁSZ ERZSÉBET *MŰKEDVELŐK* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Sztantics Aurél története a vajdasági magyar férfi egyik aspektusa. Egy értelmiségi identitás bontakozik ki előttünk a maga kulturá-

lis kontextusával. A kutatás célja Juhász Erzsébet *Műkedvelők* c. regényének férfialakjához kapcsolódó női identitások körvonalazása, ezek jellegének, kulturális alkotóelemeinek, habitusának a vizsgálata. A szövegben felsejlő nőalakok kapcsolódási pontjai, egymásba fonódásai a vajdasági magyar női identitás, habitus kódjaiként is szemlélhetőek.

Kulcsszavak: női identitás, habitus, kultúra, Bácska, Juhász Erzsébet, *Műkedvelők*

Koncsos Kinga

A VALÓS FEL-EJTÉSE

A szubjektivitás fordított gravitációja a DNS Posztapokalipszis 2. (dialógus)-ban

A dolgozat Deleuze és Guattari rizomatikus szerkezetű nomadológiája felől értelmezi a vajdasági DNS posztalfabetikus folyóirat Posztapokalipszis (dialógus) számát. Azt kutatja, mi történik, ha egy irodalomelméletileg nagyon tudatosan megszerkesztett perspektíva hoz létre történelmi elbeszélést (jelen esetben a délszláv háború a tárgy) és vállalja a tanúságtételt. Mindezt a médiaspecifikus kutatásokban érdekelt rendhagyó folyóirat belső kontextusában, amely eleddig, „a vég utánig” tartózkodott a kézenfekvő és sokak által vizsgált problémakör artikulálásától, egyáltalán érintésétől. Mi történik a Hayden White elméletéből ismert morális szubjektummal, aki a cselekményesítésért felel, ha a vég után kell megszólalnia, a sivatag a sivatagban tapasztalatával (Derrida) és mondhatjuk-e, hogy a posztapokaliptikus szubjektum olyan mesét sző, amelynek vége lesz, mielőtt elkezdődött volna, és azután kezdődik el, hogy véget ért? Ha a tanúságtétel derridai viselését-hordozását (melyet elemzésünk a Kosok-szövegre támaszkodva bontogat) és Deleuze-ék rizóma-folyamatát összeérintjük, a súrlódásukból kipattanó szikra a DNS Posztapokalipszis (dialógus)-t leginkább sodrásként (mint folyó sodrása és mint sza[r]vak csavarodása, sodrása) vagy hordalékként definiálja.

Kulcsszavak: rizóma, nomadológia, tanúságtétel, multimedialitás

Dr. Rajsli Ilona

REGIONÁLIS JELLEGŰ LEXÉMÁK ÉS FRAZÉMÁK A VAJDASÁGI MAGYAR PRÓZÁBAN

A vizsgálat szövegtörzse a 2000 óta megjelent vajdasági magyar prózaszövegekből állt össze. Forráselemzéssel egy reprezentatív korpusz készült, amelyből körvonalazódtak a vajdasági magyar próza markáns regionális nyelvi sajátosságai. A helyi kötődés szálait többféle megközelítésben tárhatjuk fel: az állomány (korpusz) szintjén, ugyanakkor a szerkesztés, stílus mentén is.

(1.) A nyelv állományi szintjén mindenekelőtt a regionális köznyelvi, valamint a tájnyelvi aspektus jelentős:

- A fonetikus táji ejtésű lexémák a táji identifikáció eszközeiként szerepelnek, ugyanakkor atmoszférateremtő elemekként is előfordulnak.

Jelölési módjuk, a jelölés szimbolikus szerepe is figyelemre méltó; a táji elemek megjelenítésének módozatai eltérőek. A szövegekben fontos továbbá:

- a nevek alakváltozatainak jelenléte, a földrajzi és a személynevek szerb–magyar szinonimitása;
- a tájszavak és népetimológiák alkalmazása;
- a kisebbségi hapaxok jelensége.

A vizsgálat tárgyát képezik a regionális vonatkozású frazémák is, valamint a hiedelemelemek identifikáló funkciója. A beszélt nyelviség regionális elemeinek az előfordulását, szerepét és megvalósulását is fontos nyomon követni a szövegekben.

(2.) A regionális nyelvi elemek rétegeit átszövik, színezik a másodnyelv hatásából eredő kontaktuselemek: a nyelvi kódváltás megnyilvánulásai; a kontextus és a textus kapcsolata, a vendégnyelvi elem beépülésének módozatai. Ezzel a kutatással fontos adatokat kapunk a regionalitások alkalmazásának attitűdjeiről is, vajon témafüggő a regionalitások használata, vagy inkább a szerző nyelvi habitusának az összetevője.

Kulcsszavak: vajdasági magyar próza, regionalizmusok, helyi jellegű lexémák és frazémák, nyelvi kontaktusok

Dr. Bence Erika

A BARBÁR LEGENDÁJÁNAK TEMATIZÁCIÓJA BALÁZS ATTILA *KINEK ÉSZAK, KINEK DÉL* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A barbár fogalma az általunk jelölt értelmezési keretben magatartásmintát és szellemi tartalmat jelöl: egyrészt az intellektuális értékrenden kívüli habitus, másrészt a civilizációs társadalmakkal szembeni történeti erőmozgások jelentéstartalmait fedi. Felidézi azt a kultúrtörténeti legendát, miszerint az isteni hatalom az érett civilizációk bűneit és belső romlottságát a „barbár” támadásával és pusztításával bünteti. Ezt a jelentést tematizálta XIX. századi magyar ódaköltészetünk, a klasszikus modern líra és a kilencvenes évek költészete a vajdasági magyar irodalomban is, miként a klaszrikus és a posztmodern prózairodalomban is narratívákat képez. Balázs Attila *Kinek Észak, kinek Dél* című regénye elbeszélői alapkonstrukcióját, összefoglaló jelentésszálát is ez a legenda alkotja. Az elbeszélésnek ezt a perspektíváját szimbolizálja a regény nyitó mozzanata, amikor Alapy György várkapitány letekint a keresztény értékekkel azonosított civilizáció védbástyájára, azaz a péterváradai vár lőtornyából a pogányok által megszállt, egyébként is barbár legendákkal övezett tájra. A dolgozat ezeket a jelentéstartalmakat vizsgálja és értelmezi Balázs Attila regényében.

Kulcsszavak: barbár, legenda, magatartás, civilizációs értékrend, vajdasági magyar regény, Balázs Attila

231

Beke Ottó

A KÖZVETÍTETT HANGZÓ ANYAG ÉS MIRNICS GYULA *JAN BERGER HAZATÉR* CÍMŰ ELBESZÉLÉSKÖTETE

Mirnic Gyula *Jan Berger hazatér* című novelláskötete 2008-ban jelent meg, s több írása is reflektál a technikailag közvetített hang

irodalmi-kulturális és társadalmi státusára. A jelen dolgozat a Mirnics-kötet vonatkozó darabjait a másodlagos szóbeliség koncepciója, a hangzó anyag rögzíthetősége és közvetíthetősége szempontjából vizsgálja, figyelembe véve a két dimenzióban megjelenő irodalmi kód főbb jellemvonásait.

Kulcsszavak: Mirnics Gyula, Jan Berger hazatér, másodlagos szóbeliség, hangzó anyag

Fekete J. József

SZEREPJÁTÉK ÉS HAMISÍTÁS

Weiner Sennyei Tibor és Bálint Péter „idegen rollékban”

A dolgozat Weiner Sennyei Tibor novellisztikáját és Bálint Péter regényírását vizsgálva állítja, hogy a kortárs identitást múltba hamisító ön-elbeszélés a múltban és a jelenben egyszerre jelen lévő narratív identitásként képződik meg. A szerző rámutat, hogy miként az Frank R. Ankersmit elgondolása nyomán állítható, múlt csak egy van, de történelem viszont számos, ebből eredően a szépirodalmi narratíva nem azonosítható az objektivitás századéka mögül sarjadó történelemábrázolással. Az írónak joga van meghamisítani a múlt eseményeit, és erre voltaképpen kötelezi is az elbeszélő eleve játékos és hamisításra hajlamos habitusa. A történelmi tény és a történelmi elbeszélés semmilyen kapcsolatba nem hozható egymással, még ha a művet létrehozó fikció valamiféle egybefonódás meglétére is utal. A szerző nyomatékosan hivatkozik Paul Ricoeur *Mi magunk mint egy másik* című művére, amelyben azt állítja, hogy nemcsak történeteket találunk ki, hanem történetekben is léteünk, illetve a Ricoeur által használt *ipseité* (emberi azonosság) fogalmára, ami egy olyan identitás létezését feltételezi (az íróban), ami eleve *alteritásként*, vagyis másságként képződik meg.

Kulcsszavak: szerepjáték, hamisítás, történelem, érintettség, napló, dokumentum

Virág Zoltán

A TÉRI TÁGASSÁG LÁTÁSKULTÚRÁJA

Szajkó István művészetéről

A kutatás Szajkó István újfigurativista és modern gesztusfestészeti törekvésekre is építő festészetével foglalkozik, amely a magyar festészet és a jugoszláv figurálmus kiemelkedő teljesítménye. Szajkó István művészetében az 1970-es évek második felétől kezdődően a téralakzatok, a zonális kmozdulások, a parciális rétegződések átlényegítő újraszervezése, a hovatarozás fizikai és szimbolikus összefüggéseinek mérlegre tétele a magas fokú képi racionalításban nyer értelmet. Az alkotó rajzainak, festményeinek tágas, szellős térszerkezete mint kulturális konstrukció határozódik meg, hogy az areális, a regionális, a szubrégiós beágyazottság, a felfedezés és az otthonossá tétel letisztult formanyelveként teljesezhessék ki. Az elemzés kitér a festő sajátos képarhitektúra, a megjelenítésben észlelhető tárgyrangsor és színpszichológia jelentőségére. Megállapítja, hogy a Szajkó István-i figurális kompozícióban, látásanalízisben és vizuális módszertanban a meztelen test szisztematikus eszmei sorozatainak, a táj és a természet ökonómiájának, az emberi és állati egymásrautaltság utilitarizmusának, a mechanikus szerkezetek fennköltségének illusztratív összekapcsolódása közös gyökerű kiindulópontra vezethető vissza.

Kulcsszavak: Szajkó István, modern magyar festészet, jugoszláv újfigurálmus

233

Grabovac Beáta

NYELV ÉS IDENTITÁS: AZ ÉRZELEMFOGALMAK A KÉTNYELVŰSÉGGUTATÁSBAN

Az identitás-formálás több szinten meghatározott folyamat: függ a kulturális hatásoktól, a csoportokhoz való csatlakozásoktól és

a személyes preferenciáktól. A kétnyelvű személyek kisebb vagy nagyobb mértékben két kultúra között egyensúlyozva nőnek fel és élnek, így az a viselkedéses repertoár és a társadalmi normák száma, amelyeket személyiségükbe beépíthetnek, megnövekszik. Wierzbicka szerint a „kulturális foratókönyvek” mellett léteznek ún. „érzelmi foratókönyvek” is, amelyek nyelvenként és kultúránként más elvárásokat állítanak elének az érzelmi működésben.

Kulcsszavak: **identitás, érzelemfogalmak, kultúra**

ABSTRACTS

János Géczi

OTTÓ TOLNAI'S "ROSARY"

3 flower street and the rose from chisinau

In the works of Ottó Tolnai, the colour white and white things (such as lacework, plaster and cauliflower), along with the metaphor-complexes of objects with memories are of paramount significance. A special role is given to the colours blue and pink as well. The colour hues of the rose represent the components of Tolnai's colour mystique. In this presentation, I aim to chart the complex meanings of rose colours and of the rose itself. The starting point is represented by two works of minimalist Hungarian prose. One is the 1983 novel *3 Flower Street*. In my view, it is in this work that we can see the first silhouette of the author's image of the rose. The rose references of the novel can be connected to the flowers of endangered Eden. The other work, *The Rose from Chisinau*, can be read as a heroic epic. In this work the flower is not only a mummy of a lost paradise, as the flower called rose is not a rose but a plant that is able come back from the dead. Behind the rose images, one can discover rose characteristics of a few eras of European fine art, the flower symbols of Western and Eastern Christianity and those of Islam. The high frequency of rose references and the richness of the metaphor patterning of the flower in Tolnai's works indicate that the rose took on a power of narrative source in the writer's world and became one of his major metaphors.

Keywords: Otto Tolnai, metaphor figure, rose

Dr. Éva Hózsa

FINGERS BUILDING SANDCASTLE

The examination of Ottó Tolnai's fluid texts and his hyper-textual logic become significant in terms of the author's disposition. In the focus of the examination are the Tisza and the childhood building of a sandcastle on the Tisza coast, namely the register initial from the experience, the local colours, and then the manner of speech pushing off from it, respectively the relation of construction and destruction. The sandcastle functions as a metaphor, as a diversely explicable figure. In accordance with certain rules, the sandcastle can be dripped, but it becomes really attractive in the course of building. At this point the man leaves his five fingers inside the castle, sometimes even for the whole day.

The paper landscapes the connections of the approach of text framing with world literature, the theoretical viewpoints, and the inter-medial encounters.

236

Keywords: **dripping, sandcastle, mouldering, crumbling, fantasy, re-creation of the world, simile, comparison, inter-mediality**

Anikó Novák

FROM MIDDEN TO VIRTUAL MUSEUM

The mania of collecting in Ottó Tolnai's oeuvre

Collecting is inherent in the history of mankind. According to Susan Sontag, the world cannot be fully understood but should be collected. Boris Groys declares that the modern and postmodern individual can be determined through the collection, so we are what we collect.

The mania of collecting is dominant in the texts of Ottó Tolnai. The author feels he is really close to being a scavenger and an art collector. In Tolnai's virtual museum totally banal everyday objects, garbage and works of art, masterpieces can be found side by side. Although it may seem contradictory at first, waste and the museum are not so far from each other. Zoltan Sebók asserts

that the modern museum generated on the midden, and garbage in capitalism can become a cherished treasure.

The paper deals with this bizarre process, the metamorphoses of waste in the works of Ottó Tolnai. In the focus of examination are the manifestations and the stages of the mania of collecting.

Keywords: Ottó Tolnai, mania of collecting, scavenger, art collector, garbage, virtual museum

Zsófia Szerda

MIRRORING AND RE-MIRRORING IN THE DRAMATIC ADAPTATION OF THE TOLNAI POEM *A KISINYÓVI RÓZSA*

The mirror and the concept of mirroring play important roles in Otto Tolnai's object-symbolism. The author's attachment to objects eases the dramatization of the work. Two types of manifestations can be considered: the object can be examined as something seen on stage, or it can be further considered as a type of theatrical poem, as something that we have been made to see.

The director Andras Urban gives examples of both in his production. The present research concerns surfaces that can be used as mirrors. The bottle, the cymbal, the spoon, the mirror, the paper, water and its surface all appear as building materials in the performance, multiplying in number. We see them amass on stage and finally hear them "speak". The spoons, forks and knives clink as they fall to the floor, salt flows onto the cymbal, the indigo carbon paper symbolising water rustles like a sail.

The meanings associated with mirrors have been reinterpreted throughout the course of history. In the ancient times it was a symbol for the soul and its entrapment; during the Renaissance it symbolised wisdom, while representing protection or the opposite of wisdom according to Chinese tradition.

At one point in the text, Tolnai mentions Tolstoy, who made the following famous statement at the turning point of his life: “Art is a mirror to life. When life no longer means anything it is no longer amusing to use the mirror.” In light of this revelation, the numerous mirrors of the closing image of the performance lead to other paths of interpretation. Tolnai’s metaphor of re-mirroring does not simply signify reflection as consciousness – it also implies a yearning for the past.

Keywords: **Otto Tolnai, mirror, re-mirroring, Tolstoy, amassing**

Dr. Csilla Utasi

CHANGES IN CULTURAL PERSPECTIVE

The Serbian translation of Otto Tolnai’s prose volume

Költő disznósírból

Tolnai Otto’s prose volume *Költő disznósírből*, published in 2004, is an extended version of an interview, given in 1998, to the Hungarian Radio to Lajos Parti Nagy. In his work, Tolnai speaks to Hungarian readers about his Yugoslavian and Hungarian literary experiences and addresses the topic of his complex cultural identity. The author of this work examines the way in which the Serbian translator of Tolnai’s work transmits the cultural perspective of the original work to the Serbian reader.

Keywords: **Ottó Tolnai, life interview, interview-novel, Serbian translation, cultural identity**

Dr. Erzsébet Csányi

HABITS AND THE ROAD

The analysis of the components of topoi and stereotypes in jeans-prose

The notion of “wandering” is placed in a 20th Century context by the society of vagabonds appearing in jeans-prose. These

wanderers are not exactly individuals pushed to the margins of society, but rather, they are rebellious, escapist and debauched youths always in motion. Rather than choosing a “straight” path, their road is labyrinthine and wavering; the road without a destination becomes the symbol for instinctuality and freedom. Being on the road/away/floating is modelled as a defining habit in this projective prose. “Otherness” is measured by its proximity to the supposed centre, and thus, the notion of the “road” fulfills a significant role in the establishment of personality due to its dependency on the conceptual world of periferies and the centre. It achieves this through the vagabond, whose desire is to be free of all centres, systems, domination and authority. The point of the beat paradigm is the questioning of the validity of the centre. The analyses of space-orientation of the jeans-prose of Vojvodina also specify the suppositions related to the perceived conflict-formulas of this prose.

Keywords: **the road, being on the road, labyrinth, freedom, beat paradigm**

János SAMU

FASTING

Body, language and sense habits

This essay attempts to put into perspective the relationship between sense, language and the body, focusing on the art of Katalin Ladik. The incorporeal event of sense (according to Deleuze) when opposed to the signifying body of the performer, opens a gap between two notions of time: the subdivisible, unlimited past and future, and the always limited present, which measures the actions of bodies. Katalin Ladik seems to engage both interpretations, which nevertheless should be read simultaneously.

Keywords: **surface-depth, sense, body, time, Katalin Ladik**

Dr. Hargita Horváth Futó

THE SYMBIOSIS OF PICTURE AND TEXT AND THE “TRANSLATABILITY” OF THE PICTORIAL NARRATIVE IN NÁNDOR GION’S NOVEL *ENGEM NEM ÚGY HÍVNAK*

The study examines the interference of text and picture in Nándor Gion’s novel entitled *Engem nem úgy hívnak* (*I am not so called*) appeared in 1970, as well as the combination of trash and literature. In the novel two stories run in parallel, the pictures of a western story drawn by one of the characters infiltrate into the text body of the novel as a visual inter-text. The story of the comic strip is parallel with the plot of the novel, and can be also interpreted as the mise en abyme of the whole text, it projects the entire story of the novel. The study interprets the novel as an initiation process as well, and deals with the aspects of question of “translatability” of the pictorial narrative.

Keywords: picture analysis, comic strip, visual inter-text, ‘verbal element + picture/diagram/...’- type of complex sign, mise en abyme, translation

Dr. Julianna Ispánovics Csapó

THE CULTURAL COMPONENTS AND HABITS OF FEMALE IDENTITY IN ERZSEBET JUHASZ’S *MŰKEDVELŐK*

Aurel Sztantics’s story shows one aspect of the Vojvodinian Hungarian male. The identity of the intellectual, along with its cultural context, is revealed through his story. The aim of my research is to delineate the female identities connected to the novel’s male figures and to analyse the components and habits of these female

identities. The connections and interwoven links between the female figures of this work can be considered indicative of the identity and habits of Vojvodinian Hungarian women.

Keywords: **female identity, habits, culture, Backa**

Kinga Koncsos

BEARING WITNESS IN DNS POSZTAPOKALIPSZIS

The essay interprets the project Posztapokalipszis (Postapocalypse) by vojvodian journal DNS by Deleuze and Guattari's rhizomatic-textured nomadology. It raises an issue, what happens when a theoretically conscious perspective establishes a historical narrative (in the present case the theme is South Slavic war) and bears witness. We examine this in the internal context of the periodical interested in media-specific analysis, which up to now, „till after the end” abstained from articulating or touching at all the obvious topic examined by many others in Vojvodina. What happens when the moral subject known from Hayden White's theory, who is responsible for the emplotment, must speak after the end, by the experience of a desert-like waiting (Derrida), and could we say that the post-apocalyptic subject tells such story which is at an end before it begins and begins after its ending?

Keywords: **nomadology, bearing witness, multimediality**

Dr. Ilona Rajsli

LEXEMES AND PHRASEMES OF REGIONAL ORIGIN IN THE HUNGARIAN PROSE LITERATURE OF VOJVODINA

The textual corpus of the study embraces prose texts of the Hungarian literature of Vojvodina published since 2000. By means

of source analysis a representative corpus was constructed, from which significant regional linguistic features of Hungarian prose literature of Vojvodina were outlined.

The lines of local connections can be revealed through several aspects: from the aspect of the corpus, the aspect of composition, as well as that of style.

(1) On the level of corpus, the dominant aspect is that of regional standard language and of dialect:

- Phonetic lexemes with dialectic pronunciation appear as a means of local identification, while often being used as elements to create atmosphere. Their ways of notation, the symbolic role of notation is also significant; the ways of representation of local elements differ. In the texts, other important aspects include:
- the presence of varied forms of names, the Serbian-Hungarian synonymy of geographical and personal names;
- the use of dialectical words and folk etymology;
- the presence of minority hapaxes.

The subject of research also includes the phrasemes of regional origin as well as the identificational function of beliefs.

(2) The layers of regional linguistic elements are also intertwined with elements of contact originating from second language: the linguistic exchange of codes, the connection of text and context, and the ways of integrating elements from the guest-language.

This research has also given significant insight into the attitude towards using regional language, questioning whether its use is theme-dependent or rather a componential element of the author's linguistic habit.

Keywords: Hungarian prose literature in Vojvodina, regionalisms, lexemes and phrasemes of local character, language contacts

Dr Erika Bence

THE THEME OF THE LEGEND OF THE BARBARIAN IN ATTILA BALÁZS'S NOVEL KINEK ÉSZAK, KINEK DÉL [NORTH FOR SOME, SOUTH FOR OTHERS]

The concept of “the barbarian” within our notional framework denotes a certain behavioral pattern and spiritual content: on one hand, it is a disposition outside an intellectual system of values; on the other hand, it represents the concept of movement of historical forces against civilized societies. It reveals the cultural-historical legend according to which the divine force punishes established civilizations for their sins and inner decay by assail and devastation of “the barbarian”. This notion is elaborated upon in 19th Century Hungarian odes, classical modern lyrical poetry, and Hungarian literature in Vojvodina of the 1990's, as well as in the narratives of classical and postmodern prose literature.

This legend serves as the base of the narrative structure and as the compositional notion of Attila Balázs's novel *Kinek észak, kinek dél* [North for Some, South for Others]. This perspective of the narrative is also symbolized by the novel's opening moment, when the fort captain György Alapy looks down onto the bastion of civilization associated with Christian values, that is, from the rampart of the Petrovaradin fortress, onto the plain occupied by pagans, the region already associated with the legends. The paper examines and explicates upon these notional elements in Attila Balázs's novel.

Keywords: barbarian, legend, behaviour, civilizational system of values, Hungarian novel in Vojvodina, Attila Balázs

Ottó BEKE

TRANSMITTED ACOUSTIC MATERIAL AND THE SHORT STORY COLLECTION “JAN BERGER COMES HOME” BY GYULA MIRNICS

The book of short stories by Gyula Mirnics entitled *Jan Berger hazatér* (“Jan Berger Comes Home”) was published in 2008 and many of the stories of the collection reflect upon the literary-cultural and social status of technically transmitted sound. This paper examines some of the pertinent stories from Mirnics’s book from the aspect of secondary orality and the recordability and transmissibility of acoustic material, taking into consideration the main features of the 2D literary code.

Keywords: Gyula Mirnics, *Jan Berger hazatér*, secondary orality, acoustic material

244

József J. Fekete

THE TRANSFORMATION AND RECASTING

Senjei Veiner Tibor and Peter Balint in „foreign rolls”

The novelistic analysis of Weiner Sennyei Tibor and the novel of Bálint Péter through this work asserts that the storytelling whereby modern identity is converted into the passed is realized as a narrative identity simultaneously present in the past and present.

The author points out that, as it is based on the idea of Frank R. Ankersmit may say, the past is only one, but history has many, so consequently, narratives of fiction can not be identified with the historical account of motivated desire for objectivity.

The writer has the right to alter the events of the past, in fact, he is actually committed a priori narrative playful and tend to modify the habitus.

Historical facts and historical narrative can not be brought into any connection with each other, even if the fiction is based on work that suggests some sort of intertexture.

The author emphatically calls on the work by Paul Ricoeur *We as someone else*, in which he claimed that we, not only invent events but we also exist in the events, accordingly to the notion of *ipseité* (human identity) that Ricoeur uses and which presupposes the existence of such an identity (in the writer) which is formed as a priori alteritet or otherness.

Keywords: **roll, recasting, history, contact, diary, document**

Beáta Grabovac

LANGUAGE AND IDENTITY: EMOTION CONCEPTS IN THE STUDY OF BILINGUALISM

245

The process of shaping our identity is multiply determined: it depends on cultural effects, on group-memberships and on personal preferences. Bilingual persons live to a lesser or a greater degree balancing between two cultures, thanks to which they can broaden their behavioral repertoire and the number of social norms which they are able to build into their personality. Wierzbicka's opinion is that there are so called cultural scripts and in addition to this emotional scripts, which set up different expectations regarding the emotional functioning, varying from language to language and from culture to culture.

Keywords: **identity, emotion concepts, culture**

REZIMEI

Dr Eva Hoža

PRSTI KOJI IZGRAĐUJU TVRĐAVU OD PESKA

U ovom radu se opisuju važne osobine „fluidnih” tekstova i logike hiperteksta u stvaralaštvu Ota Tolnaija iz ogleđa dispozicije autora. U centru pažnje se nalaze reka Tisa i izgradnja tvrđave od peska na obali Tise, tj. uspomene iz detinjstva, iskustva i lokalne osobine malog grada pored Tise, zatim udaljivanje od bitnih razlika između činjenica i fikcija odnosno tumačenje relacije konstrukcije i dekonstrukcije. Tvrđava izgrađena od peska funkcioniše kao metafora. Za izgradnju tvrđave postoje više načina i pravila ali je tvrđava ipak najprivlačnija u toku izgradnje. Čovek ima šansu da ostavi svoju ruku ponekad i ceo dan u pesku.

Ovo istraživanje obuhvata interpretacije oblikovanja tekstova i međunarodne književne komunikacije, raspravu o teorijskim problemima i shvatanje intermedijalne dimenzije.

Ključne reči: **nakapati, pešćanska tvrđava, pretvoriti se u prah, rušenje, obnova, mašta, upoređenje, komparacija, intermedijalnost**

246

Čila Utaši

IZMENE KULTURALNE PERSPEKTIVE

Srpski prevod prozne zbirke Ota Tolnaija: *Költő disznósírból*

Prozna zbirka Ota Tolnaija *Költő disznósírből* objavljena 2004. godine, proširena je verzije razgovora koji je pisac 1998. godine vodio sa Lajošom Parti Nad za Mađarski radio. Iz sadržaja intervjua sledi, da Tolnai mađarskim čitaocima saopštava svoja južnoslovenska i mađarska književna iskustva, govori o svom kompleksnom identitetu. Autor u svom radu istražuje u srpskom prevodu

Tolnaijevog dela iz 2007. godine mogućnost transfera srpskim čitaocima one perspektive koja je svojstvena originalnom delu.

Ključne reči: **Oto Tolnai, životni intervju, roman-intervju, srpski prevod, kulturalni identitet**

Dr Eržebet Čanji

PUT I HABITUS

Komparativna analiza toposa i stereotipa u džins-prozi

Društvo luralica koje se pojavljuje u džins-prozi drevni motiv lutanja stavlja stavlja ovaj fenomen u kontekst 20. veka. Ovi likovi nisu toliko socijalno ugrožene periferijalne figure, nego više buntovnici, koji beže i lumpuju, svi su stalno u pokretu u ovim delima – ali umesto puta prave linije iscrta se put-lavirint, put bez cilja, što postaje simbol instinkta i slobode. U toj projektivnoj prozi stanje „biti na putu/bititi daleko/lebdeti” modelira se kao osnovni habitus. Drugačijost obeležava razdaljina od pretpostavljenog centra, na ovaj način u ovoj svesti put dobija važnu ulogu u konstituisanju subjekta u zavisnosti od pojma periferije/centra, međutim na taj način, da luralica ima želju da se oslobodi od svakojakog centra, sistema, dominancije, ugleda. Suština paradigme bit kulture je baš sumnja u važnost centra. Istraživanja prostorne orijentacije u vojvodanskoj mađarskoj književnosti daju precizniju sliku i o pretpostavkama formule konflikta ove proze.

Ključne reči: **put, biti na putu, lavirint, sloboda, bit-paradigma, vojvodanska džins-proza**

247

Janoš Šamu

VREME POSTA

Habitus tela, jezika i značenja

Predavanje analizira medijalni status jezika u poeziji i performansa Katalin Ladik. Autorovi neovangardni zahvati otvaraju

terminale prema filozofiji procesa (Žil Delez) i alternativnim medijima, koji su prevashodno senzualni, suprasegmentalni i time, retroaktivno i kontrastno doprinose preciznijoj artikulaciji „čistog”, semantički poimanog jezika. Umetnički habitus Katalin Ladik otvara i pitanje tela kao trodimenzionalnog medija čiji se komunikati realiziraju u vremenu potpuno drugačijih ontoloških parametara od onih karakterističnih za jezičko značenje. Metoda istraživanja se bazira na poststrukuralističkim teorijama književnosti, filozofiji dekonstrukcije i šizoanalizi Žila Deleza i Feliksa Gatarija.

Ključne reči: **dubina-površina, značenje, telo, temporalnost**

Dr Hargita Horvat Futo

SIMBIOZA SLIKE I TEKSTA I PROBLEM „PREVOĐENJA” VIZUELNE NARACIJE U ROMANU *NIJE TO MOJE IME* NANDORA GIONA

U studiji se analizira odnos slike i teksta u romanu *Nije to moje ime* (*Engem nem úgy hívják*) Nandora Giona objavljen 1970 godine. U romanu se paralelno odigravaju dve priče, slike kaubojskog stripa koje crta jedan od glavnih likova romana ugrađuju se u tekst kao vizuelni intertekstovi. Radnja stripa je paralelna sa radnjom romana, vizuelni elementi postaju mise en abyme teksta. U studiji se roman *Nije to moje ime* interpretira i kao tekst rituala koji uvodi u svet odraslih, a autor se bavi i problemom „prevođenja” vizualnih informacija.

Ključne reči: **interpretacija slike, strip, vizuelni interteks, ’verbalni element + slika/diagram/...’-tip kompleksnog znaka, mise en abyme, prevođenje**

Dr Juliana Išpanović Čapo

KOMPONENTI I HABITUS ŽENSKOG IDENTITETA U ROMANU „MŰKEDVELŐK” (AMATERI) ERŽEBETA JUHASA

Priča Aurelije Stantića pokazuje jedan aspekt mađarskog muškarca u Vojvodini. Preko njegove životne priče imamo uvid u identitet jednog intelektualca u kontekstu vojvodanske mađarske kulture. Cilj istraživanja je strukturisanje ženskih identiteta povezanih sa glavnim likom romana putem analize karakteristike, kulturnih komponenata, habitusa pomenutih ženskih likova u romanu. Matriks ženskih likova u romanu ukazuje na identitet i habitus vojvodanske mađarske žene.

Ključne reči: **ženski identitet, habitus, kultura, Bačka**

249

Ilona Rajšli

LEKSEMI I FRAZEMI REGIONALNOG KARAKTERA U VOJVODANSKOJ MAĐARSKOJ PROZI

Korpus istraživanja je sastavljen od vojvodanskih mađarskih proznih tekstova objavljenih od 2000. godine. Tako je analizom izvora nastao reprezentativni korpus, na osnovu kojeg su se uokvirile markantne regionalne jezičke karakteristike vojvodanske mađarske proze.

Nitovi lokalne povezanosti se mogu istražiti pomoću više pristupa: na nivou fonda (korpusa), a istovremeno i u kontekstu struktuisanja odnosno stila.

(1) Na nivou jezičkog fonda pre svega je značajan aspekt regionalnog jezičkog standarda, odnosno dijalekata.

- Leksemi sa fonetskim izgovorom karakterističnim za određene dijalekte javljaju se kao nosioci lokalne (ruralne) identifikacije,

dok se istovremeno javljaju i kao elementi predstavljanja atmosfere.

Pri tome je vredno obratiti pažnju i na način njihovog predstavljanja, odnosno na simboličku funkciju označavanja, pošto načini predstavljanja dijalekatskih elemenata mogu biti različiti. U tekstovima je dalje bitno posmatrati:

- prisustvo alternativnih oblika imena, sinonimnost srpsko-mađarskih oblika ličnih i geografskih imena;
- primenu dijalekatskih leksema i narodne etimologije;
- pojavu manjinskih hapaksa.

U predmet istraživanja spadaju i frazemi sa regionalnom referencom, odnosno identifikaciona funkcija elemenata narodnog verovanja. Dalje, u tekstovima je takode bitno posmatrati pojavu i realizaciju regionalnih elemenata govornog jezika (parola).

(2) Slojevi elemenata regionalnog jezičkog karaktera su pod uticajem sekundarnog jezika protkani, obojeni elementima kontakta, što su ustvari oglašavanja promene jezičkog koda, veze konteksta i teksta, načini integrisanja pozajmljenih jezičkih elemenata.

Ovo istraživanje treba da pruži značajne podatke i o atitudinalnim konotacijama primene regionalizama, odnosno o tome, da li primena regionalizama ima tematsku vezanost, ili je u većoj meri habitualni element jezičkog izražavanja samog pisca.

Ključne reči: vojvođanska mađarska proza, regionalizam, lekseme i frazeme regionalnog karaktera, jezički kontakti

Dr Erika Bence

TEMATIZACIJA LEGENDE *BARBÁR* (*VARVARIN*) U ROMANU *KINEK ÉSZAK*, *KINEK DÉL* (*KOME SEVER*, *KOME JUG*) ATILE BALAZA

Pojam *barbár* (*varvarin*) u našem poimanju označava model ljudskog držanja ali i duhovni sadržaj: s jedne strane, ljudsko držanje koje je izvan intelektualnih vrednosti, a s druge istorijsko

forsiranje sile naspram civilizovanih društava. On nas podseća na kulturnoistorijsku legendu, prema kojoj božanska vlast grehe zrelih civilizacija, i njihovu unutrašnju trulost kažnjava napadima i uništavanjima „varvara”. Ovo poimanje se tematizovalo u mađarskom pesništvu XIX. veka, u klasičnoj savremenoj lirici, kao i u pesništvu vojvodanskih mađara devedesetih godina, ali se javlja i kao narativa u klasičnoj i postmodernoj književnosti.

Ova legenda čini osnovnu pripovedačku konstrukciju i sveobuhvatnu sadržajnu nit romana Atila Balaža *Kinek észak, kinek dél*. Ovu perspektivu pripovedanja simbolizuje i početno poglavlje romana, u kome kapetan utvrde, Alapy György (Derd Alapi) sa tornja Petrovaradinske tvrđave, u tadašnjem shvatanju odbrambenog bedema hrišćanske civilizacije, pogledom obuhvata nizinu oko bedema, koju su zaposeli pagani, a koja je bila obavijena varvarskim legendama. Ovaj rad se bavi proučavanjem značenja i sadržajnom analizom upravo tih pojmova u romanu Atila Balaža.

Ključne reči: varvarin, legenda, držanje, civilizacijske vrednosti, mađarski roman u vojvodini, Atila Balaž

Oto Beke

PRENETI ZVUČNI MATERIJAL I KNJIGA PRIPOVEDAKA ĐULE MIRNIČ „JAN BERGER SE VRAĆA KUĆI“

Knjiga pripovedaka Đule Mirniča pod nazivom „*Jan Berger hazatér*“ (Jan Berger se vraća kući) objavljena je 2008. godine i više pripovedaka iz ove knjige reflektuje književno-kulturni i društveni status tehnički prenetog zvuka. Ovaj rad ispituje pojedine priče iz zbirke Mirniča sa aspekta koncepcije sekundarnog oralizma i mogućnosti snimanja i prenošenja zvučnog materijala, uzimajući u obzir glavne karakteristike književnog koda, koji se pojavljuje dvodimenzionalno.

Ključne reči: Đula Mirnič, Jan Berger hazatér, sekundarni oralizam, zvučni materijal

Jožef J. Fekete

TRANSFORMACIJA I PREINAČAVANJE

Tibor Senjei Veiner i Peter Balint u „stranim rolama”

Kroz analizu novelistike Tibora Senjeija Veinera i romana Petera Balinta ovaj rad ustvrđuje da se pripovedanje kojom se savremeni identitet preinačava u prošli ostvaruje kao narativni identitet istovremeno prisutan u prošlosti i sadašnjosti. Autor ukazuje na to da je, kako se na osnovu zamisli Franka R. Ankersmita može ustvrditi, prošlost samo jedna, ali istorija ima mnoštvo, pa se, sledstveno tome, narativa lepe književnosti ne može poistovetiti sa istorijskim prikazima motivisanim željom za objektivnošću.

Pisac ima pravo da preinači događaje iz prošlosti, na to ga, zapravo, i obavezuje pripovedački apriorno razigrani i preinačavanju skloni habitus. Istorijska činjenica i istorijsko pripovedanje ne mogu se dovesti ni u kakvu međusobnu vezu, čak ni ako fikcija na kojoj delo počiva nagoveštava nekakvu isprepletenost.

Autor se naglašeno poziva na delo Paula Ricoeura *Mi kao neko drugi*, u kojem tvrdi da ne samo što izmišljamo događaje nego i postojimo u događajima, odnosno na pojam *ipseité* (ljudska istovetnost) koji Ricoeur koristi i koji pretpostavlja postojanje takvog identiteta (u piscu), koji se apriori oblikuje kao *alteritet*, odnosno drugost.

Ključne reči: **rola, preinačavanje, istorija, doticaj, dnevnik, dokument**

252

Beata Grabovac

IDENTITET I JEZIK: EMOCIONALNI POJMOVI U ISTRAŽIVANJU DVOJEZIČNOSTI

Formiranje identiteta uslovljeno je na više nivoa: zavisi od kulturnih uticaja, od pripadnosti različitim grupama i od ličnih preferencija. Dvojezične osobe u manjoj ili u većoj meri odrastaju i žive balansirajući između dve kulture, zahvaljujući čemu se proširuje njihov repertoar ponašanja i broj društvenih normi

REZIMEI

koje mogu ugraditi u svoju ličnost. Wierzbicka smatra da pored „kulturalnih skripti“ postoje i „emocionalne skripte“ koje variraju od jezika do jezika i od kulture do kulture i postavljaju drugačija očekivanja u odnosu na emocionalno funkcionisanje.

Ključne reči: **identitet, emocionalni pojmovi, kultura**

HABITUS

konTEXTUS könyvek 6.

Irodalom- és nyelvtudományi, pszicholingvisztikai,
művészetelméleti és interdiszciplináris kutatások

Kiadó:

Bölcsészettudományi Kar
Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium
Újvidék

A kiadásért felel:

Dr. Ljiljana Subotić dékán

Projektvezető és szerkesztő:

Dr. Csányi Erzsébet

Recenzensek:

Dr. Thomka Beáta

Dr. Bókay Antal

Lektor és korrektor:

Buzás Márta

Műszaki szerkesztő:

Barna Csaba

Fedőlapterv:

Kapitány Attila

Készült a budiszavai **KriMel** Nyomdában 2012-ben

Példányszám: 300

