

jeHÁLÓ

Kontextus KÖNYVEK 2.
Összehasonlító irodalomtudományi,
nyelvészeti és
médiaközi kutatások

Szerkesztő:
Csányi Erzsébet

Recenzens:
Bókay Antal

Lektor és korrektor:
Buzás Márta, Németh Konc Éva

A projektumot
a **Magyar Tudományos Akadémia**
a **Szülőföld Alap** és
a **Tartományi Tudományügyi és Technológiafejlesztési Titkárság**
támogatta

jelHÁLÓ

Összehasonlító irodalomtudományi,
nyelvészeti és
médiaközi kutatások

Bölcsészettudományi Kar
Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium
Újvidék, 2008

ELŐSZÓ

Tavaly indított sorozatunk, a Kontextus Könyvek második kötetében tovább bogozódik az a régióközi háló, amelynek központi halmaza a vajdasági magyar kulturális kódok alakulástörténeti horizontja.

Az irodalmi, nyelvészeti, médiaközi, kommunikációelméleti, képzőművészeti jelnyelv természetének és összefüggéseinek kutatása egyúttal a vajdasági, maribori, pécsi, eszéki szerzők bekapcsolódása egy implicit érzelmi-érvelési folyamat megképződésének áramába.

Csányi Erzsébet

Thomka Beáta

A MAURITS-GRAFIKA KÉPI AZONOSSÁGA

Maurits Ferenc grafikáihoz, képeihez két különböző szögből kívánok közelíteni. Az első annak az immár történeti kontextusnak az érintése, amelyben ez a művészet kialakult. Az összefüggést a hatvanas–nyolcvanas évek közötti *Új Symposion* irodalmi és képzőművészeti iránya, esztétikai és poétikai beállítottsága képezi. Mindez összefoglalható a *vizuális identitás* képelméleti fogalmában is.¹ A második lépésben körvonaloznám azokat a képelméleti előfeltevéseket, amelyek lehetővé teszik a Maurits-grafika képi azonosságteremtő jegyeinek felismerését. Ehhez elsősorban Max Imdahl és Gottfried Boehm nézetei kínálnak fel termékeny támpontokat.

7

1.

Szombathy Bálint alábbi sorai a régió összefüggésében próbálják körülírni Maurits grafikai invenciójának jellemzőit: „Maurits Ferenc (1945) megjelenésével tartalmi-formai minőségét tekintve egy új, a nemzetközi művészet standardjaira közvetlenül kapcsolódó és helyi előzmények nélküli egzisztencialista irányzat jelenik meg a délvidéki magyarok művészetében. Maurits piktúrájának és rajzművészetének egyik központi ismérve a rút esztétikájában manifesztálódik. Az újvidéki alkotó naturalisztikus-expresszionista művein az emberi test kerül előtérbe, a táj viszont leginkább egy a horizontot jelző vízszintesre redukálódik. A fehér felület szemantikai minőségére Maurits érdes-szálkás vonalművészete messze felismerhető egyéni figurálművészetben állapodik meg, amelynek poétikai fogódzói az elmúlás, az enyészet, a halál tragikumában ismerhetők fel” (*Piros Frankenstein, Balkáni mappa*).

Az általam már érintett, tágabb kulturális kontextus, amely az idézett szerző számára is bizonyos kereteket biztosított indulása idején, az *Új Symposion* volt. Közösség, kör, műhely volt ez, vagy Symposion-mozgalomról lehet beszélni, ahogyan ennek az utóbbi koncepciónak is akadtak képviselői? Az utóbbi fogalom alapvetően közösségi, társadalmi elköteleződést jelent, ami esetleg igen szerény korlátok között, vagy egyáltalán nem hitelesíthető. Valójában *műhely*, *közösség*, pontosan meg nem határozott elvek és közös művészetkoncepció nélkül keletkező, mégis közös elveket kikristályosító, évtizedekig működő *szellemi, alkotói kör* volt. Minthogy egy regionális kultúra kereteiben jött létre, több megnyilvánulása az *identitáskeresés* formája anélkül, hogy az mindenkoron tudatos lett volna. A munkatársak egy-egy nemzedékén belül nem alakulhatott volna ki az *együvé tartozás tudata*, ha a háttérben nem álltak volna vállalható közös művészeti célok, szolidaritás, párbeszédkészség, barátság. Amint kieléződtek az elvi vagy morális különbségek, eltávolodásra, kenyértörésre került sor. A lap sokféle ízlést, irodalmi alkatot, érdeklődést, kritikai beállítottságot képviselő alkotót gyűjtött maga köré: homogenizálásra sem esély, sem szükség nem volt. Mai „archiváló” visszatekintésben még tisztábban érzékelhetők a színvonal-ingadozások és bizonyos feltűnő, jellagadó vonások. Minthogy a lap Jugoszlávia *utolsó* viszonylag harmonikus időszakában indult, magán viselte ennek a nyitott, soknyelvű, többkultúrájú, vidám, balkáni, déli, mediterrán barakknak az atmoszféráját. Többnyelvű környezet, játékoság, ötletesség, kísérletezés, kihívás, merészség, kezdeményezés, kockázat, lazaság, spontaneitás, jó tájékozódási érzék, nyitottság – az ezekkel járó esetleges és időnkénti dilettantizmussal együtt. Mindezen furcsa egyveleg eredítéségét és erjesztő hatását sok korabeli jugoszláviai és akkori, valamint mai magyarországi dokumentum igazolja.

Henri Michaux *Les craquements* című prózaverse és a *Recsegések*, azonos című Maurits-tárlat a hetvenes évek közepén Újvidé-

ken. Többek között e sorozata is arról tanúskodik, hogy a legkülönfélébb korszakaiban változatlanul, szoros kölcsönösségben működik, hat és együtt hat az irodalmi és a képi nyelv. A grafikák látványszerű kivetülései, alternatívái az egyes mély nyelvi, irodalmi impulzusoknak. Maurits versei ugyanakkor erős látványosságú kis krokikba, portré-karcolatokba foglalt metaforái lételményének. Képi és nyelvi metafora közös gyökerű.

A *Symposion* lényegét ugyancsak két nyelv együttese alkotja: a közös nyelvi és képi, elméleti és vizuális megoldások kijelölése. Maurits grafikai, tipográfiai invenciója mint hosszú időn át meghatározó közös kifejezőeszköz. Irodalom, képszerűség; kultúra és ellenkultúra; magyar, de nem magyarországi; regionális, a 60-as, 70-es, 80-as évek határon túli *alternatív magyar kultúrájának* része, ám nem kíván provinciális lenni; *szellemiség, atmoszféra, ízlésirány, kultúra*; dinamikus, mozog, változik, mégsem mozgalom; olvasóinak értelmezésében valami eredetiség érvényesül benne, noha sosem állapította meg átmenetileg sem saját programját és művészeti koncepcióját; *spontánul* szerveződő, keletkező sajátos arculat, melynek meghatározására alkalmatlanok a vele kapcsolatban emlegetett irányzati kategóriák (avantgárd, neoavantgárd, modern, posztmodern); nem hagyományos, nem konzervatív, nem kiegyensúlyozott; *hagyománytalan*, öntudatlanul is hagyományteremtő, vagy valamilyen örökség átadója; kezdeményező, kísérletező, kikezdő, kockáztató. A folyóirat szellemi, irodalmi, kritikai és képzőművészeti háttérét maguknak a munkatársaknak az önálló alkotó tevékenysége biztosította és egészítette ki. Átfogó értelmezésében megkerülhetetlen mindazon regény, értekezés, vers, hangszerelés, festmény, grafika, plakátművészet, performance, színházi előadás, mű- vagy szakfordítás, amely a lap arculatának alakítását meghatározó szerzőtől származik. Időszakonként másoktól, más összefüggésben, más intenciókkal.

Az *Új Symposion* a 60-as évektől kezdődően, indulásával egy időben és fennállásáig regisztrálta a kortárs művészeti folya-

matokat. A nemzedéki váltásokkal együtt a tájékozódási irányok és pontok is változtak, kimozdultak. Műfaji megnyilvánulásai kiterjedtek az irodalom, kritika, elmélet, képzőművészet, grafika, alkalmazott grafika (könyvtervezés, plakát), tipográfia, képpers, rendezvények, színházi kísérletek, song, hanglez, fonikus költészet, performance, médiaművészet, médiaköziség, alternatív műfajok terepére. Alkotói és arculatának formálói a 20. század alternatív művészetét alakították.

Mészöly Miklós egyik 1995-ös kiadói ajánlásában ez áll Maurits Ferenc mappájáról: „Az anyagot jól ismerem, pesti kiállítását én nyitottam meg. Maurits a vajdasági magyar piktúra egyik legjelesebbje, műveit, nevét Nyugat-Európában is ismerik, s számos kinti kiállítása tanúsága szerint igen rangosan értékelik. A 66 lapból álló anyag említett hazai kiadását a legmelegebben ajánlom és támogatom. A mind nehezebbé váló kulturális kapcsolataink méltó ébrentartása és ápolása szempontjából is.”

(Mészöly Miklós *komputere nehezen konvertálható, utolsó fájljainak és leveleinek egyik halála után átmentett gépirata.*)

10

2.

Imdahl és Boehm olyan új nézőpontokat kínálnak fel, amelyek amellet, hogy egy hermeneutikai képértelmezési rendszert alapoznak meg, közvetetten csatlakoznak a 20/21. századforduló egyik központi filozófiai és kultúrantropológiai vonulatához, az azonosságkutatáshoz. Maurits Ferenc művészete és műveinek értelmezése elválaszthatatlan a *kulturális identitás* egyébként is bonyolult kérdéskörétől, ami az alkotó regionális, nyelvi, vallási, származásbeli meghatározóit egyesíti. Az öröklött adottságok komplex összképét árnyalják, gazdagítják és kiteljesítik a kulturális és művészi orientáció olyan szerzett, sajátá tett és kreatívan működtetett vonásai, amelyek a balkáni, mediterrán, magyar, vajdasági, déli szláv, közép-európai imaginárius tradícióval állnak szerves kapcsolatban. Mindezen művészi hatások és minő-

ségek az alkotóra jellemző összefonódottságában képviselnek olyan *identitásmodellt*, amely képeinek tárgyi, tematikus, figuratív, ábrázolásbeli jegyeit, valamint ezek művészeti együttesét egyedi vizuális azonossággal ruházzák fel. Ez az, amivel a képnéző kapcsolatba kerül, s aminek alapján egyfelől a képek interpretációja, másfelől az önmegértés felé tesz lépéseket.

„Amikor [...] a képek identitásáról beszélünk, a képen elsősorban olyan látvány-alkalmat (Sehangebot) kell értenünk, amely identitással rendelkezik, amennyiben nem helyettesíthető semmiféle képen kívüli láthatósággal (Sichtbarkeit). [...] Másodszor a kép nézőjéről kell beszélnünk, azaz arról, miféle világ- és önmegértést hoz létre a nézőben a kép szemlélése (Anschauung). Az bizonyosra vehető, hogy a néző a kép szemlélése közben annyiban válik szabaddá a tényleges valóságtól, amennyiben a kép saját identitásának megfelelően nem helyettesíthető semmiféle képen kívüli láthatósággal [...] a néző számára, az irrealizálódásból a valóságba való visszatérte után, »a saját világ mint megfigyelési tárgy« jelenhet meg.”²

Nem véletlen, hogy Maurits művészetének kortárs megértéséhez a korunkban lejátszódott képi vagy ikonikus fordulat teoretikusának, Boehmnek néhány gondolatát is támpontnak tekinthetjük. Egy párizsi előadásának élménye segített azon tézisének jobb megértéséhez, amely szerint a tárgyként, tényként, materialitásként felfogott kép kategóriája helyett a képmegértésben a *hipotüpozisz* és a *sematizmusok* fogalmai állnak a középpontban. Az értelemtulajdonításnak és a képi jelentés potencialitásának hangsúlyozása teret nyit annak, hogy a grafikákkal, képekkel való találkozást a képzetek és közös virtualitások közegeként értelmezzük. Ha saját kulturális azonosságunk és dinamikus identitásfogalmunk után nyomozva próbáljuk megfejteni a Maurits-sorozatok értelmét, vagy éppen az egyéni vagy a közös látványi és kulturális emlékezet bennük megformálódó nyomait, a képekkel kölcsönviszonyba kerülve igen sok olyan impulzusra, motí-

vumra, képtárgyra és eljárásra ismerünk, amelyekkel szoros közelséget érzünk.

Hans Belting szerint a világot nemcsak individuumokként, hanem a közösségek tagjaiként (is) érzékeljük. „Maga az észlelés gesztusa időhöz kötött. Alárendelődik tehát az aktuális korszaknak és azon közösség minőség- és értékfelfogásának, amely az egyén számára, az adott időmetszetben, az általa elfogadott *societast*, mikro- vagy makroközösséget képviseli. Képtapasztalatunkban a döntő rész a saját konstrukció, amibe azonban igen erőteljesen belejátszik az aktuális állapot, melyet nem tud maradéktalanul ellenőrzése alá vonni az egyén.”³ „Értelmezésében a természetes testünk is egy kollektív testet reprezentál, ami *képek helyeként* is felfogható. A különféle képek *kultúraalkotó tényezők*. Itt erősíti meg már említett észrevételemet: ma már alig akad egyén, aki egyetlen kultúrához kötődne: »A lokálisan védett kultúrák felbomlásának folyamatában a kultúra természetes testekben élő, egyes hordozói olyan új jelentőségre tesznek szert, mint amit korábban az emigránsok mondhattak magukénak. *Más helyekre viszik a képeket vagy új korba utaznak velük*. A kultúra másfajta fogalmára van tehát szükségünk, hogy felfedezzük a hagyomány egyes testekhez és azok történetéhez kötődő, nyomszerű szóródását. Még a világot átfogó technikai civilizációban is, ahol úgy tűnik, hogy minden összeesküdött ellene, a kultúra egyfajta enzimként marad fenn, és sok új kötést képes létrehozni.«⁴ (Th. B. kiemelése.)

A kulturális azonosságot alakító folyamatok mellett a kép és a képnéző között létesülő viszonyt sem téveszthetjük szem elől. Max Imdahl a képi hermeneutika látószögéből közelít a kép identitásához⁵: a képtapasztalatot a néző én-tapasztalatával hozza érintkezésbe. [...] »A néző elsajátítja azt az antropocentrikus vagy nem antropocentrikus beállítódást, amely a kép alapját képezi, s amelynek kifejeződése maga a kép. Ebben az értelemben a néző a képben tematizált beállítódással azonosul, hogy ily mó-

don valamiféle viszonyba kerülhessen saját identitásával. A képen az a séma válik szemléletessé, amelyen belül a néző ehhez az öntapasztalathoz jut. A kép általában a néző benne megtapasztalható öntapasztalatának sémája, mivel a kép ezt az öntapasztalatot mint olyat exponálja.»⁶ (Részlet A kulturális azonosság poétikája című tanulmányomból, *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*. Kijárat, Budapest, 2007: 45–146.)

3.

Milyen szálakat tudunk tehát kihúzni vagy meghosszabbítani azokból a ceruza- és tollvonásokból, amelyekkel Maurits képein találkozunk? Hogyan fogunk ennek a képi világnak a megértése, majd a saját önmegértésünk felé lépegetni általuk? A gazdag tollvonás-gomolyagból, amelyekkel a kartont, vásznat, papírt négy-öt évtizede kitölti Maurits kézjegye, némelyek közös nemzedéki, regionális, irodalmi és művészi élményt képező források felé indáznak. Ezek között a már említett szellemi bázis, a *Symposium* virtuális archívumába beépült közvetlen, személyes vagy éppen közös, európai mintákat azonosíthatunk.

Tolnai, Domonkos vagy Danilo Kiš nemcsak képtárgyként jelenik meg az *alternatív Maurits-portrékon*, hanem megszámlálhatatlan közös ösztönzés, az imagináció közös bázisából származó elem látványi projekciójaként.

A sorozatokon átívelő *kvázi képtárgyak* lényegében világ-, lét- és korélmény-összefoglalások, mint a – csupán címükben – *Kafka-illusztációk*, vagy a különféle *Balkáni mappák*.

A félmúlt és jelenkor Balkán-élményével mint európai jelentőségű kortárs művészeti orientációval, hagyománnyal s egyben kataklizmákkal teli történeti tapasztalattal, valamint az ettől elválaszthatatlan kulturális peremlét-szituációval átítatott Kafka-hivatkozások olyan vizuális szövődménnyé állnak össze, amelyek lépten-nyomon valami archaikus közös tudáshoz vezetnek vissza bennünket.

A figurális és a geometrikus elemek erőteljes együttese Maurits képein hol lehetővé teszi a radikális, a milliméteres tollvonásoktól eltérő vastag, 8-10 centiméteres sűrű párhuzamosok előfordulását a *Proiectum Balcanicum* sorozat darabjain, hol éppen meghajlítja, megtöri, meggörbíti azokat. Ha felbukkannak, az állandósuló virtuális Maurits-alak közék szorulva, a „sínek közé esve”, mindazon irodalmi asszociációkat felkelti, amelyek a beszorultság és kiszolgáltatottság képzetét hordozzák.

Az *Átváltozás* grafikák képanthropológiai konklúziója egy olyan megrendítő önértési alkalomhoz vezet, amelyben a kortapasztalatot a lefelé fokozás és az integritástól, méltóságtól megfosztott léttudat alakítja. Az azonosulás a Kafka-szöveg féreg-lényével nemcsak a modernitás európai történelmének és kultúrájának egyik központi jelképéhez, hanem egyben azon archaikus mítoszhoz kötődik, amely történelmi időn kívülivé teszi az emberi alávettség és szorongás alapélményét. Retorikai és filozófiai távlatból viszont Ovidius *Metamorfózisaihoz*, az antik „átváltozásokat” kommentáló Hegelhez, valamint Branimir Donat Kafka-kommentárjához érkezünk: „Az átváltozás a negatív valóságta-pasztalat megerősítése.”⁷

Akár hintán lengene, akár sínek közé vagy a földre esne, akár saját vértócsájában feküdne vagy lebegne a Maurits-képek alakja, mértanilag keretezve vagy – mint a régi Maurits-képeken – anélkül, mindenkoron magába foglalja a megfeszített képzetét. Emberét, Istenét. A kettőt elválaszthatatlanul. Szakralitás nélküli transzcendencia. S talán éppen ez az, ami a Maurits Kafka-olvasatában a minden eddigi filozófiai, irodalmi és grafikai értelmezéstől eltérő új értelmet hordozza.

A sok közös érintkezési felület egyike a „képíró” Maurits és egyik „képnéző”-je, tehát közöttem, feltétlenül Kafka. Ha meg tudnám osztani a Kafka-töredékek, -vázlatok, -papírlapok, -oktávfüzetek megkezdett és be nem fejezett, megkezdett és kiteljesített, csupán vázolt, felvetett és egyben művelődési asszociációk

sokaságát kiváltó, Tandori Dezső által páratlan attraktivitással megszólaltatott Kafka-sorok élményét is vele, örülnék. Kétkem, hogy képes vagyok rá. Rejtélyességük megoszthatatlan. És ugyan ez a helyzet a kis Maurits-versek, élet- és helyzetképek pár soros miniatűrjeivel is. A metafora nyelvi univerzumában próza és vers, aforizma és dokumentumértékű feljegyzés egymásra talál. Ezen alternatív megnyilatkozások az egybefogás, nyitás, töredékesség, utalásosság és rejtélyesség együttese.

Az *Átváltozás* embert, rovarra egymásba vetítő figurája mint az évezredforduló Maurits-grafikáinak immár egymástól el nem különíthető, vissza nem változtatható, az egyetlen átminősülési irány lehetőségét fenntartó és tartósító létállapot vizuális formája. Erre a grafikai képzetre másolódik rá, ezt terheli és ezt variálja Maurits Balkán-projektje (*Proiectum Balcanicum*).

„Franz Kafka, évekig tartó Kafka-olvasatai tapasztaltatták meg velem a drámát jelentő és tragédiába torkolló átváltozást. [...] Maurits egykor a poklot, a pokoli iramot, a pokoli forgatagot rajzolta és festette, mostanra kafiánus tapasztalatok birtokában a valóságos halált, azt a nagy balkáni tervezetet, amely sem a poklot, sem a tisztítótűzet, csak a halált ismeri és csak a gyilkolást ismeri el” (Bányai János).

Ha a rajzolás műveletsorát hangforrásként értelmezzük, mint Tolnai Ottó, a toll és papír „hangszalagra vehető zaja” virtuális szeizmográfyszerű hangtérképet alkothat. Maurits sok évtizedes, fáradhatatlan kézmozdulatainak sercegése, a megszámlálhatatlan tollvonás egy megosztható, a történelmi kataklizmák közösségét vállaló, valamennyiünkben közös, tragikus létérzékelés kardiogramjaként érzékelhető. Hatása alól sem a résztvevő, sem a szemlélő nem vonhatja ki magát. Ahhoz túl radikálisak e kézjegyek.

Az a képanthropológiai és a *kép identitását* fürkésző kísérlet, amely a Maurits-grafikákból kiindulva igyekszik önmaga felé eljutni, egy olyan megrendítő tapasztalatot összegezhet, amely a figuralitás és a nonfiguralitás groteszk keresztezésében, a meg-

élt élményt és az imaginárius kulturális örökséget egymással ötvöző tollvonásgomolyagban egy különös, gyermeki fogékony-sággal és érzékenységgel áthatott világ körvonalazódását fogja magában tetten érni.

Jegyzetek

- 1 A kategóriát szűkebb, szakmai értelemben használom, nem téveszthető ugyan-
is össze a médiákban és a reklámszakmában elterjedt fogalommal, amely
cégek, termékek ismertetőjegyeit jelöli (pl. ipari grafika, Coca-Cola, autó-
ipar, logók stb.).
- 2 Max Imdahl: Gondolatok a képi identitásról. Bacsó Béla szerk. *Kép – képi-
ség. Athenaeum*, I. 12993. 4: 112. Az utolsó Imdahl-idézet W. Isertől származik.
- 3 Hans Belting: *Képanthropológia. Képtudományi vázlatok*. Kelemen Pál ford. Buda-
pest, Kijárat, 2003: 69–70.
- 4 I. m.
- 5 Max Imdahl (1979) Überlegungen zur Identität des Bildes. In: O. Marquard-
K. Stierle Hg. *Identität, Poetik und hermeneutik* 8. Fink, München: 187–211. Ua.
Gondolatok a kép identitásáról, Babarczy E. ford. In: Bacsó B. szerk. *Kép –
képiség, Athenaeum* I/4. Budapest, T-Twins, 1993: 112–140.
- 6 Imdahl, i. m. 1993: 134.
- 7 Branimir Donat: Metamorfoza – intelektualni i egzistencijalni topos knji-
ževnost (Indignitas – dignitas) *Delo*, 1983. 11–12: 262–282.

Hózsa Éva

LADIK-KÖNYVEK ÉS ELRAKTÁROZOTT BULDÓZEREK

Eltávolított buldózerek

Ladik Katalin *Élhetek az arcodon?* című regényes élettörténete előbb közelíti, majd eltávolítja a piros buldózert (mint „sokkoló hatású metaforát?”), amely az 1971-ben megjelent *Elindultak a kis piros buldózerek* verseskötet újraolvasására motiválja a mai olvasót.¹ A megjelenés évszáma is kiemelkedő, hiszen az a sárga ház, amelyben az *Élhetek az arcodon?* (egyik) elbeszélőjének barátnője lakott az újvidéki Lađarska utcában, jóllehet lakcíme mégis Save Vukovića 18. volt, pontosan 1971-ben került a tulajdonába.² A szubjektum távollevésének szempontjából még inkább megközelíthető a korábbi buldózerverziók egyedisége és a perspektívaváltás.

A Névrokonok című szövegben (*Élhetek az arcodon?*) a hetvenes években vezetett napló-idézet tizenkettes számú személyiségéhez kapcsolódik a kis piros buldózer rejtegetése: „BIZISTEN DÖGÖS CSAJ VAGY HALLOD-E / PEDIG TUDTAM HOGY SZOKNYÁJA ALATT / KIS PIROS BULDÓZERT REJTEGET.”

A félhomályos szobába lépő látogató a megrettent lárva látványára, a kristálydobozba való menekülésre összpontosít. A titok leleplezése azonban fontosabb. A buldózerektől eltérő kis piros buldózer babusgatása, „a valós referencia felfüggesztése”³ az igazi nagy felfedezés: „A dobozért nyúltam, amelyben a szelídgesztenye színű lárva tanyázott. Barátnóm elragadta előlem, és pizsamájába csúsztotta. És miközben a Catalina nevű lárva elcsendesülő hangon szólítgatta barátnőmet, ő a pizsamájából egy kis piros buldózert húzott elő, mellére szorította és így szól: – Erre a napra vártam, hogy előtted szoptassam meg a kicsikét.

– Ekkor a rőfögő játékszerre szegezett, zavart tekintetem láttán dudorászva elmesélte, hogy ezzel a kis bulldózerrel együtt írja költeményeit, miközben szoptatja és babusgatja. Ez az ő nagy titka, amit a *sikoltozó lyuk*ban rejteget.”⁴ Az olvasót provokáló, a sokkoló hatást kiváltó kis piros bulldózer kiemelése olyan sajátos beszédstratégia, amelyet az egyéni értelemalkotás, a távol eső képzetek összekapcsolása alakít ki.⁵

A Duna-parton magára maradó narrátor pedig földrajzi meghatározottságában is távol, reflektálatlanul fedezi fel az állathangot adó, a referenciális keretbe illeszthető piros bulldózert: „Amikor teljesen egyedül maradtam a fákkal körülvett homokos parton, egyszer csak távoli rőfögés hallatszott. A folyó túlsó partján, a szerémségi oldalon, egy piros bulldózer vájta a homokos talajt.”⁶

A kis piros bulldózer átváltozásai folytatódnak/ismétlődnek, térbeli eltávolítása a „vigadás” megszakítására, az emlékre utal. Az 1971. évi kötet zöld lapra kerülő címadó verse megszólítja, dialogizáló helyzetbe hozza a bulldózert:

18

jó lenne szeretkezni valakivel
mondtam egy bulldózernek aki szilvafa volt
jó lenne szeretkezni veled mondtam
narancsaim elrepültek milyen üres az élet
csak addig vigadok míg szoptatom
rőfögő kis piros bulldózereimet
(*elindultak a kis piros bulldózerek*)

A későbbi kötetben megvalósuló eltávolítás érkezésként/várakozásként is értelmezhető, amint erre az önéletrajz A távozásról című szövegének utolsó bekezdése reflektál: „Ha minden távozás valójában megérkezés, akkor érkezésünket ott, a vágányok túloldalán, sok szeretett emléklény várja. Valóságosabban, mint a sínek innenső oldalán levők. És én hálás vagyok a vágányok mindkét oldalán rám várakozóknak. Különösképpen őrangyalomnak, aki még a vágányokig is elkísér.”⁷

A kis piros buldózer mint médium közvetítő szerepet tölt be, ám a ladiki opusban felbukkanó buldózerek egymás között is közvetítenek, a szerémségi oldalon megpillantott romboló-építő piros buldózer például „olyan módon válik láthatóvá, ahogy korábban még soha.”⁸ Az *elraktározott* buldózer teljesen természetesen él tovább az önéletrajzi kötetben. „Néha az új médiumok – mondja Belting – az emlékezet frissen csiszolt tükreinek tűnnek, amelyekben a múlt képei tovább élnek, hasonlóan ahhoz, ahogy korábban a képek templomokban, múzeumokban és könyvekben őrződtek meg. Az különösen figyelemre méltó, hogy még a nagyon régi képek is meg tudnak szólítani bennünket, amelyek elavult médiumokban találhatóak. Nyilvánvaló, hogy nincs automatizmusról szó. A képek a médiumokkal, és ezáltal velünk is, egy összetett viszonyt alakítanak ki.”⁹

Az *intim* buldózer szemközti partra helyezése, a folyó általi határ megvonása a szubjektum önmagához való viszonyát is megváltoztatja (a szubjektum helye is kérdéses!), valamint a referencia metaforizációját a jelentés metaforizációjához viszonyítja: „az ember másvalamin vagy másvalakin keresztül, tehát mintegy kerülőúton viszonyul önmagához. Képes elhatárolódni és távolságot tartani önmagától, és saját cselekvését, viselkedését egy másik ember cselekvéseként és viselkedéseként figyelheti és szemlélheti”.¹⁰ A buldózerek valamiféle *viszonyítási rendszert* képeznek Ladik Katalin életművében.

Liminalitás: Pillantás a hídról

A látás mint jelenlevővé tevés és megtartás – a heideggeri értelemben – az *Elindultak a kis piros buldózerek* című verseskötetében is tetten érhető (1971). A nyitó vers (*minden azon múlik*) a létezőt mint mindig valami mást közelíti meg, az identitás ugyanis a különböző nézőpontokból való ironikus értelmezés eredménye¹¹:

ahogyan a moziból jössz ki és hónod alá veszed
hegedű jön ki langyos tojás mellé teszed
pacsirtát veszel és hegedűbe teszed
s a tojás elsírja magát

A dolgok identitása nem egyféleképpen ismerhető meg, ezt a sokszólamúságot közvetítik például a fenti perspektívából szemlélt színek a következő szövegben:

kereszthídra léptem és onnan lenéztem
volt ott zöld sárga kék meg minden
az egész életem
(*kereszthídra léptem*)

A kereszthídról, azaz a veszély és a vándorlás diszkontinuus távlatából való letekintés a többféle hozzáférhetőség dezanthropomorfizált lehetőségét veti fel, valamint a szubjektum nyelvi megtapasztalásának és lineáris időfelfogásának kizárólagosságát vonja kétségbe.¹² Az egyén önmegértése mediális hozzáférhetőségében válik lehetségessé, ezt sugallja a verszárlat lírai reflexiója. A kereszthíd lépés egyben a múlt felülnézetből való magával rántását, töredezett és lezáratlan újraáttekinthetőségét adja meg. A „meg minden” mint modális elem Salinger *Zabhegyező* című regényének elbeszélőjére is utal. A *kis éji zene* veszélyhelyzete és szédüléssel járó irányvesztése az idézett versben foglaltakénál kiélezettebb, ebben a szövegben a híd alatt a hold fehér nyelvvel ellentétben fekete nyelv tátong. A kereszthíd a liminalitás szempontjából is megközelíthető, ugyanis a híd lépés az én színrevitelét felváltó rítus, az új identitás formálása a performatív cselekvés következménye.¹³

20

Buldózerarchívum és nem-lapozás: egy verseskönyv színes teste

A Ladik-verseskötet újraértése ugyancsak a közvetítettség felel, sőt az irodalmi közvetítésnek való ellenállás szempontjából

valósítható meg. Az 1971-ben megjelent verseskötet kép és látvány egymásra hatása, a könyv fizikai formája által válik befogadhatóvá (Kapitány László borító- és kötésterve, műszaki és képszerkesztése, a „negatívot” kiemelő borító és az ex libris Ifjú Gábor felvételei alapján készült). A ciklusok – a címadás tekintetében nem teljesen következetesen – harsány színekre bomlanak, illetve a színek segítségével kapcsolódnak egymáshoz. A mai elektronikus szövegek variálhatósága új szempontokat adhat a könyvkészítés stratégiájának megértéséhez. A szövegek piros, sárga, zöld, kék, barna, lilás lapokon olvashatók. A kötetkompozíció egyben színkompozíció, amelyben a színek nyitnak és zárnak is. Dánél Mónika – Foucault nézeteire hivatkozva – a következőket állapítja meg kép és szöveg összefüggéséről az *Új Symposion* 27 évfolyamának kutatását követően: „Fokozatosan érzékeltem, hogy e két médium nem pusztán egymás illusztrációjaként, illetve leírásaként van jelen, de hatnak is egymásra, nem zártként képzelik el saját medialitásukat, hanem közeledve-távolodva tárják ki saját határaikat.”¹⁴ A színek tehát – mint a könyv médiumán belüli határképződések – nem igazodnak az olvasói elváráshoz, sőt a metaforák befogadásához sem, hiszen a „fehér kutya” például piros lapra, a „kis piros vonat a szádból”, a „fekete kenyér” vagy „fekete tulipán” kékre, a „kis piros bulldózer” címként sárgára, versként zöldre, a pipacsos-cseresznyés világ szintén zöldre, az „ezüstbicikli” barnára, a „kis narancssárga gomb” ciklámenre, a sárga papucsról szóló *mese* vagy a „zöld függöny” eltávolodása viszont *jó helyre*, a sárgára, illetve a zöldre kerül stb.

A színszimbolika megtörik, a fekete betűs versszövegek elhelyezése ellenben következetes: alulra, a lap alsó részére kerültek, mindig a bal oldalra, a szimmetrián belül sajátos aszimmetriát teremtve, amely az olvasás menetét, a könyv hagyományos fentlent relációját változtatja meg. A vers mint látvány (versarchitektúra?) összhangban áll az állandóan ismétlődő lehullás-, ugrálás- és zuhanás-metaforákkal, a merőleges kimozdulásokkal, a linearitás mélység általi megkérdőjelezésével. A kimaradt üres hely,

amely a színes háttér kiteljesedéseként fogadható be, szín és szöveg/látás és mondás viszonyát hangsúlyozza. A nyelvi megnyilatkozás lecsökkentése a jelentésképződés felsejlő lehetősége szempontjából emelkedik ki.¹⁵ N. Katherine Hayles állapítja meg: „Az a váltás, hogy figyelmet fordítunk a gazdasági és materiális körülményekre, amelyben az irodalmi mű létrejön, még sürgősebbé teszi a teoretikus rendszerek újragondolását. [...] Akár nyomtatott lapról, akár képernyőről van szó, a médium jellegzetességei játékba lépnek, miközben jellemzőit feltárják, elnyomják, felforgatják vagy újraképzelik. [...] A digitalizáció sokkal inkább olyan lehetőségeket adott, amelyekkel nem rendelkezünk az elmúlt pár száz évben: új szemszögből tekinthetünk a nyomtatásra, és megérthetjük azt is, hogy az irodalom elméletét és kritikáját milyen mértékben határozzák meg a nyomtatás feltételei.”¹⁶

A ladiki élettörténetben is kiemelkedik a könyv teste, az írás és a nyomtatás aspektusa (lásd könyvespolc, Szentkuthy Miklós: *Prae*, a *Prae* és a *Híd* felvágatlan lapjai, könyvbemutató, folyóiratok, képregény, levél, képeslap, fluxuslevél, jegyzet, napló, fénymásolat, a hangköltemények partitúrái, plakát, fényreklám, multimedialitás stb.). A narrátor egy hátizsákból kiemelt papírtekercs látványánál hosszasan elidőzik: „A hatvanas-hetvenes évek csúcstechnikájának számító színes fénymásolatok vonták magukra figyelmemet. Szemcsések, elmosódottak voltak ezek a helyenként nagyméretű másolatok, amelyek egy piros autót, sárgásfehér virágcsokrot, egy autórádiót és egy kenyérpíritót ábrázoltak. A szöveget írógéppel írták a tekercsre olyanképpen, hogy kikerülték a színes ábrákat, és fölējük, mellējük, alájuk írtak, ám néha az ábrák sötét színeibe is belefolyt egy-egy szó, elmosódva.”¹⁷

Szentkuthy könyve például, amelyet az elbeszélő később meg is szerzett, nem hasonlít igazi könyvre, mert fel kell vágni. Könyv és szubjektum viszonya éppen ezáltal szorosabb: „Puhasága, hajlékonysága, fehérsége és sérülékenysége meglepett. Illett hozzám. Akár egy testre szabott ruha. Jó érzéssel tartogattam, még akkor is, amikor már egy kicsit izzadni kezdett tőle a tenyerem. Miután

belelapoztam és beleolvastam, sehogy sem tudtam letenni. Hát, még amikor megtudtam, milyen körülményesen lehet hozzájutni, még szorosabban fogtam magamhoz. [...] Úgy búcsúztam el ettől a könyvtől, mint egy álomvilág kapujától, amelynek kilincset egy pillanatra a kezemben tarthattam. [...] Még mindig tartogatok magamnak ínyenc meglepetésül néhány felvágatlan lapot a *Prae*-ből. Sohasem olvastam el elejétől végéig ezt a könyvet. Hol itt, hol amott ütöm fel; ahol éppen magától kinyílik, és mindig azon az oldalon találok a nekem szóló üzenetet, akár egy jóskönyvben.”¹⁸

A végességet sugalló *sírfelirattal* záruló Ladik-verseskötettől a sablonos Tartalom sem különül el, mindvégig megmarad a lilás szín, amely a borítón – ugyancsak az elvárástól eltérően – pirossal társul. A két össze nem illő szín a kötet szempontjából a kezdet és a vég színe, a nyomtatott könyv hagyományos aspektusai a borítón találkoznak, míg a belső ex libris fényes, itt a lila szín a fehérrel kapcsolódik. A borítón és az ex librisen látható torzított, a háttérből kiváló portrévariációk egymás „negatívjaivá” alakulnak, noha az ex librisen kiemelkedőbb szerephez jut a kéz, a gesztus is, kevésbé nyilvánul meg a kollázszerűség. A kötet színhatárai az írás médiuma által válnak átjárhatóvá. A Tartalmat, amely nem válik el, nem egyszerű felütni, a színek egybeolvadása a flusseri értelemben vett „felül”-nézet gesztusának áll ellen, ez is egyfajta elutasítás, az olvasónak pedig el kell fogadnia a kihívást, a nem-lapozás jelentőségét.¹⁹

Versek a sárgán

A 14 rövid versből álló címadó ciklus (a címadó vers nélkül) a kötet sárga lapjain kapott helyet. A rövid, „enigmatikus” versek, amelyeket az irodalomtörténész epigrammáknak/epigrammasorozatnak tekint²⁰, és a népköltészet szabad asszociációs lehetőségeivel²¹ hoz kapcsolatba, valójában műfaj és képiség szempontjából is változatosak. A nyitó vers a tavasz kertész-metaforáját

hangsúlyozza, és a tavaszi allúziók (lásd születés, ültetés, az érés távlatossága, nyitás, repülés, kapcsolatteremtés) később is megfigyelhetők, a sárga színhez leginkább a körte- és a hold-látvány kötődik, viszont a halál-értelmezés sem marad el. Az *évszakok* elkülönített zárósora a konvencionális tavaszi kigombolkozáson túl a performerek szerepeire, megtépett ruháira, a ruha által közvetített testiségre utal:

télen fogom a dunsztosüveget és ráülök
anyukám arra tanított
hogyan ne táncoljak hideg lepedőkön
tavasszal leszaggatom gombjaimat

24

A konvenciókat lehántó, tabusértő kulturális modell a tavasz hatásmechanizmusához kapcsolódik. A tél statikusságával szemben a tavasz gyorsabb „ritmusra”²² kötelez, amely a hagyományos életformából való lendületes kilépésként, a test felszabadításaként értelmezhető. A női test látványa kimarad, holott az előzőleg ironikus módon említett ülő és táncoló pozíció szintén a testet, annak aktszerűségét és erotikus irányultságát sejteti. „A szuperkommersz az a fő erő – írja Klaniczay Gábor –, ami a hetvenes években a kultúrtörténeti ciklikusság jegyében mozgatta az egyetemesebb közgondolkodást. Ez adekvát megnyilvánulásnak tűnt egy olyan kultúra számára, mely világmegváltó elveiben, fejlődésének irányában, céljaiban és eszközeiben elbizonytalanodott. Az ebben rejlő lehetőségek azonban szintén kimerülőfélben vannak, hiszen a ciklus feltartóztathatatlanul közelít a jelen felé, sőt, a hetvenes évek minden tömegkommunikációs fórumot előzőnlő kiértékelésével, újrakirásításával a nosztalgia hullámai már kezdenek átcsapni a fejünk fölött.”²³

A tavaszi berobbanás mint emlék Ladik Katalin önéletrajzi kötetébe is beszivárog: „Mihelyt berobbant a tavasz és kivirágoztak a vadgesztenyefák, magára öltötte forrónadrágocskáját, levette melltartóját, megfésülködött mindkét fésűjével, az egyikkel, amellyel koponyájának északi felét, a másikkal meg, déli oldalát fésü-

li. (A Duna folyásának iránya nagy szerepet játszott itt.)²⁴ A vertikális elmozdulás döntő fontosságú, az évszakok „a város felett” váltakoznak, a váltásokhoz a szubjektum ügyesen alkalmazkodik.

A *mese* című 11 soros vers (a műfaj a szerzőtől nem idegen) a sárga kiteljesedésére, az értékváltozás (le?) fokozására nyújt lehetőséget:

a kertben egy gyerek
sárga papucsot ültetett
s a papucsfán termett sok papucsvirág
az ágakon pedig sok papucsmadár
meglátta ezt a hold egy éjjelen
fájt a lába hát kapta magát
leszedte a sok papucstojást
és a lábára rakta fel
azóta a hold sárga papucsban jár
a kisgyerek pedig
egy kis ezüstcipőt is elültetett

25

A sárga papucs és az ezüstcipő oppozíciója a konvencionális otthonosság elvesztésével, az eggyé lényegülés megtörésével is kapcsolatba hozható.

A vertikális mozgás viszonylatában az ismétlődő ültetés gesztusa a fontos, noha az ültetés és a temetés szertartása elválaszthatatlan egymástól. A papucs – a meselogikával összhangban – egyre magasabbra ível, a kozmoszba beépülő, határokat átjáró tárggyá válik, az ezüstcipő csak egy hasonló koncepció esélyét kínálja fel az olvasónak. A mesemondói magatartás teret ad az elemek mozgathatóságának. A teljesség elérése lehetetlen, például a „holdi ember” szája körül „sok apró holdacska bújik elő” (*tele van holddal a holdi ember*). A játék és a játékos nézőpont dominanciája az egész ciklusra jellemző, a záróvers szintén a játék hatalmát nyomatékosítja. A szélsőséges értelmezési lehetőségek érvényességére a *kés* című szimmetriákra-ellenpontokra²⁵ épülő vers említhető példaként, amelyben a külső belsővé, a bel-

ső külsővé változhat át, a határok eltolódnak, a vázlatosan lekerékített konklúzió viszont azonos. A kés a lebontás/osztódás lehetséges eszköze, a test viszont közvetít. A kés a performance-ban megszokott módon (ismételten) alkalmazható:

ha kettévágjuk a körtét
a piros hajú kislány
nem fog sírni többé

ha kettévágjuk a kislányt
a piros hajú körte
nem fog sírni többé

Az automobilhoz fűződő médiumváltás megmozgatja a futurista poétika sebesség-hagyományát (*a téren túlkölő automobilok*). A nyerítő, túlkölő automobil önazonossága is vitatható, ugyanis az én számára az autó mint státust és dinamikus nyitást megadó, antropomorfizált „fehér vőlegény” áll elő. A női pozicionálhatóság hangja, amelyre a recepció utal, a géphez való viszony kapcsán jut kifejezésre.²⁶ A technomédiumok problémája, amely új látásmódra készítet, már a 20. század elején aktuális: „Aligha választható el egymástól a technicizáltság szépségfakasztó és apokalipszisbe torkolló lehetősége. Míg a közlekedési eszközök új látásra kényszerítik a rajtuk, bennük ülő szemlélőt, addig az ezeket a közlekedési eszközöket szemlélő egy addig sosem elgondolt formateremtődésre lehet figyelmes. A vonat vagy az autó jelképi-sége kiszoríthatja vagy helyettesítheti a hasonló funkciót betöltő korábbi eszközöket, így nemigen szűkíthetjük a sebességváltozás pozitív vagy negatív élményére az utazó/szemlélő és a világ viszonyát. Olyan nézőpontváltás alakulástörténete bomlik ki, amely a megfigyelés megbízhatóságát/megbízhatatlanságát helyezi az értelmezés középpontjába, a megfigyelendő környezetet nem statikájában, hanem dinamikájában gondolja el, véli megnevezhetőnek. [...] A villamos, az autó városképi tényező, e tényezők függvényében átszerveződik a létezés.”²⁷

A huszadik század hetvenes éveire az átszerveződés lejátszódtott, a városiasodást problematizáló sárga villamos például Ladik Katalin kötetében kezdet és vég relációjában ad lehetőséget az olvasói elvárást megtörő kapcsolódások feltárására. A heideggeri értelemben ez a „feltárás”, illetőleg a természetből való kikövetelés a modern technika lényege.²⁸

Jegyzetek

- 1 Vö. Ladik Katalin (1988): *Kiűzetés. Válogatott versek*. Forum, Újvidék–Magvető, Budapest
- 2 *Az avantgárd irodalom feltárása szempontjából jelentős év: Bori Imre, Rónay György, Szabolcsi Miklós, Pomogáts Béla, Szabó Júlia, Peter Bürger stb.* Vö. Derék Pál (1998): „Latabagomár/ó talatta/latabagomár és finfi”. *A XX. század eleji magyar avantgárd irodalom*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 185.
- 3 Paul Ricoeur (2006): *Az élő metafora*. Földes Györgyi ford. Osiris, Budapest, 337.
- 4 Ladik Katalin (2007): *Élhetek az arcodon? Regényes élettörténet*. Nyitott Könyvműhely, Budapest, 54. A nő anyai szerepbe helyezését Rob Weatherill a kulturális kollapszus nézőpontjából emeli ki a huszadik század hetvenes-nyolcvanas éveire vonatkozóan. Vö. Rob Vederil (2005): *Kolaps kulture*. Prev. Ljubica Brajer. Clio, Beograd, 221.
- 5 Fodor Mónika (2006): *A bűnbánat erdejében*. (Ady Endre: *Krisztus-kereszt az erdőn*). In: *Vers-ritmus-szobjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*. Kijárat Kiadó, Budapest, 184–185.
- 6 I. m. 55.
- 7 I. m. 179.
- 8 Hans Belting (2005): *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*. Matuska Ágnes ford. *Filológiai Közlöny*, 2005, 1–2., 35.
- 9 Uo. 36.
- 10 Erika Fischer-Lichte (2001): *A dráma története*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 9.
- 11 Kelemen Pál (2003): *Metaforikus konstrukciók és olvasói szerepek Adalbert Stifter Bergkristall című elbeszélésében*. In: Józán Ildikó, Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály szerk.: *Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás*. Osiris Kiadó, Budapest, 158.
- 12 Uo. 165.

- 13 Dobos István (2005): Az én színrevitele. Balassi Kiadó, Budapest, 15.
- 14 Dánél Mónika (2006): *Symposion* a Hallgatás asztala körül. In: Kékesi Zoltán és Peternák Miklós szerk.: *Kép-írás-művészet*. Ráció Kiadó, Budapest, 2006, 27.
- 15 Uo. 27.
- 16 N. Katherine Hayles (2004): A nyomtatvány sík, a kód mély: a médiaspecifikus kutatások jelentősége. Seress Ákos ford. *Filológiai Közöny*, 2004, 3–4. sz., 167–168.
- 17 I. m. 80.
- 18 I. m. 32., 35.
- 19 Vilém Flusser (1987): Az írás. Tillmann J. A., Jósvai Lídia ford. Balassi Kiadó–BAE Tartóshullám–Intermedia, Budapest, 1997, 84–85.
- 20 Bori Imre (1998): Rokontalanok. In: A jugoszláviai magyar irodalom története. Forum Könyvkiadó, Zavod za izdavanje udžbenika i nastavna sredstva, Újvidék, 214. és Harkai Vass Éva (1989): Kiűzetés a versvilágból. *Ladik Katalin: Kiűzetés*. In: *Ezredvégi megálló. Műhelytanulmányok, kritikák*. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1998, 84–85.
- 21 Vö. az idegenség reprezentációjának problémájával, a hatvanas-hetvenes évek kutatásaival (kultúra és szöveg). Bernhard Waldenfels (2004): Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai. In: Biczó Gábor szerk.: *Az Idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Csokonai Kiadó, Debrecen, 97–99.
- 22 Utalás Marina Abramović 1971-től bemutatott performance-sorozataira, amelyeknek neve: ritmus.
- 23 Klaniczay Gábor (1980): Szuperkommersz. Tömegkultúra és magaskultúra a hetvenes években. In: *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Noran Könyvkiadó, Budapest, 2003, 42.
- 24 I. m. 48.
- 25 Klaniczay Gábor (1988): Ez a mocsár nem tarthat örökké. Uo. 324–325.
- 26 Sz. Molnár Szilvia (2007): A poézis új formái és médiumai. In: Szegedy-Maszák Mihály és Veres András szerk.: *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2007, 658.
- 27 Fried István (2006): A halál automobilon. Közlekedés és irodalom a magyar modernségben. In: Oláh Szabolcs, Simon Attila és Szirák Péter szerk.: *Szerep és közeg*. Ráció Kiadó, Budapest, 2006, 344.
- 28 Martin Heidegger (2004): Kérdés a technika nyomán. Geréby György fordítása. In: Tillmann J. Attila szerk. és vál.: *A későújkor józansága. Olvasókönyv a tudományos-technikai világfelszámolás tudatosítása köréből*. Göncöl, Budapest, 2004, 117. Lásd még: Szirák Péter: *A technika „társadalmiassága”*. Hajnal István archívuma. In: Oláh Szabolcs, Simon Attila, Szirák Péter szerk.: *Szerep és közeg*. Ráció Kiadó, Budapest, 2006, 253–254.

Csányi Erzsébet

SZIVERI ÉS POPA

Poétikai párhuzamok Sziveri János és Vasko Popa költészetében

„Körös-körül (a) semmi.”¹ (V. P.)

(*Sziveri János: A narancs történeke*)

Sziveri János egy interjúban saját maga hívja fel a figyelmet arra, hogy indulására a 70-es évek Jugoszláviájában Vasko Popa költészete is hatással volt. „Az első kötetemre egyrészt a strukturalizmus, másrészt Vasko Popa hatott. Ez utóbbit még senki nem vette észre.”² A szerb költő szemléletvilága azonban nemcsak a Szabad gyakorlatok (1977) modellezőjében lelt fogékony lélekre, hanem a későbbi kötetek alakítójában is. Tematikai, filozófiai, képzőművészeti, nyelvhasználati, alkotómódszerbeli párhuzamokról van szó, egy modellkánon átlényegítéséről.

29

Hermetizmus, vizualitás, abszurd, frazológiai forrás

Sziveri első kötete a **hermetikusan** bezárt költői kód lehetőségeit járja körül. Kiindulópontja egy neoavantgárd konceptualista hozzáállás, a dologi világ, a tárgyak geometriai leképezése, elemekre bontása, az elemek új módon való összerakása. A nélkülünk is működő világ hiperrealista megfigyelése. Ezt az alapvetően groteszk, elidegenítő technikát jórészt a **vizualitás** jegyében működteti. „A dolgokat a kubizmus eljárását idéző perspektíva-többszörözés, szinoptikus együttlátás jellemzi.”³

Vasko Popa (1922–1991) is – aki a szerb költészet európai rangú költője – elsősorban sokat emlegetett **hermetizmusa** miatt lesz éles és hosszadalmas polémiák kiváltója. Poézise a modern költészet születését és fejlődését jelenti a szerb irodalomban. Értékeit hevesen elvitták, mert érthetetlennek tartották. A nonfiguratív modern festészet mintájára Popa költészetében is a **kép** újszerűsége csapja arcul a befogadót. A nyolclábú lovak képvilágát Vasko Popa az olyan poétikából bontja ki, amely szerint a költő a nyelvi forrás őrzője. A nyelvi emlékezetben lévő **frázisokat** ugyanis csupán dekonstruálni kell, s megszületnek az abszurd trópusok.⁴

A forrásvizek barbársága című interjúban Sziveri magyarázatot fűz a barbárság-képzethez – a félreértéseket elkerülendő: „Nem minden szempontból negatív előjelű nálam ez a fogalom. Sőt... A verseim hangja is barbár egyféleképpen, s céлом szerint valami eredendőséget akar szembeállítani a burjánzó mai rokokóval...”⁵

30

A nyelvi forrás egyrészt a **tömör** köznapi-népi nyelv. Másrészt a szólások, a nyelvi klisék, frázisok által hordozott **képiség**.

Mindkét költői stílusban jelen van a redukciós törekvés, és mindkettő alapvetően vizuális beállítottságú.

Sziveri is eljut a nyelv „frazeológiai fészkeiig”⁶, mint Popa, s az idiómák, a velős mondások képi tartalmait elemekre bontva, azokat eltorzítva, egy visszás kontextusba helyezve, másképp összeillesztve teremti meg a groteszk és az abszurd szemantikai mezőt.

„Körös-körül (a) semmi⁷ (V. P.)” – idézi Sziveri Vasko Popát a Szabad gyakorlatok A narancs történi c. versében.

Popa **abszurd lírája** „a lét értelmetlenségét és globális fenyegetettségét fogalmazta meg [...] az irodalmi kommunikáció sablonjainak” teljes mellőzésével, ugyanabban az időben, a 20. század közepén, amikor Beckett létrehozta az abszurd drámát.⁸

Az abszurd versvilág megteremtésében mindkét esetben nagy segítséget jelentenek a **szürrealizmus** technikái, a látószö-

gek kontaminációi –, ami azonban egyiküknél sem párosul szürrealista szózuhatagokkal, hanem éppen ellenkezőleg, egy érdes, csontszikár nyelvezettel.

Sziveri János világérzékelésében is ott a tömény abszurd. A vers megírását elindító élmény nem szubjektív-reális, hanem objektív-absztrakt: „A narancs sok apró / kavicsra képes / monoton egymásutánban”. (A narancs történik)⁹, ill.: „Fémporát hinti az égi acél-mező.” (Fagyponat alatt)¹⁰ A külső, tárgyias leírásban a **képtelenség** kisülései sorjáznak egy közös, globális léthelyzet kérdéshorizontjában.

A Popánál kibontakozó, jellegzetes, abszurd képvilág a nyelvi formulákhoz, szólásokhoz vezethető vissza. Ez a kulturális-nyelvi emlékezet olyan belső tartalékokat hordoz, amelyekben egy mágikus-mitologikus rendszer rejlik. Érdekes, hogy a tárgyak, jelenségek megszemélyesítései, egyes állatfigurák nem közvetlenül a mitológiából, hanem innen, a nyelvi fordulatok által őrzött ősi képanyagból épülnek be Popa költészetébe. A frazeológiai eredetű, nyelvi klisékbe rögzült képanyagot Popa a visszajáról a színére fordítja, s ebből fakad a különös, hatványozott metaforikus hatás, az oxymoronra épülő kép. A morgó, üres szoba, a repülő szemek, az ágakon lógó nedves, kék ajkak, a hatalmas állkapcsú kutya, a vonyító padlás, az ugató falak, az üvöltő padló az ember ellen fordult világ mitologikus képzetében gyökereznek.¹¹

31

Testábrázolás, groteszk, mitikus-neoprimitív beszédsituáció

Ennek a – szólások által a hétköznapi beszédben is fenntartott – diskurzusnak az a jellegzetessége, hogy a tárgyi világra rávetíti az **emberi testet, annak részeit**. Nem egyszerű megszemélyesítésről van szó. Egy mindent átfogó **antropomorfizáció és terriomorfizáció** groteszk világába lépünk, ahol a legabszurdabb módokon a bábok, a hamutálca, a virágok, az égitestek, a cson-

tok élük érzelmi életüket, beszélnek meg gondjaikat. A *Csont a csontnak* c. ciklusban a csontok tanakodnak: „Mit csinálunk most / Tényleg mit csinálunk / Most velőt vacsorázunk / A velőt ebédre megettük / Most az üresség korog / Akkor zenélünk / Mi szeretjük a zenét / Mit csinálunk, ha jönnek a kutyák / Ők szeretik a csontot / Akkor megakadunk a torkukon / És élvezkedünk” (A kezdet után).¹²

Első kötetében Sziveri is képes önmagán kívülre helyezve ábrázolni az érzelmi-szellemi szituációt, meg is hökkenti befogadját nonszensz effektusokkal, de soha nem ilyen kihegyezett feketehumorra építve, hanem elvont, intellektuális, lírai hozzáállást alkalmazva: „Az egyik beleül. A másik utána dobja. / A másik beleül. Cirkálnak a csigák / dermedt fiókjaiban. Előveszik, / felnéznek, ami ismét egy fekete / folt. Keresztül dugják szemüket / e vaslemezen is. / A csontok recés / almáriumok. A hideg faágak és / belülről a kövek ritmikus / elhelyezése fölbontja a színeket. / Az egyik arc-rózsa, a másik csont. / Az egyik később a másik” (A narancs változatai).¹³

A test az ember számára ősi tájékozódási eszköz, kiindulópont a világban való boldogulás, eligazodás szempontjából, ősi tehát az a gesztus is, hogy önmagunkat tükröztessük a környezetünkben, hogy önnön testünkkel mérjük a világot egy képi analógia alapján. Popa és Sziveri költői eljárásai mögött is ilyen indítatások rejlenek.

A külvilág átszellemítésén túl az emberi testtel, annak működésével kapcsolatos képzetek rendszerbe rendeződnek, s így végül mitopoétikai szerepet töltenek be mindkét költői imaginációban. A mitizálódó test a költői világkép szilárd alappillérvé válik, ábrázolásával a leglátványosabb költői eszköztár teremthető meg.

Popánál a test totális dekonstrukciója zajlik, s ez rávetül a környezetre is: a tenyér közepén szem van, az eső térdre esik, a hős önmagán lovagol stb.

Sziveri a test vonatkozásait leképezve inkább a lírai tónus megteremtésére törekszik, étellel tölti fel azt is, ami egyébként holt és idegen: „De tovább rajzanak sorvadványaim. A kis magzatmagok. Duzzadt, ringó / csigolyák. Mint lebernyeg tolul ingatag. Kék a kékben. / Lengő tekervények, vérző bolyhok. Ezen a szitaörvényen / itt a szemhólyagomon. Bimbófejimmal rendületlenül tovább. / Ideggócaim immár folyékony rovatok [...] Kivérzik a növényzet”¹⁴ (Egy mondattal, Pillanatonként).

Sziveri a világegyetemet élőlényként látta: „a szétterített objektumba”¹⁵ anyagcsere-folyamatokat vetít. Mágikus jelentésszöveggében bukkan fel a szem, a homlok, az agy, a csont, a vér, a tüdő.

Mindezen szimbolizálódó formák segítségével modellálhatóvá válik a világ – ez is az avantgárd költészettan felismerése.¹⁶

Külön kell foglalkoznunk a **mitikus beszédhelyzetekkel**, az archaikus beszéd szereppel, a rituális odafordulással, a megszólítással, a több hangra írt vers dinamikus képletével. Mindkét költő a mitikus helyzet felé tér vissza. Sziverinél a forrászövegek, a barbárság, az eredendőség emlegetése egyértelmű utalás Vasko Popa nyelvi forrásból kiinduló szemléletére.

A nyelvi forrás őrzőjeként szituálódó popai költőmodell eleve hordozza az ősi közösség kereteiben zajló kommunikáció feltételeit, a mitikus kérdés-felelet dialogizáltságát. A megszólalás mikéntjére, az egyes és többes szám használatára is ilyen értelemben kell figyelni. A párbeszéd szerűség, a megszólítás, a hangos beszéd érzékeltetése, a hangváltások, a kórus szerű beszéd, a költői mű egész hangszerelése csak magasrendű formatudattal hozható létre. Popa a mítoszban rejlő kérdés-felelet szerű alaphelyzet hangulatát gyakran megidézi: „Nem látom apám a mi nap-sütötte földünket”, „Látom fiam a mi elszenderedett földünket”¹⁷ (Farkasok földje).

Sziveri e mitikus kód, neoprimitív poétika kialakításakor első és második könyvében nem a népdal egyszerű formáival él,

hanem bonyolultabb, szabálytalanabb formákat teremt, de a „VOX HUMANA”, az emberi hang, a kérdés, a felelet, a párbeszéd, a fejtegetés lehetősége nyugózi le a vers írásakor. Az emberiség gyermekkorára utalva kérdezi: „– Vajon – de ez mit jelent – hallom-e (értem-e) az első hangokat, hozzájuk tapadó magamat?” (Emberi hang).¹⁸ A Kényelmetlen megfigyelések c. versben a nomád vándor szerepét felöltő költői én tűnik föl: „Ki tartózkodhatik sátradban, ki lakozhatik hegyeden” – szólnék újra. / Csontkopár ez a hely. Csont se már. / A szellem is alig dereng. Tág a kezdet / és a vég között a tér.”¹⁹ A rejtőzködő-alakoskodó, „barbár” költői szubjektum itt egy bibliai teremtéshangulattal körülvéve a pátoszt sem nélkülözi, ami Popa állatfiguráinál kizárt. Sziverinél elmarad a szereposztás lehetősége, a megszólaló személye legtöbbször beazonosíthatatlan, egészen absztrakt módon csendülnek fel hangok a dialogizált, feszesen retorizált versben. Hamis, virtuális, szerepjátszó hangokról van szó, amelyek úgy artikulálódnak, hogy áhang-voltuk érezhető legyen. Gondolatjelek, idézőjelek hemzsegnak a szövegben, miközben a „vitát” a költői szubjektum önmagával folytatja. Az elképzelt hangnemek a (szónoki) beszédszerűség hatását biztosítják.

Találós kérdés, chiazmus, profán humor

A hétköznapi beszéd kriptografikus „frazológiai fészkeiből” kiindulva jut el Vasko Popa a **találós kérdés** képiségéhez, s ezáltal az önállósult metaforikus leíráshoz. Felfedezni a kérdésbe rejtett választ – ez a találós kérdés lényege, a mítoszé pedig éppen fordítva: a mítosz választ kínál, amiben benne foglaltatik a kérdés.²⁰ A szertartásban gyökerező találós kérdések logikája mintájára keletkeznek a popai paradoxális fordulatok.

Mindez szervesen kapcsolódik a **humor** kérdéséhez. A világ agresszív közönye és céltalansága²¹ elől való menekülésnek Popánál három formája van: visszatérés a forrásokhoz (folklór, gyer-

mekkor), menekülés az álomba, védekezés a humor segítségével. A költői képet a szürrealisták kezdik humorral feltölteni.²² A humor villáma a szokványos tapasztalatvilág, percepció elleni támadás, egy eredendő kritika, zavarkeltés, felforgatás, s ezért az elevenség forrása.

Popa a feketehumor kedvelője, s innen már csak egy lépésre van az abszurd, a groteszk világkép. Ilyen pokoli, kaján humor fogalmazódik meg a napon sütkezéző két szerelmes csont beszélgetésében: „Gyönyörű így meztelen napozni / Sose voltam oda a húsért / Engem se szédített meg az a cafat / Így meztelen bolondulok érted / Ne hagyd hogy a nap cirógasson / Maradjon csak kettőnké szerelmünk / De mégse itt ne itt a napon / Mások szeme láttára édes csontocskám”²³ (A napon). A szürrealizmus bátorított mindent, ami hozzájárult az enigmatikus versképzéshez, a szokványos jelentések szétroncsolásához, a sokk-hatáshoz.

Sziveri első két kötetében is állandóak a hiányos szerkezetek, amelyek azonban nem a komikum megképződését szolgálják. A humor feltételei, disszonáns akkordjai majd csak a harmadik kötetben, a Dia-dalokban²⁴ állnak össze. A költő, aki eddig nem alkalmazta a popai egyszerű formát, a népdalt, most elkezd „énekelni”. De a dalformát nem úgy forgatja fel, mint szerb mestere, nem a tisztán csengő népi hangot alkalmazza, hanem elcsépelet slágerek, giccses tömegdalok recsegő zenéjét, sánta rímképletét, csetlő-botló ritmusát idézi. Kialakul s egyre keserűbbé lesz Sziveri társadalomkritikája, s ennek nyomán az új, travesztáló eljárás a profán lírai alany testére vonatkoztatja a politikai ideológiát. A test-modell korábbi költői funkciói átalakulnak, s egyértelműen a lefokozás, a banalizálás, a torzítás eszközévé válnak. Az ironia, a humor, a gúny nézőpontja érvényesül: „Haver, fülünk a földön hever”²⁵ (felröhögünk a dolgok állásán); „mint az elvárások / gyülemlik lábujjaim közt a kosz [...] ülök és nézem: a kopott lavórban gőzölő / lábvíz / talpamról hámlik a bőr mint az akaráras”²⁶ (lábmosás előtt); „Amikor majd megszületek / Fölfigyelnek

a testületek / Nyelnek nyalnak az iránynyelvek / Vajon kinek keltek / ...Szórakoztató az élet / Helyettem mások élnek / S összehetném bár két kezem / Még nem is vagyok – már vétkezem”²⁷ (keserű só). Sziveri a komikumot a szójátékokkal, az ellentétes hangnemek ütköztetésével éri el.

A popai abszurd a **chiazmuson** alapszik.²⁸ Ebben a gondolatalkzatban az ismétlés és a megfordítás nyomán a kereszteződés mozgásélményében van részünk. Pl.: „Villanó-kék nap született / Az ég bal hónalja alatt / Éjfekete nap született / Az ég jobb hónalja alatt”.²⁹ Szó lehet a tagok nyelvtani funkciójának cseréjéről, helycseréről, fordított névadásról, kosztümcsereéről, nemcsereéről, szerepcseréről, sorsváltásról, a látszat – valóság cseréjéről, a percepció felcseréléséről. A nagy zeneiséggel rendelkező chiazmusban megjelenik egy egyszerű, szimmetrikus szerkezet, redundáns forma, amely azonban a felcserélés következtében a tartalom szintjén magas hírértéket ér el. A szemléleti norma felborításával feszültség, meglepetés keletkezik.³⁰ Popa a szólásalapú költői képekben több síkon is inverziót alkalmaz: elsősorban az átvitt, figuratív és a szó szerinti értelmet keresztezi, vagy elmozdítja az alany és a tárgy egyes vonatkozásait, de sokszor a vizuális, akusztikai és időbeli síkokon is keresztez. „Hatalmas kéz / Izzó szemmel a tenyér közepén / kémleli a látóhatárt”³¹ (A hamutálcában).

36

Ciklusokban gondolkodás

Popára jellemző a ciklusokban való gondolkodás, az összefüggések megteremtése. A „kis doboznak” szentelt ciklus mintájára Sziveri megírja a narancs-ciklust. Mindkét fogalom (doboz, narancs) megválasztása a groteszk írásmód melletti döntést jelenti. Az embert kiszorító dolgok, tárgyak uralma a groteszk irodalom sajátja. A doboz és a narancs is banálisan jelentéktelen semmisség, ami a versben a világkép hordozójává válva előbb szim-

bolizálódik, majd a ciklusban mitizálódik. Az antipoétikus jegy ezzel önnön ellentétébe csap át: „Dalolj, kis doboz / Ne hagyd, hogy elnyomjon az álom / Az egész világ benned virraszt / A te négyszögű ürességedben / a messzeséget közelséggé alakítjuk át / a felejtést emlékezéssé / Ne hagyd hogy kilazuljanak szögeid”³² (A kis doboz imádói). A narancs történik c. versben pedig a Vasko Popát idéző Sziveri halmozza az univerzumot jelképező abszurd képeket a narancs, a gömb kapcsán: „A narancs sok apró / kavicsra képes / monoton egymásutánban. / Gömböt von köréjük és / megteremti önmagát. / Két narancsra van szükség, / szálkás rozsdafültre. / A kavics sok apró / kavicsra képes, de nem / a játék itt a lényeges / »Körös-körül (a) semmi«” (V. P.)³³ (A narancs történik).

Mondattan, költői önreflexió

A két költői eljárás közötti párhuzamok sokasága mellett – amit a fenti vizsgálódás konkrét poétikai érintkezési pontjai is megerősítenek – a szembetűnő különbségekre is utalnunk kell.

Popa az egyszerű mondattani szerkezetek, rövid mondatok költője – Sziveri hozzá képest a bonyolult szintaktikai alakzatok kedvelője.

A költői önreflexió kérdésében határozott ellentét mutatható ki: Popa zárt kagyló, szerinte a vers úgy keletkezik, mint a fán az alma.³⁴

A Sziveri-vers viszont a szemünk előtt születik a költői öntükrözés állandó villanásai közepette. A Sziveri-vers önmagáról is szól, a nyelvi kísérletek tematizálódnak, a költő minduntalan belép a képbe. Ha alakja nem is bukkan fel mindig, a szubjektum figyelő tekintete akkor is belekódolódik a szövegbe. Sziveri a reductív szemléletmód segítségével kiszeli néhány alapvető elemet, de az izolált miniatűr láttatásában állandó gomolygó mozgás észlelhető: jelentésadás-jelentésmegvonás, jelentéshalmozás, -bőví-

tés, a jelentésképzés paradoxális játéka. A szemantikai kapcsokat érezhetően egy megfeszített tudatműködés szorítja-lazítja. Olyannyira, hogy költeményeiben a narrátor „hiperbolikus jelenlétét”³⁵ kell érzékelnünk. „Magam-e, vagy mások, / esetleg a nagy általános-e a hőse e versnek?” (Miféle anyagok).³⁶

Sziveri a Dia-daloktól kezdődően kialakít egy etimologizáló, szöfelbontó, szójátékokból álló szemantikai síkváltó módszert és az esztrádhangulatú lefelé stilizálást, míg Popánál megmarad a tiszta hang, az abszurd kép, a találós kérdés egzakt racionalitása.

Fontos észrevennünk, hogy a popai indíttatások nemcsak az első két kötetben mutathatók ki, mert egy meghosszabbított vonalon a Dia-dalokban átalakuló Sziveri-versképlet a mester alkotómódszerének egy újabb aspektusához, a humorhoz kapcsolódik. A komikum és az irónia jegyében megjelennek a szólásmondások, az „eszmekoszor” szólamok, a szóelemző-szegmentáló szójátékok, a chiazmus keresztkötései, amelyek révén Sziveri János kialakítja a nyelvi poén technikáinak virtuóz költői világát.

Jegyzetek

- 1 Sziveri János: Szabad gyakorlatok. Forum, Újvidék, 1977. 11. o.
- 2 Keresztury Tibor: A források barbársága. In: Reményi József Tamás (szerk.): Barbár imák költője. Kortárs Kiadó, Budapest, 2000. 6. o.
- 3 I. m. 54. o.
- 4 Novica Petković: Uvod u tumačenje Popine poetike. In: Poezija Vaska Pope. Urednik Novica Petković. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1997. 8–19. o.
- 5 Keresztury Tibor: A források barbársága. In: Reményi József Tamás (szerk.): Barbár imák költője. Kortárs Kiadó, Budapest, 2000. 8. o.
- 6 Novica Petković: Uvod u tumačenje Popine poetike. In: Poezija Vaska Pope. Urednik Novica Petković. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1997. 21. o.
- 7 Sziveri János: Szabad gyakorlatok. Forum, Újvidék, 1977. 11. o.

- 8 Milosevits Péter: <http://milosevits.ctd.hu>
- 9 Sziveri János: Szabad gyakorlatok. Forum, Újvidék, 1977. 11. o.
- 10 Sziveri János: Hidegpróba. Forum, Újvidék, 1981. 56. o.
- 11 Novica Petković: Uvod u tumačenje Popine poetike. In: Poezija Vaska Pope. Urednik Novica Petković. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1997. 24. o.
- 12 Vasko Popa: Sabrane pesme. Društvo Vršac Lepa Varoš, Versec, 1997. 98. o. (A fordítás tőlem – Cs. E.)
- 13 Sziveri János: Szabad gyakorlatok. Forum, Újvidék, 1977. 23. o.
- 14 I. m. 41– 43. o.
- 15 I. m. 36. o.
- 16 Novica Petković: Uvod u tumačenje Popine poetike. In: Poezija Vaska Pope. Urednik Novica Petković. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1997. 35. o.
- 17 Vasko Popa: Sabrane pesme. Društvo Vršac Lepa Varoš, Versec, 1997. 285–286. o.
- 18 Sziveri János: Szabad gyakorlatok. Forum, Újvidék, 1977. 5. o.
- 19 Sziveri János: Hidegpróba. Forum, Újvidék, 1981. 9. o.
- 20 Novica Petković: Uvod u tumačenje Popine poetike. In: Poezija Vaska Pope. Urednik Novica Petković. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1997. 29. o.
- 21 Ivan V. Lalić: Proširena beleška o jednom traganju za poetikom Vaska Pope. In: Poezija Vaska Pope. Urednik Novica Petković. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1997. 56. o.
- 22 Jelena Novaković: Elementi nadrealizma u poetici Vaska Pope. In: Poezija Vaska Pope. Urednik Novica Petković. Institut za knjiž. i umetnost, Beograd, 1997. 66. o.
- 23 Vasko Popa: Kéreg. Forum, Novi Sad, 1963. 205. o. (Ford. Pap József)
- 24 Sziveri János: Dia-dalok. Újvidéki Íróközösség, Újvidék, 1987.
- 25 I. m. 27. o.
- 26 I. m. 26. o.
- 27 I. m. 43. o.
- 28 Tanja Popović: Poetika hiazma. In: Poezija Vaska Pope. Urednik Novica Petković. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1997. 81–97. o.
- 29 Vasko Popa: Kéreg. Forum, Novi Sad, 1963. 249. o. (Ford. Torok Csaba)
- 30 Világirodalmi lexikon. Akadémiai, Budapest, 1978.

Csányi Erzsébet: SZIVERI ÉS POPA

- 31 Tanja Popović, i. m. (A fordítás tőlem – Cs. E.)
- 32 Vasko Popa: Sabrane pesme. Društvo Vršac Lepa Varoš, Versec, 1997. 474. o.
- 33 Sziveri János: Szabad gyakorlatok. Forum, Újvidék, 1977. 11. o.
- 34 Ivan V. Lalić: Proširena beleška o jednom traganju za poetikom Vaska Pope. In: Poezija Vaska Pope. Urednik Novica Petković. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1997. 49–50. o.
- 35 Lábadi Zsombor: A lebegés iróniája. Sziveri-szinopszis. Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2008. 60. o.
- 36 Sziveri János: Hidegpróba. Forum, Újvidék, 1981. 10. o.

Roginer Oszkár

„ÉN MEG/PONTOSAN ITT VAGYOK”¹

Sziveri-identitáshalmazok

*„és állok
mert keltek e helyen
mint korai elődöm a vesztőhelyen”²*

Sziveri János az általam vizsgált Dia-dalok c. kötetben akárha a nagybetűs Kozmoszból a nagybetűs Káoszba települt volna át, az idő- és térbeli Káoszba – a jelen idejű Káoszba, itt és most; akárha színt vallott volna. Az apokaliptikus és/vagy genézis kozmológiája helyett megjelenik a couleur locale mint kulissza, és a homo politicus mint autonóm szereplő. „Örökös jelen időbe temettél”³, mondja találóan és fölöttébb pontosan.

41

Sziveri János kettős identitása a magyar mint kulturális-etnikai és a jugoszláv mint kulturális-politikai „identitáshalmaz” metszéspontjában helyezkedik el. A szövegekből kitűnő vonatkozások – egy vizsgálódás erejéig – ezen két azonosságtudat, valamint egy potenciálisan kozmopolita identitástudat mint harmadik halmaz egymással való viszonyában fejtem ki.

Sziveri valóban hús-vér vajdasági/jugoszláviai magyar alkotóvá lesz – nyelvileg, tematikailag egyaránt („»tartományi« algoritmusok V. L.-nak”⁴; „letéteményes tartományi lét”⁵). A tartományi lét azonban problematizálódik: a „pannóniai vagyok, és János/harmincéves s csak költő de ezt te is tudod – /a földdel kéne tudni bánni / lehet-e ennél szebbet kívánni / de hol a földem legalább talpalatnyi/ahol a fogamat ott bírnám hagyni”⁶ és a „kelet-középtől közép-keletig”.⁷ Eleve feszültségforrás, mert bármennyire is elfogadhatónak tartja a beleszületettség kézzelfogható voltát,

feltételez egy olyan szellemi közösséget is, amely országhatárokat és Rómákat, Mekkákat nem igazán tűr meg. A kulturális-etnikai és kulturális-politikai identitás roncsolása, eklektikája, elemeinek fűszeres zavara pontosan ebből a feszültségből ered, mert magyar is, jugoszláv is, mitteleurópai is, rurális is, nagyvárosi is („stb. stb. ó korifeusaim”⁸), de mindez mintha akaratán kívül történe – vagyis, egyik sem, hanem valami több, valami magasabb, valami, amit a kozmoszi magányból átmentett, megőrzött, lírailag konzervált.

Sziveri magyarsága mindig tartományilag definiált, de jugoszlávsága is ennek a sajátos tartományi létnek a változata. A Sziveri-líra Kulturális-etnikai és kulturális-politikai identitáselemei kiegészítik egymást – egymás mellett, egymást átszöve léteznek, és nem egymás ellenpólusaiként.

A tartományiség szövegszerű jelenléte már eleve nem egy összmagyar identifikációról, hanem egy jugoszlávról szól, mégpedig egy titói, post-titói/pre-miloševići multietnikus Jugoszláviáról, amelynek konstitutív eleme a szocializmus. Ez egyenlőségi alapon szavatolja a tartományi/kisebbségi létformát, de amely maradi, anakronisztikus és már szemmel láthatóan a végét járja. Vajdasági magyar költő, mert országhatárok szempontjából politikailag jugoszláv, megnyilatkozása nyelvét tekintve viszont magyar. A jugoszlávság Sziverinél nem a „déli szlávok országát” jelenti, hanem azt a mitologikus háttért, azt a kitalált hagyományt, amely szavatolja az állampolgári teljesjogúságot – amennyiben a mindenkori állampolgár simulékony és a rendszert szolgálja. Sziveri pontosan ennek a titóisztikus „jugoszlávvá lenni” olvasztótégely-programnak áll határozottan ellen. Az egy kaptafára húzott, kisaluzott ember szöges ellentétét képezi mindannak, ami az individualitás, illetve az egyéni líra előfeltétele.

Ha a szabványnak enged, a lírai én válsága következik be, esendővé, kezelhetővé, kiszámíthatóvá lesz. A Sziveri-versben a sorozatgyártás mint intellektuális problematika egyre fontosabbá lesz: „Itt a vérgyár/a nyár/vakmelegében / [...] / Ám fúr a

féreg: / vajon aki olvasztótégelyben ül, / tehet-e valamit e fénykörön belül?”⁹, „»bolondok, királyok« / és a népet is mint végső ragasztóanyagot”¹⁰, „az embergyár beindult”¹¹, „és esettanulmány sem szükségeltetik / a húsdarálóban kopaszodó formafejekhez”¹², „üzen / az emberfeldolgozó üzem”¹³, „néha barátságosat koppan az öntudat-gyártmány / a pszichotikus bőrcsont tokban”¹⁴. Sokszor fel is teszi a kérdést, hogy vajon tehetünk-e ez ellen bármit is, és amennyiben tehetünk, vajon tegyük-e meg.

„S egyként kezel hagyományt és hozományt / a költő hatalmasat szippant a melléklegegőből”¹⁵ – ezt „tisztálkodásnak” nevezi.

A tartományi jugoszláv létnek fontos eleme a szocialista mitológia, amely más minden egyéb szocreál mitológiánál, liberálisabb, elnézőbb – főleg a ’80-as években – és balkánibb. A cenzúrázatlan emlékezés tehát állampolgári felesleggé minősül, szükséges rosszá, ideológiai melléktermékké, és pontosan ebben a sajátságában helyettesíthető be a korabeli, kommunizmus felé haladó közösségek „kitalált hagyományának”¹⁶ képletébe.

A tartományi lét időben és térben autonóm, átalakul valami passzívan szemlélődő politikai és történelmi valósággá. Az, ami időben a szocialista realizmus előtt volt, és ami a politikai határon kívül esik, a honpolgár számára látható, tudható – hiszen a rendszer ennek nem szabhat határt –, de szabadon szólni róla tilos. Előny ellenben „a létüpari fantázia”¹⁷, „hol a léptek, s a lépték is / csak olcsó recsegés – / Feledés jár át”¹⁸, „megjátszottatok európa villámgyors elveszejtését”¹⁹, „a kintet csak bentről láthatom/tökéletlen a társadalom”²⁰, „és mossa a kéz a kezét / mint megannyi külön arcot a napfény / s múltat az emlékezet”²¹, „azonosul velem / e játéktörténelem / keletkezik / és belefeledkezik”²², „és állok / mert kellek e helyen / mint korai elődöm a veszthelyen”²³, „szocrealista ámítás fásítás és ásítás/folyik”.²⁴

Szíveri homlokegyenest ütközik ezzel a kitalált hagyománnyal (YU-mitológia), de a szövegek íródása idejében (’83–’84) még nem érződik a rendszer teljes válsága, csak komoly korrekcióra szorul: „csak a lét / provokatőrei járják az éjt – - / osonnak

a forradalmárok unokái / nyomukban salétrom pingálja ki / a lázfalakat / keresik / rezisztenciáink válságjeleit.”²⁵ A rendszer idejétmúlt normákon alapszik, „középkori léthuzat van”, és már ami eleve adott, ami nyilvánvaló, az is viszonylagossá válik. „A Couleur lokálban (ha kell) a kör is kerek”, és ez a hierarchizált, vízszintesen rétegzett szado-mazochisztikus erőegyensúlyzás egy szellemi magaslatról, teljesen tarthatatlan állapotot von maga után: „szenvedéllyel manipulálnak / a szenvedő manipuláltak”.

Sziveri történelemszemlélete egy *néhai* rádöbbenés teljesen letisztult képét tárja elénk. Immáron nem profetikus szózatoknak, hegyi beszédnek, hanem nyugodt, agg megállapításoknak ad hangot. Az évszázadok, évezredek során nem lett semmi jobb, sem rosszabb, nem topogunk egyetlen időbeli pillanatban, végtelen egyenesen sem mozgunk, de „végül is minden mindent csak kiegészít”²⁶, *végül is* azután kezdődik minden előlről, „s mint teve a tű fokán, a történelem / kőkemény barmai húzzák a csóváikat századok / légüregén át”. A változás Sziverinél valami semleges, értéktelen fogalmat jelent, a jólétet elvégre csak kiváltságosaink élvezhetik, akik nem szegülnek ellen, hanem „rövidtávjárgányokká”²⁷ lesznek. A számára értékeset Sziveri csak megtapintani szeretné, csak érinteni abban a végtelen hajszában, amely osztályrészéül jutott. Megtapintani, érinteni, megingathatatlaná tenni azt az értéket, amit kizárólag a költészet adhat ebben a képlékeny, ám arcéleiben változatlan, elnyomóra és elnyomott-ra osztott, a végletekig pofonegyszerű, bipoláris világban.

Sziverinél itt és egyébütt sincs választási lehetőség, kompromisszum, átmenetiség, nincs középút. Történelemszemléletében is ellentétpárokat állít fel, amelyeknek csak egyik pólusát fedi fel „(ki ez ki folyton visszajár) / és mi ez mi folyton visszajára fordul / bennünk”²⁸, a másik a szembetűnő hiátus tátongó magányába veszik. Sziverinél nem az a baj, ha van valami, hanem ha nincs.

A magyar identitáselem Sziverinél genetikusabb. Itt már nem politikai-kulturális, hanem nyelvi/történelmi-kulturális azonosságról van szó.

A kötet (Dia-dalok) utolsó versében²⁹ egy saját mitológiai narrációt működtet, megjelenik az „apámfia”, és hangot ad annak a ténynek is, hogy átvándoroltak feje fölött – pontosabban lába alatt mozogtak – az országok „elindul alatta az út”³⁰, „e pillanatnyi föld alig áll alattam”³¹, mind ez idáig nem ő mozgott, hanem az önkényes talaj. Az „apámfia” öröklhetőséget rejt magában, de önmagát mint öröklőt és nem mint örökbe hagyót éli meg. Mindazonáltal ebben a mitológiailag végsőként megrajzolt világban már nem *meghalni* lehet, mert annak folytatása lenne, hanem „kihalni”³² – mert az már-már valami vágzetszerűről szól, valami megváltoztathatatlanról: „Minden kihal velem.”³³

Genetikus ez a képzet Sziverinél olyan értelemben is, hogy változások sora után megszűnik létezni – kihal. A magyar identitás párhuzamosan létezik a jugoszláv mellett, azzal, hogy a magyar azonosságtudat halmaza generációkon át örökölt, elidegeníthetetlen, hagyományos, ám hanyatló, – a jugoszláv viszont ideológián alapuló, elveszthető/elnyerhető, ám beleszületési tendenciát mutató, hagyománnyá válni akaró, fejlődő (bár a ’80-as években ennek kapcsán már fogas kérdések vetődnek fel, Sziveri szavaival: „szokatlanok a gazdaságok / nem túrjuk a gazdagságot”³⁴).

A szocialista állam eszménye az egyetlen, **ideológiailag homogén** közösség, és effelé tendál. Sziveri ez ellen nem is tiltakozna, ha a veleszületett elkülönöződési pontokat nem kellene feladnia: „magadból minden differenciáltat feledtél / és dagadsz mint a tálban a tészta”.³⁵ Itt kerül előtérbe a **nyelvileg homogén** közösség, amelytől nem tud elszakadni (Muzsla, a Telep, Temerin, Szabadka, Budapest). Zarándoklatai fragmentálisak, ám mindenkor megjelenik a magyarság mint kritérium. A hatalomgyakorló elit által megadatik az államközösség minden tagja számára a magas szintű oktatás – a kisebbségi nyelvet beszélő társadalmi szerepe viszont csak saját nyelvterületére korlátozódhat.

Mindemellett rendkívül fontosak a határon túlról érkező hatások. Sziveri eléri a saját fénykörén belül lehetővé tett „tisztviselői zarándoklat”³⁶ csúcását, hiszen az Új Symposion főszerkesztői állá-

sát tölti be. Sőt... Sokkal többet is elért, mondhatnánk a legtöbbet, hiszen a hatalom leváltotta. Ez az életrajzi adat azért is fontos, mert a Dia-dalok versei ebben az időszakban íródnak ('83-'84).

Sziveri versében a turul mint egyértelmű magyarságszimbólum kövér kakassá („kokassá”) minősül át: „röpköd és gurul / a turul / elhízott kokas”.³⁷ Ez természetesen egy sor új asszociációs lehetőséget kínálna, amennyiben nem esne át egy sorozatos, lefokozó jelentésárnyaláson: a turul csak egy közönséges kakas, annak is kövér, amely nem száll, hanem gurul. Ám: „vérében rozsdás a vas / húzza maga alá a lábát”.³⁸ A büszke, mindenkor szabad és elérhetetlenül magasán szálló turul kakas képében egy földszintes lakoma rozsdás-véres áldozatává degradálódik.

Felvetődik a kérdés: magyarnak lenni a *tartományban* több-e, kevesebb-e vagy csak más? „kiveszőben a faj(tám) [...] de szemem héja mindent jól takar”³⁹, írja az Árucserébogárban.

A turul mellett itt a cserebogár devalválódása is lejátszódik. A Petőfi-versből ismert cserebogár mint magyarságszimbólum az árucserével kerül azonos szemantikai játéktérbe.

A kettős identitáson, bikulturalitáson túl van egy másik Sziveri is, a potenciálisan kozmopolita Sziveri. Megéli a '90-es évek romboló zaját, hisz a művészet nemzetek felett lebegő mozgásában, az esztétikum nációfüggetlen voltában és a költészet határokat, időket, tereket nem ismerő erejében – bárhonnan jöjjön is az, és bármilyen nyelven lett legyen kinyilatkoztatva. Ez a függetlenség előfeltételez egy olyan szellemi közösséget, amely ellentétben a homogenitás-szükséggel, egy ideális heterogenitást tekint valósnak, s ez természetesen a költészet javát szolgálja. A függetlenségképzet a versekben lehetőleg utalásokban, szókapcsolatokban, szavakban, enjambement-okban ölt formát. A szabadságvágy kifejezőeszköze a kilincs, az ablak mint határmotívum és általában a kint-bent problematika.

A költő viszonylagos optimizmusa abból a hitből táplálkozik, hogy valahol odakinn másként működnek a dolgok, és a mindenkori „szervezet” sem kebelez be teljesen mindent, „satufejűek”

nem ülnek-kelnek, és a „dísz-tökkelütöttek” nem nyomják el a „fajtököket”. Hisz a „kint” világában, amelyhez nem kapcsolódik ideologikus háttér.

A kozmopolitizmus nem domináns, de fölöttébb jelentékeny. Jelentékeny többek között azért is, mert megjelenik ez a jövőperspektíva, melynek kapcsán nem merülnek fel azok a kérdések, amelyek a fent tárgyalt problematikában mozgatórugóként működnek: a nyelvi határok, az ideológiai háttér, az emlékezés kérdései. Megjelenik viszont ugyanaz a lenvászorra pingált halovány optimizmus – átítatva egy csalódottsággal az emberi gyarlóság végtelen történeti menetoszlopai láttán.

Megjelenik a pannon-balkáni spleen, amelyet sajátjának vall, amelyről mint eredetről még potenciális kozmopolitizmusában sem mond le, s amelyet így fejez ki: „ha akarom vagyok, ha akarom nem”⁴⁰ – bármikor, bárhol, bárkinek...

Jegyzetek

- 1 Sziveri János: Felröhögünk a dolgok állásán
- 2 Sziveri János: Húsevők
- 3 Sziveri János: Balkáni kesergő
- 4 Sziveri János: Kisebbségben c. versének alcíme
- 5 Sziveri János: Kéz kezét
- 6 Sziveri János: Társastervezés
- 7 Sziveri János: Közérdekű ballada a valóságról
- 8 Sziveri János: Közérdekű ballada a valóságról
- 9 Sziveri János: Testcsel
- 10 Sziveri János: Ballada a felépítményről
- 11 Sziveri János: Felröhögünk a dolgok állásán
- 12 Sziveri János: Röpke nyáreleji fagyok
- 13 Sziveri János: Húsevők
- 14 Sziveri János: Húsevők
- 15 Sziveri János: A költő tisztálkodik

- 16 Hobsbawm (invented tradition)
- 17 Sziveri János: Testcsel
- 18 Sziveri János: Próféciák
- 19 Sziveri János: Közérdekű ballada a valóságról
- 20 Sziveri János: Tök, élet, len
- 21 Sziveri János: Kéz kezet
- 22 Sziveri János: Bábjáték
- 23 Sziveri János: Húsevők
- 24 Sziveri János: Húsevők
- 25 Sziveri János: Valami bűzlik Dániában
- 26 Sziveri János: Egyszerű ballada a szervezetről
- 27 Sziveri János: A költő tisztálkodik
- 28 Sziveri János: Felröhögünk a dolgok állásán
- 29 Sziveri János: Húsevők
- 30 Sziveri János: A költő tisztálkodik
- 31 Sziveri János: Was ist das
- 32 Sziveri János: Próféciák
- 33 Sziveri János: Próféciák
- 34 Sziveri János: Árucerebogár
- 35 Sziveri János: Balkáni kesergő
- 36 Gellner (clerk pilgrimage)
- 37 Sziveri János: Kisebbségben
- 38 Sziveri János: Kisebbségben
- 39 Sziveri János: Árucerebogár
- 40 Sziveri János: Különböző lehetőségek vizsgálata. In: Hidegpróba, Újvidék, Forum, 1981.

Irodalom

Sziveri János: Dia-dalok. Újvidéki Íróközösség, Újvidék, 1987.

Anderson, Benedict: Nacija: zamišljena zajednica. Školska knjiga, Zagreb, 1990.

Gellner, Ernest: Nacije i nacionalizam. Matica srpska, Novi Sad, 1997.

Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (szerk.): Izmišljanje tradicije. Biblioteka XX. vek, Beograd, 2002.

Lábadi Zsombor

A MÁSIK BALKÁN

Tolnai Ottó Balkáni babér című kötetéről

Tolnai Ottó *Balkáni babér* című verseskötete rendkívül összetetten jeleníti meg azt a költészeti határhelyzetet, amely egy szimbolikus világ elvesztésével függ össze. A kötet értelmezésében kézenfekvő kiindulópontnak tűnik az a történelmi végpont, amelynek traumatikus tapasztalata a versek természetesnek tűnő háttérét adja, másrészt a konkrét térségi léthelyzet mellett a könyv egy különleges költői alakzat (a katalékták) megrendítő dokumentuma, ezért jelentősége nemcsak a visszatekintő-visszavonó életmű átértelmezésében, hanem előre- és visszautaló jellegének kölcsönösségében is megközelíthető. A megjelenített háborús katasztrófának Tolnai költészetében rendkívül sok mellékszála van, majdnem az egész életműben feltárhatók azok az összefüggések, amelyek elsősorban az egzotikus komponens utalásrendszerének deformálásával léptek előtérbe. A szerző költői világában kialakult enciklopédikusság „szimbolikus valóságát” létrehozó motivikus kontextus már a korai kötetektől olyan világot tár fel, amelynek kettős aspektusát a térségi idill és a fenyegetettség egymást kiegészítő kölcsönössége hozza létre.¹ A Balkán kulturális-társadalmi-politikai széthullása csak felerősítette Tolnai művészetének azokat a sajátosságait, amelyek tulajdonképpen a rendkívül fontos hatást kiváltó szerb írók, képzőművészek alkotásaiban is részben megfigyelhető *traumatikus elemekre* vonatkoznak. A különbség azonban az, hogy a horrorisztikus effektusok, komponensek művészetalkító hatásai a szerb társképzőművészetben – vagy akár Domonkos István szemléletformálásában

is – negatív erőként működnek, míg Tolnai esetében a komikus és tragikus elemek torzítóan egyoldalú ellenpontjaként mintegy a szép és a csúnya dialektikája, a borzalmak gyönyörűsége lesz a világ érzékelésének alapmozzanata.²

A Tolnai-féle szimbolikus világ fogalmi rendszere sajátos módon kapcsolódik a földrajzi imagináció olyan kiterjedt felfogásához, amely a készen kapott elemekből alakítja ki a maga kettős összefüggésrendszerét, jellemzően úgy, hogy a történelmi kontextus groteszk-ironikus változtatásával a rendelkezésre álló jelképrendszer kitörlődő határait is képes figyelmeztetni. Így a Tolnai világára jellemző *mediterrán komponens*, amely az őt közvetítő vándorlásokon (szó szerinti és jelképes határátlépések, [el]költöző életmód) keresztül egy általánosan rögzített közérzeti és kulturális mintát jóval meghaladó szemléletet bontakoztat ki, akár új földrészek bevonásával is bővíthet (többek között a *flamingótéma* visszatérő tapasztalatában). Tolnai költészetében ezért a mediterrán-toposz szimbolikusan működik ugyan, de teljes mértékben csupán úgy érvényesülnek hatásai, ha a versek jelképes tartalmak átadását metonimikus közvetítőkre bízta. A mozaikszerkesztés eljárásait mozgósító költészet úgy fejt ki hatását leginkább, ha az általános térségi-kulturális jelentésekhez a partikularitások, lokális jelentések kerülő útján jut el.

A kötet jól szemlélteti azt a sajátosságot, amely a világ szimbolikus-imaginárius additív felépítésére vonatkozik, hiszen világszerűsége járulékos, pótlólagos jellegében van, s ez egyfajta folyamatosan bővülő és átalakító eljárásaiban tükröződik legteljesebben. Tolnai előre és visszafelé is építi motívumait. A motívumok nullapontjainak kijelölése tulajdonképpen a kiüresítés gesztusát idézi fel, ezt azonban összekapcsolja a szöveg szintjének jelentésnélküli tartományából való kilépéssel, így egy *lebegő jelentést* hoz létre, ami a kontextus függvényében számtalan módon nyerhet új értelmet. Maga a mediterrán komponens is egyfajta lebegő jelentésre utal, amely kiterjedt történelmi-kulturális-társadalmi vo-

natkozásai révén töltődik fel. A Tolnai költészetében feltároló partikularitás jelentések azért nem is juthatnak nyugvópontra, mert folyamatosan rendezik, alakítják, figurálják át határtalan, majd új határait kirajzolódó szövegkomplexumait.

A Tolnai-életmű mediterrán világának központi alakzatát, a tengert is egyfajta lebegő szintre helyezi a *Balkáni babér* versvilága, hiszen a költő többször hangoztatott nézetének továbbélésékként, amely a *tengerhez kötött látásmódot* helyezte érzékelésének centrumába, az újrarajzolódó mentális térkép lehetséges új viszonyítási pontjaként a Palicsi-tó mediterrán minőségeit jelölte ki. Tolnai helyszíneinek egymásra másolódnak vonásai abban az értelemben hozzák létre az általa origóként elismert háttér iránti feltétlen ragaszkodást, hogy imaginárius világaiba építi a vidéki egzotikum különböző elemeit. A tenger földrajzi elvesztése így tulajdonképpen új közvetítő közegen keresztül nyeri el új jelentését. A tengerhez kötöttség sajátos módon formálódik, miután a szimbolikus veszteség a vers motívumaiba íródik át, például a színek fakulásával előhívott értékvesztés folytán. A vágyott szimbolikus tárgy mediterrán minőségeinek konok dokumentálásának, sűrű leltározásának megújuló tevékenysége során nyerhető vissza, erre utal a kötet címének babér színekdoché-szimbolikus jelentése is. A versekben jelképesen megjelenő *geofágia* tulajdonképpen egy olyan viszonyítási pontot jelölhet, amely a kulturális-történelmi tudás kialakulását mintegy az érzékelés elemi szintjére vezeti vissza. Ez az, ami az ismeretek enciklopédikus jelentéseit felszabadítja, és összeköti az érzékelés mértéktelenségét a határtalan tudással.

Tolnai gyakori költészeti technikái közé tartozik a radikális nézőpont-áthelyezés. Periféria és centrum, felülnézet és alulnézet perspektíváinak egymásba játszása tulajdonképpen azt vonja maga után, hogy megváltoznak a különböző szférák szimbolikus helyei. Az áthelyezések után olyan új minőségek születnek, amelyek a szintézis lehetséges tereit a létrejövő imaginárius való-

ság háttérében tartják. Tolnai költészete egyfajta *parallaktikus látásmód*³ jegyében a beszélő mint a helyét változtató szemtanú képeben is megragadható. A szövegek „ólalkodó” figurája lényegében nem más, mint az imaginárius tárgyak aspektusai közti mediálás kivitelezője. E kontemplációs attitűd hozza létre azt a költői világot, amely nem a szintézis szándékával, hanem a nézőpontok részlegességének általánosítása révén jön létre, s így a konkrét általánosság fogalmával érintkezik. Ezáltal a háttérbe vonás és a feltűnővé tétel dialektikus ellenpontjai is szerephez jutnak oly módon, ahogy a tárgyak és az én versből való kiemelései és szüntelen visszavonásai váltják egymást. A „*tárgyak többlete*”, a látvány mélyén létrejövő tapasztalat úgy manifesztálódik, hogy a megfigyelő szubjektum mindig többet gondol magánál, vagyis túllép az érzékelés megszabta kereteken. Tolnai percepcióit, létérezékelését éppen az teszi sajátossá, hogy radikálisan a másság felé tart, és így nem marad meg a felhalmozás, összegyűjtés gesztusainál, hanem a tárgyakhoz való közelség egyéb radikális aspektusait is magában hordozza. Ez olyan alapmagatartást tételez fel, amely a tárgyakra való ráutaltság révén a költői tudat számára másodlagos helyet tart fenn. A valóság megnyitása, a tudat megnyílása a mértéktelen tárgyi világ relacionális kapcsolatainak függvénye. Tolnai bizarr csendéletei, groteszk eltárgyiasítása egyfajta különös valóságkonceptiót tárnak fel, amely az elemi észleletek keveredése által éri el hatását. A másság, az idegenségtapasztalat összefügg azzal a beállítódással, amelyik az ismerőség és az ismeretlenség megújuló kontextusát használja fel a világról adott benyomásainak kialakításához, ilyenformán a profán élettények versbe foglalásával az egyszerű, tiszta anyagok szakrális jelentőségre tesznek szert (só, liszt, zsírszóda), és mintegy az abszolútum minőségeit veszik fel.

Az egymással ellentétes létszférák összekapcsolása Tolnainál különösen fontos narratíva, hiszen olyan illúzióknak a felkeltésén alapul, amely az elméleti rövidzáratok ellenére csaknem teljes

átjárást biztosít a Tolnai-világ különféle szimbolikus helyei között. A művészetlen és az esztétikum közötti összefüggés a szerzői családtörténetben is fontos helyet kap, ami a nagyszülők és a költő foglalkozása közötti teljesen rendhagyó kölcsönhatásban fejeződik ki. A *Rózsaszín flastrom* című Tolnai-interjú részletesen feltárja azt a rejtett összefüggést, amely a *Balkáni babér* versszerkesztése szempontjából is kiemelkedő jelentőségű, hiszen művészet-felfogásának újraképződő alapjait érinti, a festészet és a hentesmesterség különös egybeesését: „Amikor New Yorkba mentem, kérték, hogy írjak egy esszét, mutatkozzak be. Azzal kezdtem, hogy Tolnainak hívnak. Nem ez az eredeti nevem, Kracsunnak hívnak eredetileg. A Kracsun román név, a szüleim magyarosították; románul karácsonyt jelent. Az egyik legnagyobb szerb barokk festőt pontosan így hívják, mint nagyapámat, aki hentes volt: Teodor Kracsunnak. Abban a bemutatkozóban elmeséltem, hogy felcseréltem őket: amikor Kracsun festményeiről írok, mintha a nagyapám festményeiről beszélnék, és amikor a nagyapámról beszélek, akkor úgy beszélnek, mint a nagy festő hentesüzleteiről.”⁴ Az idézet lényegében olyan komplex beszédmódot hívott életre, amely a hétköznapi életfolyamatok szublimálását és ennek az ellenkezőjét is képes működtetni, vagyis a művészi szféra tudatos profanizálására irányul. Ennek a dialektikus jelentésképzésnek egyik fontos összetevője a nevek, fogalmak felcserélésén alapuló eljárás, amely a kettős utalásrendszerbe jutva kölcsönösen egymásba alakítja annak legfontosabb tartalmait. A két eltérő kontextus találkozásának kimenetelét tulajdonképpen egy szintézis nélküli szerzői olvasási ajánlatba foglalta, amely az *átvitt jelentés* és a *brutális szószérintiség* eldönthetetlen helyzetébe utalja szövegeit. Ha ezt elfogadjuk, akkor lényegében hasonló belátáshoz jutunk, mint Paul de Man egyik legfontosabb tanulmányában⁵, ahol a modern költészet alapvető irányultságát a szerző a jelölő játékból eredezteti. Charles Baudelaire versében, aki Tolnai költészete szempontjából szinte kihagyhatatlannak tűnik, Paul de Man nagyon hasonló szövegrészre bukkan, ahol a hentes tevé-

kenységi köre a művészet kontextusának billegő voltára utal. Ezt a szöveffektust, amit a hentes nevének többértelműsége (a Boucher szó különböző jelentésváltozatain keresztül) hoz létre, Lacan nyomán a *verbális jelölés groteszk játéka*nak nevezte el a szerző. Ez a példa egyébként jól rávilágít arra a jelenségre is, ami tulajdonképpen az esztétika szférájának eredendő sérülékenységét bizonyítja, s így lényegében olyan szövegrés megnyitását jelenti, amely a világ kontrollálhatatlan jelöleteinek beáramlását készíti elő az irodalom önelvű médiumába. Paul de Man ezzel a költészetnek azt az értelmezését adja, amely Tolnai számára is alapvető kérdéseket érint, hiszen poétikájában a mértéktartás helyett (a klasszikus esztétikával szemben) a poézis mértéktelenségét, a költészet maximumának elérését látszik képviselni. Különösen fontosnak bizonyul az a körülmény, hogy Tolnai költészete az önéletrajzi narratíva fikciós alakzataként kezd működni, majd érdekes módon a szerzői név fikciós konfigurációit is előre vetíti, hiszen a fenti idézet folytatásában a Tolnai név visszaíródik az opusba, és egy majdan megírandó Tolnai-lexikon fontos részét képezi. („A *Tolnai Lexikont* már gyerekkoromban felvállaltam. Azt mondtam, hogy az a mienk, azt az én apám és nagyapám csinálta, az a mi könyvünk. Azóta is úgy érzem, hogy az ő munkájukat folytatom, azt írom: a *Tolnai Lexikont*, a *Tolnai Világlapját* (*Symposion*).”⁶)

54

A nyelvjáték mindent átalakító hatása egyáltalán nem a művészi ártatlanság alakjában jelenik meg Tolnai szövegeiben, hiszen a nyelv határainak felszámolása, a nyelvi önkény elszabadulása a *Balkáni babér* című kötetben elsőrendű szempont. Egyik látszólag jelentéktelen szöveghelyre kell kitérnünk, ami azonban *paraliphtikus* módon a maga megtévesztő kisszerűségével képes általános érvényt szerezni. A *halvány dunszt* szókapcsolat, ami a kötet első részében olvasható, tulajdonképpen egy nyelvi közhely általános tétellé való alakítását feltételezi, hiszen paradox módon az alapvető nyelvi és költészeti-művészeti alapok hiányára mutat rá („*Halvány dunsztom sincs / milyen szép ez a halvány dunszt / ne*

haragudj de tényleg fogalmam sincs / hogyan került egymás mellé ez a két dolog (figura)”. A költészet művelésének a nehézségét a nyelvi alapok hiánytalan megértésének lehetetlensége akadályozza. Ennek a jelenségnek az általános nyelvi-identitásbeli vonatkozásait Slavoj Žižek szlovén filozófus kiválóan feltárja tanulmányában, ahol a nyelvi megértés kölcsönösségét a *meg-nem értés* negativitásából származtatja.⁷ A Tolnai költészetében megjelenő identitáskonfigurációk azért képesek a valós megértés kulturális kapcsolatszerét mozgósítani, mert olyan nyelvfelfogást képvisel, amely a *nyelvi másság* radikális tapasztalatát is tartalmazza. Vagyis a költői-közéleti nyelvet olyan kontextusba helyezi, amely kiegészíti, visszafelé is átformálja a megértésbeli kiindulópontokat. A *halvány dunszt* kifejezés olyan nyelvi részre utal, amelynek a feltárásával eljuthatunk a nyelvi megértés interkulturális alapjaihoz. Ennek jobb megértését kínálja fel a szöveg, mivel az üres nyelvi helyek problémáját veti fel. Egy idegen nyelvi elem bekerülése a nyelvbe lényegében a nyelvi hozzáférés kiegyenlítését viszi véghez, ami azt jelenti, hogy az anyanyelvi olvasó számára sem világosabb a kifejezés értelme annál, mint amit például egy másik nyelvet beszélő olvasó tudhat. Vagy a nyelvnek egyik kardinális pontjára hívja fel a figyelmet, amely a teljes megértés hiányában mindenki számára egyformán rejtélyes marad. A költészeti alapok teljes feltárhatóságának hiányából születik a kötet egy másik a saját és az idegen nyelvi elemeket egymásba játszó szókapcsolata, a *Jó illatú* című versből; a benne megfogalmazott *struccpoétika* költői analogonja alapján a nyelvi kölcsönhatás lényegi működésébe nyerünk betekintést: „*a kombináltporos papirosból / hajtogatott repülő hajók / átlebegnek hozzám / ide ebbe az istentelen zónába amelyből / struccpoétikából kifolyólag / (egyfajta gyerekes zum trutz / illetve öregkori csúz / mintsem valami önsajnáló avagy hősiés póz*”. A téves nyelvi származtatásra (zum trutz-struccpolitika) és a hangalaki hasonlóságra utaló (trutz-csúz) paronómaziás alakzatok szintén a *nyelv nulla fokára* visszavezethető nega-

tivitásból lendítik ki a sorokat a nyelvköziség terébe, vagyis mint egy metaforikusan a papírrepülők felszállásával együtt a szabadon lebegő jelentés dimenziójába irányítják át a szöveget.

A nyelvi közvetítésnek másik igazán szemléletes példája a kötet Pilinszkynek szentelt versciklusában is előfordul, ahol a név alapjait megteremtő identitás válik a nyelv kiszolgáltatottjává. A Pilinszky János nevét enigmatikusan megjelenítő П jelképben összegződik mindaz, ami a nyelvi kölcsönhatás igazi tétje. A leírt nyelvi-textuális folyamatnak egyaránt elválaszthatatlan része a *saját idegenné tétele és az idegenség elsajátítása*. Az igazi kölcsönös megértés tulajdonképpen egyik tényezőt sem mellőzheti, vagyis a vers világában két kultúra, két nyelv, két írásrendszer egymást feltételező, korrigáló kapcsolatrendszerére utal.⁸ Az újvidéki felolvasóest cirill betűs felirata (ПИЛИНСКИ) alapján kiinduló jelölőfolyamatban az *elidegenedés elidegenítése* is megtörténik azáltal, hogy a költő nevének szerb átírata retorikailag produktívá válik Tolnai számára, és új többletértelem létrejöttéhez vezet. Az elidegenedés újraelsajátítása olyan értelmező keretté válik a ciklus egészében, amely ismét csak az általános nyelvi szimbólumok kibillentésével függ össze, másrészt pedig a szimbólumrendszer jelölőláncának végtelen hosszúságára utal, amire a Ludolf-féle viszonyszám paradoxona is figyelmeztet. A nyelvi szimbólumok rögzíthetlenségének tapasztalatát írja tovább a *Kormos és Pilinszky* című vers fikatív dialógusa, amelyben Kormos a közismert mondókára rájátszva kis Benceként aposztrofálódik, a tű jelentésének keresése pedig az egyedi és az általános nyelvi jelentések közötti eldönthetetlen különbségek terébe kerül (*nekem csak egyre lenne szükségem / egyetlen egyre [...] / választani pedig tudod képtelen vagyok / (egyik tű szebb / karcsúbb a másiknál)*).

Pilinszky alakjának dialogikus megidézésére utal a *Pilinszky és Jován* című szöveg is. Az imaginárius térben képződő párbeszéd itt újra a kultúra határterületeire vezet. Már a liszt, a gipsz motívumának versbeni szerepeltetése is arra utal, hogy a tiszta anya-

gok létalapot meghatározó minőségei a Tolnai számára vágyott különös átváltozások nullapontját jelölik. A versrészletben feltűnő jelenség metaforikusan utal a balkáni specialitás, a burek közös elkészítésére, ami a lehetséges *interkulturális alapok* feltárásának illúzióját kelti Pilinszky (vagy Tolnai alteregója) és Jován, a balkáni pék együttműködésében: „*pedig csak gipszet kubitoltam / egész éjszaka a jovánnak / és ő sztaniol tepsikben nyújtotta / ügyesen akár egy balkáni pék / mesélik ugyanis van a balkánon egy fajta / börek: burek s ništa. / azt még heidegger is megkóstolta volna / már mint a semmivel töltött böreket / mondd ismered ezt az étvágyat / a semmi étvágyát*”. Ezúttal egy újabb kardinális ponthoz érkezünk a kötetben, amely a kulturális közvetítés legpregnansabb képletét írja le, nevezetesen egy olyan ételkülönlegesség kapcsán, amit tulajdonképpen a lacani terminológiában egyfajta *objec petit*⁹-ként azonosíthatunk, vagyis olyan vágyott tárgyként, ami a másik kultúra alapvető vonzerejét, kisugárzását biztosítja. Az idézett szövegben ez a bizonyos enigmatikus tárgy a *burek* alakjában tűnik fel, itt azonban a pékárú sajátos változatát jelenti, a semmivel töltött burekot, aminek specifikumát éppen a titokzatos jelző adja. Ez azért kiemelten fontos kísérőjelenség, mert mint Lacan maga is rámutat: a vágyott tárgyak rendszerint egyfajta fantazmagórikus alakot öltenek, amelyek a valóságból az imaginárius valóságba irányítják a befogadót. Vagyis olyan személyközi viszonyra utalnak, amely pontosan a *semminek* mint általános valóságképző elvnek az alapvető működésére helyezik át a dialógust. Esetünkben sincs másról szó, mint a burek kultúráközvetítő szerepének megjelenítéséről, olyan módon, hogy ezáltal figyelmeztetnek az identitásbeli konfigurációk semmisségére is. A semmivel töltött burek enigmatikus erejét, úgy látszik, éppen ez az űr, a semmi tartja fenn. Az ürességnek ez a semmivel sem helyettesíthető alakja az, ami magát a kulturálisan szimbolikus tárgyat magába zárja. Ez a belátás arra jó példa, hogy a *ništa* (*a semmi*) tárgykonstituáló szerepét abban lássuk, hogy a balkáni külön-

legesség a semmi által váljon értelmezhetővé, és mintegy a balkáni péket (fogyasztót) is rádöbbsentse, hogy a burekot ugyanolyan különlegesnek érzékelje, mint az, aki nincs benne az említett kultúrkörben. A semmi különössége így mindenki számára egyfajta megmagyarázhatatlan minőségként tételezhető, ami ugyanakkor paradox módon nemhogy megnehezíti a kapcsolatfelvételt, hanem éppen ellenkezőleg, létrehozza és visszaállítja a dialógus korábbi szimmetriáját. Az idézett szövegrész befejezése bizonyos szempontból ennek a folyamatnak a metaforikus leképződését azzal is megjeleníti, hogy a semmi étvágyával a burek elfogyasztását helyettesíti, így a megkívánt ajándék, a péksütemény nem egyszerűen a fogyasztás tárgya, hanem olyasmi, amit a szöveg az étvágyat mediáló semmiként jeleníti meg, mint a transzszubjektív jelentésadás nem objektíválható lényegét. A szöveghely elejét és végét az a sziszifuszi munkaként jellemzett *kubikolás* mozzanata köti össze, ami jelképesen-allegorikusan a szűz anyagokként leírt kultúráközvetítő elemek szabad áramlását, cseréjét lenne hivatott biztosítani; közvetve olyan rendkívül nehéz, fárasztó munkára utal, amelyet mindenekelőtt a kultúráközvetítés semmisségének szűnni nem akaró vágya vezérli, hatása és kiindulópontja a *közös üresség*, nem más, mint a kitöltésre váró szűz anyagok sajátos foglalata.

58

Maga a mediterrán komponens megidézése is az alapvetően a nyelv tematikus kontextusaiban fogalmazódik meg. A nyelvi fogalmi jelentések sokszorozódása a kisgyermek kitépett nyelve, a felvillanó kékes lángnyelvek (amelyek a költői nyelvalkotás mint összeillesztés, hegesztés képzetét hívják elő [*„humott szemmel babrálom a violaszín nyelvecskét / a hegesztést illetően is viszont már korábban megtaláltam egy szöveget / megtanultam rézsút nézve látni”*]), illetve a harang nyelvének emlékidéző tulajdonságaiban is felfedezhető (*„igen a legszebb hangú / jóllehet a leghalkabb / legvékonyabb hang volt az / a legszebb hangú harangot / abban a murteri kis városban / hallottam”*). Ez utóbbi, a *Nincs nyelve (Tijesno)* című szöveg

a hallucináció emlékfelidéző effektusait működteti, elsősorban az Adria-komponens metonimikus változatainak montázstechnikájára alapítva a vers eseményeinek színrevitelét. Különösen a *légy*¹⁰ megidézése révén, ami az emlékezés folyamatának előidézőjévé változik, tulajdonképpen ahhoz hasonló módon, mint Proust híres könyvének Combray-ről szóló fejezetében. Paul de Man a *Szemiológia és retorika* című tanulmányában¹¹, ahol a metonímia és metafora kölcsönös összefüggéseit tárja fel, arra a következtetésre jutott, hogy a két irodalmi alakzat közül paradox módon a metonímiának kell elsőbbséget tulajdonítani, hiszen a szükségszerűség és a véletlen egymásba átalakuló fogalmak, ami a különbség folytonos áthelyezéséhez vezet. A nyelvi szintézis lebegtetése végül is úgy hatja át alapjaiban a Tolnai-szöveget, hogy a harang megszólalása is csupán a visszhang, a tenger felületéről való visszaverődés folytán válik érzékelhetővé: „*a tenger kobaltlemez visszhangozza / jóllehet annak a harangnak / a legszebb hangú harangnak / ott fenn a pineák kis festői ligetében / nincs nyelve / azért szól oly tisztán*”. Az idézet utolsó sora a hang közvetítésének autentikus formáját rendkívül meglepő fordulattal a *nyelvnélküliség* állapotának felelteti meg, tehát a kijelölt szöveg a de Mani Proust-értelmezésnek megfelelően a retorikai alakzatok halmozódó különbségeit érzékelteti, hiszen a hang megszűnését a különböző költői alakzatok különös lebegtetésében hagyja megvalósulni a nyelv metaforikus és szó szerinti jelentésszintjei között. Az *Adriadalom* szókapcsolat, ami külön ciklust alkot a kötetben, szintén arra a paradoxonra vezethető vissza, hogy a leghatékonyabb nyelvi közvetítés és a nyelv lehalkítása közötti dialektikában érvényesül.

A hang metaforikus elvesztése azonban korántsem jelent veszteséget, éppen ellenkezőleg, egy másik érzékszerv, a *szem* centrális alakzatát emeli be a versvilágba. Tolnai költészete szempontjából különös jelentőségre tesz szert a mediterrán világot felidéző szempárok kék színének gazdag összefüggésrendszere.

A vágyott kékség megfogalmazása olyan erővel történik, hogy még a valóság színeit is képes teljesen átalakítani. A példaszerűnek tűnő *Halvány dunszt* című szöveg egyik anekdotikus története is erre a szimbolikus tartományra utal, benne a mindent átható kék szín bűvölete fejeződik ki: „*bartók semmis gesztusa / amelyet én mondanom sem kell / nem tekintek semmisnek / mint ahogy semmit sem bartók esetében / nagy tán legnagyobb lázadásának / anarchikus gesztusának tudom / mármint azt hogy 1940 november 6-án / útlevelemghosszabbítási kérelmében / a new yorki főkonzulátuson / a szemerubrikába (iktatószám 6353/40) / nem azt írta hogy barna hanem azt hogy: kék.*” Az idézet kitűnő poentírozása – a kék szemekre fut ki a történet – Tolnai egyik leghatásosabb poétikai-retorikai eszközét is megjeleníti, nevezetesen azt a *pointillizmust*, ami nemcsak képzőművészeti kontextusban marad, hanem egyszerűen mind általános történetmondó elvként egy kétértelmű textuális fordulópont meglétére is utal.¹²

60

A sokféle írás, semmisnek tűnő dokumentum, napló, feljegyzés, zenei utalás, szövegrészlet szemrevételezése Tolnai művészetében a *szublimáció* igényével történik. A látszólag mellékes körülmények jelentősége ilyen módon többszöröződik, és egyfajta óriásivá növelt *pointillizmus* képében jelenik meg. A versek figurái rendszerint eltűnnek a hatalmasra nőtt írásművek kiterjedésének, szerteágazó kontextusának vonzásában. A kötet fontos szöveghelyein így Tolnai mellett, aki a *tiszta anyagok* kubicusának állítja magát, feltűnik a román filozófus, Cioran, akit Nietzsche és Schopenhauer inasaként aposztrofál, valamint Weöres Sándor, a kiskondás alakja. Ez a jellemzés-megnevezés minden bizonnyal azzal függ össze, hogy a költő egyszer az újvidéki vasútállomásra érkezve az épületet a vaddisznó szájához hasonlította. Az *úr és a szolgál* ilyesféle sokszereplős megjelenítése ugyanabba a kontextusba helyezhető vissza, ami korábban a művészi-írói-társas szerepek megfordításával jött létre. Nem mellékesen, az *úr* alakja az *azúr* szó kettéosztásával létrehozott *Úristen* jelen-

tésben is felbukkan, s így a mediterrán világot mindenekelőtt transzcendentális jellemzőkkel látja el. Ezáltal olyan sarokpontja képződik meg Tolnai költészetének, ami nyelvileg is kijelöli világnak szublimációs szféráját. Ezt a jelenséget közvetíti a látás különböző figuralitásának, a szem jelentés- és színváltozatainak kiterjedt kontextusával az alábbi részlet az *Adriadalom* című szövegben: „*egy ledugaszolt = lekötözött üvegre bukkantam / az üveg alján néhány ujjnyi kék por világot [..] / festményében ugyanaz a kék volt mint a jég a konstruktív jég- / táblák kékje / ugyanaz mint a festő szeme / és mégsem / és mégsem egyértelműen / és itt volt szükség annak a déli kagylónak a szemérmes = / szemér – / metlen rózsaszínére / azúr volt az volt az úr = azúr = Az Úr.*”

A jelenségek szubsztancialitásának átalakulásával a dologiség megfigyelésének szemszöge, nézőpontja is alapvetően áthelyeződik, mert a Tolnai számára annyira fontos tárgypercepciók elveszítik rögzített kiindulópontjaikat, és mintegy a látás személyfeletti szférájába kerülnek. Az eredendően tárgyias költészet ilyen módon egy rajta kívül álló nézőpontnak a létjogosultságát teremti meg. A kötet egyik pontján a kívülről látás teljességét majdnem egy *transzcendentálisra növesztett tekintet* közvetíti a költő-példakép Pilinszky (és közvetve Ady Endre) megidézésével: „*vártam lea lányomat / ott kissé behúzódva a hajós utca öblébe / vagy szemben az opera szfinxének (melyről ady / leesett) lábához kuporodva / közben állandóan az volt az érzésem / pilinszky a hajós utca 1-es számú házból / vakító (hajótörésekben igaz kissé már kinyeglült) / szextánszal bemér / valahová a bahamák vagy a spitzbergák környékére / berajzol bennünket / az volt az érzésem folyamatosan figyel les leskelődik [..] / mindenkiről külön-külön feljegyzést készítve / les leskelődik figyel olykor le is jön sétál közöttünk / mint faiskolájában az erdész / persze könnyű volt így aztán / az angyalokról értekeznie.*”

Pilinszky angylszerű lényének megjelenítése, a *pi-szám* szimbolikus végtelensége olyan viszonyítási pontjai a kötetnek, amelyhez mérten csupán a beszélő a jelenségek megközelítését, a tárgyi

világról szóló dokumentumainak abszolút meg-nem írását, vagyis a teljes megírás lehetetlenségét képes regisztrálni. Az írás tökéletlenségét a folytonos megtorpanások, visszavonások, kihátrálások teszik nyilvánvalóvá. Tolnai beszélőjének a *hatástól való rettegését* szintén a felsőbb szempont, esetünkben az Adria mediálja, a rettegés leküzdését pedig a metaforikus képzetekre való ráhatározás teszi lehetővé, amely a szöveg és a tenger hullámzásának, szövegritmusának analógiájára mutat rá: „*hamarosan kaptam egy levelet az adriáról / megriadtam hiszen valaki olvassa írásaimat [...] / évek = évtizedek óta keresem az első sort / a tenger esetében minden következő sor hullám ugyanolyan / kerestem az első sort amely akár az eposzok regények indítása – Adriadalom*”.

A réz bűváruhába bújó lírai én képzete az azúrba való jelképes alámerülést kínálja fel, jóllehet a *teljes mimikri*, a kékké válás folyamata nem teljesül, mert a szimbolikus mediterrán világ nemcsak kiterjedt képrendszere révén működik a kötetben, hanem annak dialektikus ellenpontjaként az azúrságnak megfeleltetett ellenvilág különböző alakváltozataiban is megfigyelhető. Kifejezetten az eposzi nagyságot ironikusan megidéző sorok hiánytalan értelmét bontakoztatja ki a szöveg, hiszen a lét kettősségének megfelelően annak gyönyörű és rémisztő oldalát is színre viszi. A beszélőt a tenger mélyéről kirántó kampó annak a szimbolikus világnak a határsértését szemlélteti, amely a tengerből feltörő kiáltással jelzi a képrendszer megrendülését (*hirtelen összeszorítottam ajkamat / de tán éppen akkor hangzott fel maximális erővel / a tenger azúrszájából / csak abból felhozható a tenger formájával azonos üvöltés / ez lett tehát az én baudelaire-i ellenpontom / az azúrt ellenpontozó lila henteskampó*). A mediterrán világába is betörő *traumatikus elem* tulajdonképpen olyan gyűjtőpont, amely köré Tolnai világa visszafelé is felépíthető. Az alakzat henteskampó-szerű változata egyúttal visszaírható a Tolnai-élettörténetbe is, ahol az esztétikai szféra és a hentesesség furcsa szimbiózisban egyesült egymással. A Tolnai *puha gótikának* is nevezett költői mechaniz-

musa voltaképpen részben e mediterrán létbe ágyazott eredendő brutalitásnak a megjelenítésére jött létre. A merev mozdulatlan-ság (halott merevség), kataleptikus állapot túlnyomórészt ennek a rettenetnek, a dolgok állásának elviselhetetlen fájdalmát jelzi. Tolnai számára a világ megsebzésének legfelfoghatatlanabb vonása éppen a tenger valóságos megsemmisítésére törő, minden képzeletet felülmúló irracionális rombolásban fogalmazódik meg: „*a vízből amit azóta sajtta byuggattak = lóttek / foszforeszkáló golyókkal gránátokkal rakétákkal / többen is tanúsították nekem magát a tengert lótték / ahogy baranyában és szlavóniában a templomokat / magát a tengert csak úgy valami különös dühvel / az azúrt / az Úrt mert egyfajta vallásháború folyik.*”

A legszentebb anyag megszenteltetésének durva, traumatikus eseménye Tolnainál alapvetően a természeti világgal szembeszálló *ellenséges valóságok*ként működik. A háború mindent elárasztó népbetegsége tulajdonképpen a természet organikus-ságát bomlasztja. A kötet végén a rombolás utóhatásait szó szerint és átvitt értelemben is a Dalmáciában élő bácskai magyar doktor orvosolhatná. A sokszoros identitású Görög nevű orvos – a balkáni hentes ellenpontjaként – talán még képes arra, hogy a hóhérok áldozatait meggyógyítsa. A bácskai orvos, akinek vitorlavá-szonba bújt fantomlénye bejárja a Földközi-tengert, a Balkán traumatizált másságának legyőzöttje, de egyszersmind túlélője is lehet Tolnai univerzumában.

Jegyzetek

- 1 Ezzel részben megegyezően Végel László is e kettősség egyidejűségében látja a térség meghatározó sajátosságát *Vita a szülőfölddel* című esszéjében. = *Lemondás és megmaradás: Esszék*. Cserépfalvi Kiadó, Budapest, 1992.
- 2 Lásd például a *Rózsaszín flastrom* című írás gondolatmenetét, ahol a Tolnai szörnyűség, a borzalom művészi létfeltételeit tárgyalja. = *Beszélgetés* vajdasági írókkal. JATE, Szeged, 1995.

- 3 Slavoj Žižek szlovén filozófus kulcsfogalma, amellyel tulajdonképpen a percepció perspektívasokszorosító hatását írja le. Tolnai költészetének működésmodját hozzá hasonlóan közelítem meg, mivel itt is a szövegben létrejövő imaginárius valóságot voltaképpen a tárgyak nézőpontjai közötti percepció átmenetek biztosítják. L. Slavoj Žižek: *The Parallax Wiew*. MIT Press, 2006.
- 4 I. m. 72.
- 5 Paul de Man: Bevezetés. = *Recepcióesztétika, esztétikai tapasztalat, irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997. 407–431.
- 6 Uo.
- 7 S. Žižek: i. m.
- 8 A kötetnek egyébként nem ez az egyetlen görög-cirill betűs szimbóluma. A pí betű mellett a delta grafémának is a szöveg köztes tereit kijelölő szerep jut, hiszen a különféle kontinensekről összegyűlt vándormadarak átmeneti szálláshelyének, folyók torkolatának képzetét is felkeltheti az olvasóban.
- 9 Lacan tanulmányának értelmezéséhez Slavoj Žižek gondolatmenetét vettem alapul, amely a *Lacan: The silent partners* című kötetben olvasható. Így a szerző heideggeri aspektusa helyett az én olvasatomban meghatározóbbnak bizonyul a vers lacani értelmezése.
- 10 Maga Tolnai egyébként a légy-alakzat kapcsán Baudelaire versére utal, ám a szöveg a metonimikus és a metaforikus elemek (a légy és nyár) emlékfelidező hatása miatt Proust regényével is fontos intertextuális kapcsolatot létesít.
- 11 Paul de Man: *Szemiológia és retorika. = Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi Kiadó, Budapest, é. n. 115–128.
- 12 Tolnai a sokszor emlegetett pointillizmusát rendhagyó módon leegyszerűsítve, redukálva értelmezi, így a fogalmat a kötetben is az egy pontra összpontosítása jelentésében használja saját költészetére.

Novák Anikó

A HATTYÚ SZÍNEVÁLTOZÁSA

A hattyú motívuma Tolnai Ottó művészetében

A hattyú jelentésváltozatai

A hattyú motívuma már az antikvitás korában gyakran előforduló szimbólum volt, a különféle népek mitológiájában is feltűnik. Hans Biedermann *Szimbólumlexikona* és a Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám-féle *Jelképtár* a hattyú számtalan jelentésváltozatát közli. Az antikvitás korában e madár „hajlékony nyakával és hófehér tollával a nemes tisztaságot”¹ jelképezte, ez az értelmezés a későbbiekben szintén tetten érhető. A női báj jelképeként is feltűnik, Aphrodité (Venus) és Artemisz (Diana) istennőket is sokszor ábrázolják hattyúval. Aphrodité és Apollón madaraként tartják számon, és Nap-Apollón kocsiját húzza a hattyú. Ez utóbbi szerepe a költészet erejét szimbolizálja. „Pauszaniász szerint a hattyúk járatosak a múzsák mesterségében.”² Homérosz 21. himnuszában szó van az énekes hattyú hangjáról, valamint Aiszkhülosz is utalt a hattyúnak a szépsége mellett másik jellegzetes tulajdonságára, „hogyan megérzi közeledő halálát, és csodálatos énekben fejezi ki szomorúságát”.³ „A kereszténység – írja Biedermann – az énekes hattyút a keresztben az Atyához kiáltó Üdvözítő jelképeként értelmezi.”⁴

A képzőművészet különösen kedvelt motívumai közé tartozik Léda találkozása a hattyúval. E jelenet erotikus felhangja sem hagyható figyelmen kívül. A mitológiai történet szerint Zeusz hattyú képében közeledett a gyanútlan Lédához, és egyesülésük

gyümölcsse két tojás lett. Az egyikből kelt életre szép Heléné, a másikkól pedig a Dioszkuroszok, vagyis Kasztór és Polüdeukész. *Léda hattyúval* a címe Székely Bertalan, Sassy Attila és Beron Gyula festményének. Munkácsy Mihálynak szintén van ilyen tárgyú képe, akárcsak Leonardo da Vincinek, Michelangelónak vagy Correggiónak...

A germánok hittek abban, hogy a szüzek jövendőmondó hattyúvá változhatnak. Ezzel a hittel is rokoníthatóak azok a mesék, amelyekben valamilyen természetfeletti birodalomból származó hattyúleányok levetik tollruhájukat, és emberi alakot öltenek. Ez a mozzanat megtalálható az Ezeregyéjszaka meséi közt is, a mi és más népek népmeséiben.⁵ A *Magyar néprajz* V. kötetében olvashatjuk, hogy a hős természetfeletti képességek segítségével állattá tud változni. „A BN 400 I*: *Tündér Ilona* (MNK 400B*: *Árgirus*) mesetípusban a hősnő hattyú vagy más madár alakjában tűnik fel.”⁶ A hattyú motívuma tehát a tündérekhez kötődik, a *Jelképtárban* olvasható, hogy a tündérek hattyú vagy réce alakban járnak.⁷ Nemcsak a tündérek öltenek hattyúalakot, hogy leszálljanak a földre, megízleljék a földi szerelmet, hanem gonosz varázslatok áldozatai is kénytelenek e madár alakjában megjelenni. Ez utóbbi jelenik meg Csajkovszkij híres balettjében, *A hattyúk tavában*, valamint egyes népmeséinkben, gondoljunk például a *Hattyú vitézre*. Puskin *Mesék Szaltán cárról meg a fiáról, a dicső, hatalmas Gvidon hercegről, meg Lebegyről, a gyönyörű cárlányról* című verses meséjében szintén feltűnik a hattyú képében megjelenő cárlány, aki segíti a herceget, majd megmutatja valódi alakját, és Gvidon felesége lesz.

„A hattyú vonuló madár volta miatt az európai mitológiákban elsősorban a túlvilág, a halál madara.”⁸ Valószínűleg innen eredeztethető, hogy a mesék tündérlányai általában éjszaka hattyúként repülnek a földre, majd emberi alakot öltenek mindaddig, míg nem kell visszaindulniuk Tündérországba.

A hattyú-motívumot ezeken kívül még nagyon sokféleképpen értelmezik. A középkori bestiáriumok például a képmuta-

tókkal hozták összefüggésbe e madarat, ugyanis hófehér tollazata fekete húst rejt.⁹ A *Jelképtár*ban Szemadám György a hattyút a magány, a bölcsesség, a jóstehetség, a tisztaság, a halál, az újjászületés és a költészet szimbólumának nevezi.¹⁰

A hattyú szépirodalmi előfordulásai a mitológiai értelmezésekhez hasonlóan igen különböző jelentésekkel bírnak. Herman Ottó Arany János, Tompa Mihály, Petőfi Sándor és a magyar népköltészet madárvilágának vizsgálata során arra a következtetésre jutott, hogy a magyar költőknél a hattyúmotívum ingadozó, homályos, és leginkább hasonlatként szerepel. Herman szerint költőink szeme előtt valószínűleg a szelídített, kerti tavainkon élő bütykös orrú hattyú lebegett, amelynek színe fehér, de a hattyúdala nem képes. „A szép nő teste »hattyúfehér«, néha a nyaka is »hattyúnyak«, noha ez már ingadozik, mert az alak is belejátszik; ami pedig csak igen ritka költőnél – vagy talán egynél sem – hiányzik, az a hattyúdál.”¹¹ Az általam vizsgált szövegek is alátámasztják Herman ez utóbbi megállapítását, viszont véleményem szerint bővíthető a motívum előfordulásának köre. A vizsgált motívum általában négyféle vonatkozásban fordul elő, a Herman Ottó által említett szépség és hattyúdál mellett, a hattyúhoz köthető az átváltozás mozzanata, és gyakran a költészet, a költő szimbólumaként, metaforájaként jelenik meg.

Leggyakrabban – ahogyan Herman Ottó is utalt rá –, a halál kapcsán kerül szóba a hattyúdál, a hattyú halála. Példaként említhetők Shakespeare drámái, *A velencei kalmár* vagy az *Othello, a velencei mór*. Az első szövegben Portia ezt mondja: „Ha veszt, költözék el hattyú gyanánt / Zenébe halva”, míg az Othello-ban Emilia jelenti ki, hogy mint a hattyú, ő is dal közt hal meg. Arany János *A költő halála* című költeményében a költő „nemzetének hattyúéneke”, nem hagyja el honát, hanem alélt hattyúként várja a halált. Petőfinél szintén előfordul a vizsgált motívum. *Tündérialom* című költeményében a lírai én megszólítja a haldokló hattyút, a szép emlékezetet, kéri, hogy lassan szálljon és hosszan énekeljen. Egy másik versének már a címében is előfordul a hattyú szó

(*Hattyúdalféle*). Az 1844-ben keletkezett vers a halál közelségében vergődő lírai ént mutatja be, aki korábban sokszor kívánta a halált, de amikor az közeledik, fél tőle. Madách Imrének van egy *Hattyúdal* című költeménye, amelynek lírai énje a bús világtól búcsúzik, annak reményében, hogy a halálban édesebb sorsra lel. Reviczky Gyula *Beteg vagyok* című versének a hattyúdal az alcíme. Juhász Gyula költeményeiben a hattyú halálának motívuma jelenik meg. Ezek a *Meghalni szépen...*, a *Jól van így* vagy *A szent magyar folyó* című versek. Babits *Az Olt partján* című költeményében „lánghattyú haldokol”. Kosztolányi *Madarak beszéde* című versében a hattyút szólaltatja meg a holló, a sirály és a kolibri mellett. A némaság és a csodás halálban megtalált igazi dal ellentétét emeli ki a költő e madár esetében. József Attila szintén utal a hattyúdalra *Pünkösöd előtt* és *A paradicsom életté lesz* című versében.

Hasonlóképpen fontos a hattyú kapcsán az átváltozás mozzanata. Már a mitológiai értelmezések során utaltunk erre, valamint arra is, hogy főként a mesékben találkozhatunk a hattyúalakot öltött tündérekkel, illetve gonosz varázslatok áldozataival. Vörösmarty *Csongor és Tündéjében* hattyú képében száll le a kertbe Tünde, és Ilma is hattyúvá változik, hogy elrepüljön Tündérhonba. Csajkovszkij első balettje, *A hattyúk tava*, a *Csongor és Tündéhez* hasonlóan, mese-témát dolgoz fel, szövegkönyvét a Théophile Gautier-féle romantikus balettszövegek mintájára dolgozták ki egy régi orosz népmese alapján.¹² Odette-et és a többi hattyúlányt egy gonosz varázsló tartja rabságban, csak éjszaka néhány órára változnak vissza emberré. A varázslatot csak egy hű szerelmes törheti meg.

Ide sorolható Zeus megjelenése hattyú képében a korábban már említett képzőművészeti vonatkozások mellett; Léda és a hattyú találkozása irodalmi toposz. E mítoszból Rilkrét *Léda* című szonettjében leginkább az átalakulás folyamata foglalkoztatja az isteni és természeti (a hattyú) között, állapítja meg Hadas Emese.¹³ Rilkével ellentétben Yeats *Léda és a hattyú* című versében „Leo Spitzer elemzése szerint a tudással nem párosuló hatalom

agressziójává stilizálja a történetet”.¹⁴ Rilke értelmezésében „a hattyú tiszta funkciója, archetipikus jegye a férfiasság, nemzőerő, teremtőerő, költőiség. Mindegyik jelentéselemet a maga eleméntáris vegyítetlen, szinte fogalom előtti intaktságában ragadja meg és emeli ki, így juttatja jelentéshez a vers legfontosabb aktusában, a létrejövésben. A hattyúban zavarodottan és eltűnve megtestesülő istenség a vers végén a tollai felfedezésében bukkan elő, ami az »égi« jelképeként (illetve a hattyú szinekdochikus jelölőjeként) egyfajta noematikus jelentés-csíraként fogható fel (»valami kékség, amit szárnynak érez az ember«).¹⁵ Hadas Emese megállapítja, hogy Léda birtokbavétele, ami eredetileg a célt jelentette, eszközként lepleződik le. E helycsere képezi a versben a chiazmus formaelvét.¹⁶ A chiazmus egyébként Paul de Man szerint meghatározó alakzata Rilke költészetének.¹⁷

A hattyú motívum már a legkorábbi időktől kezdve szimbolizálja a költészetet. Berzsenyi Dániel *Az igazi poézis dicsérete* című versében írja: „A szent poézis néma hattyú, / S hallgat örökre hideg vizekben”. Mallarmé *E szűz, e szertelen* című költeményében néma hattyú szerepel, amely a tóba fagyva tölti száműzetését. A hajdani hattyúnak bár megmaradt korábbi fönségessége, de reményei szertefoszlottak. A hattyú a költő szimbólumának tekinthető, ezt a megállapítást alátámasztja Mallarmé 1891. évi nyilatkozata, amit Gorilovics Tivadar idéz: „Szerintem a poéta [...] ebben a társadalomban, amely élni sem engedi, az olyan emberhez hasonlít, aki bezárkózik, hogy megfaragja saját sírkövét.”¹⁸ Vadai István másként értelmezi a hattyú tóba fagyását. „Ahogyan Mallarmé belátja – írja Vadai –, hogy az önimádat a megsemmisüléshez vezet (a néma hattyú belefagy a tó jegébe), ahogyan Babits kitörni vágyik az én bűvköréből (dióként dióba zárva lenni beh megundorodtam), úgy Ady is belátja az elszigetelődés katasztrófáját.”¹⁹

A hattyú, a költészet emblematikus madara, Baudelaire *A Hattyú* című versében Pór Péter szerint „egyszerre jele (signe) a költői mítosz beteljesülésének és reménytelen helytévésztésének

a modern időben és térben. A képzeletvilágot olyan elemek alkotják, amelyek nem-megfelelésükben felelnek meg, vagyis létezésük negatív vonatkozásában felelnek meg egymásnak, a hattyú önnön hazug tükröződésének a jele”.²⁰ Pór továbbá azt is megállapítja, hogy „a vers jelentése maga az absztrakt hiány, a nem-létezés, és ezt Baudelaire a modern nagyváros részletes és tárgyias jelenlétével vitte színre. A vers képzeletvilágának központjába egy hattyút állított, aki olyan tökéletesen helyét-tévesztett, hogy tökéletesen valószínűtlenné is válik, de aki egyszersmind halálos sorsában, fájdalmasan, testi kínok között panaszozza önnön szenvedését”.²¹

Arany János a *Vojtina Ars poétikája* és a *Poétai recept* című versében a hattyút mint a költészet egyik elemét, egyfajta költői lexikon egyik szavát szerepelteti, aminek jelenlététől a versfragók, a dilettáns költők versei még nem válnak igazi költészetté.

Nemes Nagy Ágnes *64 hattyú* című esszékötetetének címadó esszejében párhuzamot von a hattyú és a vers, a költészet között. Társaival Bruges-ben láttak egy hattyút, amelynek csőrén a „B. 64” jelre figyeltek fel. Ezután teszi fel Nemes Nagy azt a kérdést, hogy mikor kezdődik el a vers megpecsételése: a kritikus, az irodalomtörténet, vagy már a költő megpecsételi. Szerinte nem árt a versnek a tudatosság pecsétje, ami alatt a megkísérelt tudatosítás imaginárius pecsétjét érti. Megjegyzi, hogy „a versíró előbb-utóbb érdekelní kezdí a saját mestersége, érdeklik azok az eljárás-módok, amelyeket többnyire tudattalanul használ, s amelyeket mások használnak, és érdeklik azok az élménykötegek, mintegy rejtett kábelcsomók, amelyeken átfutva a vers verssé lesz”.²² Ezen érdeklődés kialakulása miatt invitálja a költőnő műhelylátogatásra az olvasót, de előre közli, hogy olyan lesz, „mintha egy madártelep felszerelését óhajtanánk megtekinteni”²³, és ismét visszatér a hattyú és a költészet párhuzamához: „A hattyú egyébként utálatos állat. [...] Szép, szép, már akinek, és főleg messziről, de vad, összeférhetetlen, nehezen kiismerhető. Ebből a könyvből itt-ott kiütöknének a romantikus hattyú-szemlélet jegyei. Sok szó

esik anti-hattyúkról és főleg anti-hattyúiságról, ahogy azt a 20. században érteni szokták. De talán az nem baj. Hiszen – mindennek ellenére – mégiscsak szeretem a hattyút”.²⁴ A *Negatív szobrok* című esszé befejezésében is hasonló gondolat jelenik meg: „Úgy gondolom, az irodalom, a költészet éppen gyöngeségeiben, sokoldalú romlékonyságában rokon igazán azzal, aki létrehozza, és él vele a saját hasznára”.²⁵

Nemes Nagy Ágnes hangsúlyozza a hattyú szépségét, és más irodalmi alkotásokban is előtérbe kerül a motívumnak ez a vonatkozása. Ajtay-Horváth Magda a szecessziós stílusjegyek között a hattyút tartja a legkedveltebb madárfajtának, megállapítása szerint e motívum „az öncélú szépség, erőtlen törekenység, a szűzi tisztaság megtestesítője”.²⁶ Szini Gyula *Hattyú* című novelláját emeli ki, amelyben a madár szimbólumértékű, „a nyugtalan, kereső ember szépség utáni elérhetetlen vágyát testesíti meg”.²⁷ Vajda János *Húsz év múlva* című költeményében a vizsgált motívum ugyancsak a szépségre utal, a lírai én emlékeiben a szeretett nő hattyúi képe merül fel. Juhász Gyula *Rontás* című költeményében hasonló értelemben szerepel a hattyú.

„A szépségbe vesző, de e szépség által megjelenő hattyúról”²⁸ íródott Rilke *A hattyú* című verse, amely a költő „tárgyversei” közé tartozik. Az ó- és újtestamentumi figurák, az archetipikus helyzetek és alakok, mitológiai személyiségek mellett Rilke a párizsi állatkert „lakóiról” írt lírai darabokat.²⁹ Szabó Ede teszi fel azt a kérdést, hogy „véletlen-e vajon, hogy az állatok közül csupán a hattyú, a macska, a párduc, a gazella, a kutya, a sólyom, a papagáj, a kígyó s a flamingó érdemelt külön verset”.³⁰ A kérdésfeltevés sugallja a választ, valamint Szabó ki is mondja, hogy céltudatos válogatásról van szó. Az állatok megrendítő rajzánál sokkal több rejlik ezekben a költeményekben. Szabó Ede *A párduc*-ról írja, hogy a „ketrecbe zárt nemes vad sorsa, eltompulása, reménytelen körüljárása éppúgy a jelkép (többszörös jelkép) szintjére emelkedik, mint az antik torzó”³¹, ugyanezt elmondhatjuk *A hattyúról* is. Hamberger Judit megállapítása szerint a

lét, amelyről Rilke versei vallanak, „tele van félelemmel és fájdalommal, s benne a művészet jelenti az egyetlen lehetőséget az iszonyat elviselésére”.³²

A hattyú jellegzetes testrésze a hosszú nyak, amely a szépség, a kecsesség kifejezésére szolgál többek között Kosztolányi *Fényképek* és *A határ felé* című verseiben. A madár másik meghatározó tulajdonsága fehér színe. Babits Mihály *Mindenek szerelme* című költeményében hattyúkeblű fellegek szerepelnek, amelyek lusta kéjjel, omló márványként, élvetegen nyúlnak el, mint aszszonytestek éjjel.

A hattyú motívuma Tolnai Ottó művészetében

A hattyú motívuma Tolnai Ottó első kötetében, a *Homorú versekben* megjelenik, és végigvonul az egész életművön. Tolnai szövegeiben találkozhatunk a motívum már említett vonatkozásaival, Léda és a hattyú találkozása a *Lyukak* című versben tűnik fel, a hattyúdal témája újra és újra visszatérő toposza a Tolnai-opusnak. Acsai Roland jegyzi meg Wilhelm félnótáiról, hogy azok valójában hattyúdalok, a versek beszélői a vég előtti állapotból szólnak³³ egy elveszett korról, világegésről.³⁴ Kun Árpád a Wilhelm-dalokról írt kritikájának a címét Wilhelm hattyúdalából veszi, majd megjegyzi, hogy a félnótákat éneklő félkegyelmű jelképe az a hattyú, amely a kötet utolsó harmadában jelenik meg, és amelyet Wilhelm kurva kemény lénynek nevez.³⁵

A motívum vizsgálata szempontjából központi költeménye a *13 hattyúk dala* című hosszúvers, amely a mottók és az intertextuális utalások révén a hagyományos hattyútoposzok szintézise, de egyben a motívum új kontextusba helyezése, gazdagítása új vonatkozással. Ez az eljárás jellemző Tolnaira, Keresztury Tibor állapítja meg róla, hogy a kortárs magyar líra legnagyobb filológusaként „fellelt relikviáit, helyi vonatkozású olvasmányemlékeit, személyes találkozásait [...] olyan egyedi kontextusba helyezi, amelyben a tények, az anekdoták, a fikció és a költői képzelet

folyamatos egymásba játszása, átjárása hallatlanul gazdag, önálló tartalommal bíró »mozgásban levő« jelentésmezőt teremt”.³⁶

Thomka Beáta nagyon pontosan látja Tolnai motívumainak működését, *Megéledő metaforák* című tanulmányában hangsúlyozza, hogy Tolnai Ottó gyakran újraidézi költői motívumait, ezzel növelve a kapcsolatot művei, ciklusai, korszakai között. Ebben az írástechnikában egy önértelmező folyamat is érvényesül, „ugyanis egyazon jelek, képek, motívumok, metaforák más-más kontextusban bukkannak föl, ami nemcsak magukat az elemeket rendeli egymás mellé, hanem tágabb szövegekörnyezetüket is. Így cseppfolyós állapotban maradnak, és nem szilárdulnak meg a motívumok jelentései, fölépülnek és lerombolódnak, újratelítődnek.”³⁷ Éppen ezért tartja Thomka Beáta a motívumelemzést a legjobb módszernek Tolnai költészetének megközelítéséhez.

A motívumok „összekötő kapcsokat létesítenek a szerkezetben belül”³⁸, írja Thomka, majd hozzáteszi, hogy Tolnai „motívumai egy-egy szövegen belül többször merülnek fel, az újabb megjelenés transzformálja a jelentéstartomány egy részét, míg a többit érintetlenül hagyja”.³⁹ Tolnai alapmotívumai koncentrikus körökben térnek vissza, emelődnek át egyik szövegből a másikba, és ennek következtében a motívumok emblémákká válnak.⁴⁰

A hattyú-motívum működése is a fentiek alapján történik. *Költő disznósírból* című könyvében Tolnai megpróbálja elhelyezni e motívumot saját motívumhálójában, hangsúlyozza az angyalokhoz és a libákhoz fűződő kapcsolatát. „Nem szoktam volt meg a hattyúk közelségét” (Tolnai 2004:25), írja Tolnai azzal az esettel kapcsolatban, amikor egy csapat hattyú repült el a feje felett, majd így folytatja: „Szinte megijedtem, lebuktam, és amikor fölnéztem, megdöbbenve láttam, hattyúk. Hirtelen az jutott eszembe, hogy milyen zúgása lehet akkor az angyaloknak. Lehetséges, hogy ennél is intenzívebb” (Tolnai 2004:25). A folytatásban a megrettenés másik okaként azt hozza fel, hogy úgy érezte, elérkezett saját hattyúdalának ideje. Minderről az édesanyja jut eszébe, akinek szintén volt egy olyan libaszárnya, mint az

ő orosz takarítónőjének, akinek takarítóeszközétől az egész asszociációsor elindult. Az édesanya libaszárnyáról a következőket olvashatjuk: „Versemben, hattyúdalomban különös mód csontfűrészrel fűrészeli anyám a libaszárnyat, jóllehet a liba él, és azt sem tudni, hogy hattyú-e vagy liba, s közben énekel... Mert halála előtt ugye, énekel” (Tolnai 2004:25).

A *Pilinszky az In memoriam Celan-t készül meg-nemírni* című Tolnai-versben egyértelműen a hattyú szárnyát csonkolja a mama csontfűrészrel. A hattyúdal a költemény ismétlődő eleme, kötődik a vécésnénihez, aki szereti azokat, akik zsírszódát ittak, de életben maradtak. Az ilyen emberek énekét hasonlítja az ugyanígy éneklő lírai én a hattyúdalhoz. A hattyú és liba közötti nagyfokú hasonlóságra utal, hogy a mama nem tudta, libát, avagy hattyút lőtt a tata a tavon. A hattyú- és egyéb motívumok törlését is elhatározza a lírai én, majd elbizonytalanodik ezzel kapcsolatban. Angyal-hattyú párhuzam jelenik meg a versben. Az asszociációsorban hattyúcsapat repülése utáni elem az angyalok röpte, valamint a csontfűrész is kötődik mindkét elemhez: „a mama kirohant a kis csontfűrészrel / és az ég felé bökdösött vele / akárha valamelyik arkangyal szárnyát / akarná lefűrészelni kályhacsőpucoláshoz” (Tolnai 2001).

A *flamingó térde* című versben is együtt szerepel a hattyú és liba, valamint a flamingóval egészül ki a motívumsor. A költeményben Tolnai a hattyú és a liba opál cipőgomb szemét összehasonlító testes stúdiumokat említi. Egyébként a flamingó szeme ugyanilyen a Tolnai-szövegekben, gondoljunk például a *Vak Vigh Tibike násztánca a flamingóval* című novellára.

A hattyú és liba közötti hasonlóságok mellett különbségekre is felfigyelhetünk. Miklós Melánia a *Könyökkanyar* kapcsán említi a törött szárnyú libát, amely „a tisztaság, a szépség, a törekenység művészi világát szimbolizáló hattyú ellentétpárjaként az alföldi-paraszti életforma hiperrealista darabosságát, földhözragadt-ságát ironizálja”.⁴¹ Ahogyan a flamingó esetében devalválódás a színvesztés⁴², ugyanúgy annak tekinthető a repülés képességé-

nek hiánya a törött szárnyú libánál. Érdekesmód a hattyúi fehérség megfogalmazása ritka Tolnainál, de maga a fehér szín fontos a költészetében. E szín inkább a gipszhez és a liszthez kötődik az életműben, illetve a *Gyökérrágó* című kötetben szereplő kecskék, pulykák, krédlik érdemlik ki az angyali fehérséget. Egyébként a kecskegidákat a költő a *végigcsókolják gerincem* című versben hattyúkhöz hasonlítja. A *Vázlatok gipszre* című ciklus csupán egyetlen darabjában tűnik fel a hattyú, de annak fekete a színe. A színek jelentése folyamatosan változik Tolnai műveiben, állapítja meg Seregi Tamás. Szerinte a *Balkáni babér*ban kezdődött meg a színek szerepének átértékelése, valamint a motívumok elűntetése, leépítése. A fehérség-motívum változását mutatja be példaként. Míg a korai költészetben „a szétszórátás és a jelszavak nélküli tiltakozás, [...] az üres röpcédula, az üres papiros formájában jelent meg”⁴³, addig a *Vidéki Orfeuszban Az utolsó köd* című versben már ködszerű, metafizikus fehérséggel, a *Versek könyvében* pedig fehér létrával találkozunk. A *Balkáni babér*ban viszont már a megőszülés képében tér vissza a fehér szín. „A vörösmartyi kép ironizálása egyszersmind a korábbi fehér szín profanizálását is jelenti”⁴⁴, írja Seregi, de a radikális profanizáló eljárást az összes színre kiterjeszti Tolnai 2001-es kötetében.

Tolnai Ottó költészetében a hattyútoposz legátfogóbb alkalmazását a *13 hattyúk dala* című költeményben figyelhetjük meg. Keresztury Tibor a *Balkáni babér* című Tolnai-kötetet nevezte a lírai tradíció olyan olvasztótégelyének, „amelyből teljesen eredeti, sosem látott esztétikai minőség keletkezik”⁴⁵, amely „nem provokál, de hangsúlyosan elmozdít és radikalizál”.⁴⁶ E megállapítás a *13 hattyúk dalára* is alkalmazható. A versben összekapcsolódik a berlini rózsaszín flamingó metaforája a vértó 13 hattyújával. A 13 hattyú meglátogatásának leírása után „a költői én lányának balettelőadás-émlékvíziója (a *Hattyúk tava*), majd a hattyú halálának többféle lehetősége bomlik ki, Szerbia hattyúdalának skálázásától a hattyúpestisig, a hattyú-tisztaságtól az elhullott hattyúk daláig, a fotókra kerülő egy-két libáig”⁴⁷, írja Hózsza Éva.

Szintén ő mutat rá arra, hogy a versben a hattyú „a kontrasztos mitológiai párhuzamok, a paródiák lehetőségét nyitja meg”.⁴⁸

A vers megírásának aktuális politikai eseményei beszüremle-
nek a szövegbe. Thomka Beáta állapította meg, hogy „Tolnai
költészete az aktualitások elkötelezettje, ez sokszor egyetlen név,
dátum, esemény följegyzésében nyilvánul meg, amihez szerven-
tenül kapcsolódó képeket, részleteket társít”.⁴⁹ Tolnai ezzel kap-
csolatban a következőket mondta Csuhai Istvánnak: „Nüanszok-
ban kísérem azt, ami körülöttem történik, reagálok bizonyos
dolgokra, nagyon kevés dologra, de azokban is minden benne
van, ott is egyfajta színeképelemzés történik”.⁵⁰

A vers címében a többes szám egyértelműen Esterházy Péter,
illetve Csokonai Lili *Tizenhét hattyúk* című regényére utal. Köz-
vetve pedig Nemes Nagy Ágnes *64 hattyú* című esszékötetére vo-
natkozhat az utalás, ugyanis Esterházy *Tizenhét kitömött hattyúk*
című szövegében, amely a *Tizenhét hattyúk* keletkezéséről szóló
munkabeszámoló, ráismerésszerűen említi Nemes Nagy esszé-
kötetét, mint a regény címének lehetséges forrását.

76

A *13 hattyúk dala* című poéma elé három mottót is illesztett
a költői Vajda János *Húsz év múlva*, Mallarmé *Heródiás* és Isidora
Sekulić *Poezija oduvek, zauvek* című művéből idéz. Tolnai Vaj-
dának az itt mottóként szerepeltetett versidézetére a *Balkáni ba-
bér Pilinszky az In memoriam Celan-t készül meg-nemírni* című ver-
sében utal. Mint már korábban megállapítottuk, Vajda János
költeményében a hattyúi kép fölmerülése a szépség, fehérség
vonzatkörét idézi. A mottóként használt Mallarmé-idézetben „fe-
ledhetetlen Hattyú”-ról van szó, a magány, halál (sápadt mau-
zóleum) alkotják kontextusát. Isidora Sekulić esszérészlete a
„hattyú hulláját” emeli ki, majd a madár szárnyait „hatalmas
fehér legyezők”-ként látta. Tolnai a vershez írt jegyzetben köz-
li, hogy „a hattyú hullája a szerb nyelvben is alliterál: leš labu-
da”. A Sekulić-mottó végül Nemes Nagy *64 hattyú* című esszéjének
befejezésére emlékeztető mondattal zárul: „Holt szárnyak, holt
poéma, de poézis...” (Tolnai 2006: 218). Sekulić egy másik esz-

széjét Tolnai részben magyar fordításban, részben eredeti nyelven olvastja bele poémájába. A szerb Virginia Woolf Pavlova-esszéje (*Variacije na Anu Pavlovu*) nagy élményt jelentett a lírai ének fiatakorában, a szöveget olyan csodának nevezi, mely „utolsó szavában / már alig elviselhető / amely magyarra persze le sem fordítható / hisz a röpülés is kihallatszik belőle”. Tolnai Isidora Sekulićot a legnagyobb szerb esszéírónak nevezi a *Polgár baba és a függőleges fakír III.* című írásában⁵¹, és több helyen utal a szerb író esszéire. Thomka Beáta idézi Tolnai Isidora Sekulićra vonatkozó sorait, melyekből kihallatszik, milyen nagyra becsüli a szerb írónt: „Igen, a csodálatos Isidora Sekulićra gondoltam, amikor a sirályokról írtam, órá kellett gondolnom, most, amikor mi is fel akarjuk venni a fent említett esszétenger hullámzásának szeszélyes ritmusát: végre, akárhogy is”.⁵²

A versben idézett Sekulić-esszében a hattyú halálához a fenéségesség, méltóság, szépség attribútumai kapcsolódnak, a szerb író megfogalmazásában „a hattyú poéta, a hattyú halála pedig poézis” (Tolnai 2006:220). Mindez ellentétben áll a *13 hattyúk dalában* megjelenő hattyúk elhullásával. A poéma madarait a hattyúpestis, vagyis a madárinfluenza fenyegeti, és ahogyan Tolnai fogalmaz, „a hattyút már kezdik korunk patkányának nevezni”. A patkányok és hattyúk egybemosódására utalnak a következő sorok: „fél életem a patkányok igézetében telt / addig fixáltam etettem őket gipszes liszttel / míg lám most meg itt a szemünk előtt hattyúkká tünnek” (Tolnai 2006:168). A vers aktuálpolitikai utalásai, az elnök halálával, boncolásával kapcsolatos részletek a hattyú halálának profanizálódása felé hatnak.

A hattyú motívumához tartozik a versben a már említett vonatkozások mellett az ódivatú költői kellék megnevezés, mely ellentétben áll a lírai én agg avantgárdként való önjellemzésével. A motívum hasonló minősítésével találkozhatunk Arany *Vojtina Ars poetikája* és *Poétai recept* című verseiben is.

A Tolnaira jellemző asszociációsor következő eleme utalás a hattyúk helikopter-zajára a *Balkáni babér* katalektáiban, ahol

a költő már próbálkozott „valamiféle általánossá emelt hattyúdal lekottázására”. Ezután következik a mitikus „költői járgány”, a 13 hattyúk húzta almárium, illetve hintó, mely Ómamához köti a vizsgált motívumot. A hattyú húzta hintó régi toposza az irodalomnak, a Nap-Apollón kocsiját húzó hattyú a költészet erejét szimbolizálja, de a különböző világok közötti átjárást is lehetővé teszi, például Csokonai Dorotttyájában is hattyúhintón érkezik Citére, vagyis Vénusz. A 13 hattyúk húzta hintó a Tolnai-versben a végtelen flamingóval egyenrangú, vállalt motívummá lép elő, valamint a vértó megtisztítására való nagy kísérlet. Az állatorvos, dr. hulló, mégsem örült a hattyúhadnak, a lírai én ezt így kommentálja: „nem értettem ellenséges viszonyulását / lám gondoltam minden költői kellék / így zavarja az embereket / berlint is megosztotta akár egykor az a bizonyos fal / végtelen flamingóm” (Tolnai: 2006:164).

78

A vértó hattyúi kapcsán a lírai én és lánya között szóba kerül a *Hattyúk tava* balett, majd később a lírai én magát a vértót is hattyúk tavának nevezi, ahol majd egyszerre hallhatja a 13 madár hattyúdalát. A hattyúk elhullása összekapcsolódik Ómama rotterdami gengszterfilmjének forgatásával, M elnök halálával, felboncolásával, temetésével, illetve több más személy („vukovár polgármesterétől” „krajina volt elnökéig”) elhullásával Scheveningenben.

A hattyú motívuma, mely a költészet metaforájaként többször megjelent az irodalom története során, Tolnai versében szerepel ugyan költői kellékként, de a készülő film részévé is válik. A „13 kitömött hattyúk” „a toronnyá animált ételhordó” és „a szívforma plüss-párna”, valamint „a katonatemetőnek nevezett kertmozi” társaságában szerepelnek Ómama filmjében. Ezek az elemek egy giccses hollywoodi filmre emlékeztetnek minket. A költészet léte is megkérdőjeleződik a versben, ugyanis „egyenként alusznak ki a költészet fókuszai”, a „költészet cseletről” kihajóznak, de leginkább a „kettős csavar lenne immár / a költészet ha lennie kellene még” (Tolnai 2006:178) sorok

támasztják alá az előbbi állítást. Mikola Gyöngyi írja Tolnai 2007-ben megjelent gyűjteményes verseskötetének utószavában, hogy „az élet, a szépség, a vers kihunyása, (»elalélsa«) előtti pillanatban vagyunk. Avagy a végső kiszáradás előtt. [...] A szépség »alvó kategória«, hangzik a *Januárban*. Nem aktív, nem aktuális már a mai művészetelméleti diskurzusokban sem. Közömbössé, üressé vált, relativizálódott. A Tolnai-költészet: a Szépség re-animálásának egyik lehetséges kísérlete, útja, amely az elviselhetetlen, a borzalom zónáján át vezet”.⁵³

Összegzés

A *13 hattyúk dalának* hattyúmotívumait vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a korábban említett előfordulási lehetőségek (hattyúdala, átváltozás, költészet, szépség, illetve fehérség), ha módosítva is, de megjelennek. A címben szereplő hattyúdala Szerbia hattyúdalává válik. Az átváltozás mozzanata leginkább a hattyú és patkány közelítésében mutatkozik meg, valamint e kategóriához sorolható a *13 hattyúk vonta hintó/almárium*, mely természetesen a költészet metaforájaként elemezhető. Viszont a versben már szó sincs a költészet korábbi hatalmáról, erejéről, a vértó hattyú-hintó általi megtisztítása lehetetlen. A hattyú motívuma deszakralizálódik, profanizálódik a *13 hattyúk dala* című versben.

Jegyzetek

- 1 Biedermann 1996: 153.
- 2 Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám 1990: 91.
- 3 Biedermann 1996: 153.
- 4 Uo.
- 5 Uo.; Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám 1990: 91.
- 6 Magyar Néprajz V. kötet <http://www.mek.oszk.hu/02100/02152/html/05/32.html>
- 7 Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám 1990: 227.

- 8 Hoppál-Jankovics-Nagy-Szemadám 1990: 91.
- 9 Biedermann 1996: 153–154.
- 10 Hoppál-Jankovics-Nagy-Szemadám 1990: 91.
- 11 Herman <http://www.mek.oszk.hu/04700/04761/html/herman0007.html>
- 12 Vályi-Szenthegyi-Csizmadia 1959: 72.
- 13 Hadas 1998.
- 14 Uo.
- 15 Uo.
- 16 Uo.
- 17 De Man 1999: 58.
- 18 Gorilovics 2005: 671.
- 19 Vadai 2001: 14.
- 20 Pór 2001.
- 21 Uo.
- 22 Nemes Nagy 1975: 7.
- 23 Nemes Nagy 1975: 8.
- 24 Uo.
- 25 Nemes Nagy 1975: 14.
- 26 Ajtay-Horváth 2001.
- 27 Uo.
- 28 Fried 2005: 830.
- 29 Fried 2005: 829-830.
- 30 Szabó 1979: 120.
- 31 Szabó 1979: 121.
- 32 Hamberger 1989: 736.
- 33 Acsai 2004: 110.
- 34 Acsai 2004: 111.
- 35 Kun 1992: 1493.
- 36 Keresztury 2003: 35.
- 37 Thomka 1993a: 111.
- 38 Thomka 1993b: 251.
- 39 Uo.
- 40 Uo.
- 41 Miklós 2004

- 42 Vö. Acsai 2004: 109.
43 Seregi 2004: 17.
44 Uo.
45 Keresztury 2004: 33.
46 Uo.
47 Hózsza 2007: 61.
48 Uo.
49 Thomka 1993b: 254.
50 Tolnai 1994: 42.
51 Tolnai 2000. <http://www.es.hu/old/0002/irodalom.htm>
52 Thomka 1994: 117.
53 Mikola 2007.

Irodalom

- Acsai 2004:** „Minden beőröltetett”. In: Tolnai-symposion. Tanulmányok Tolnai Ottó műveiről. Kijárat Kiadó, Budapest, 103–111.
- Ajtay-Horváth Magda 2001:** *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*. Az Erdélyi Múzeum-Egyesület kiadása, Kolozsvár.
- Biedermann, Hans 1996:** *Szimbólumlexikon*. Corvina, Budapest.
- de Man, Paul 1999:** *Az olvasás allegóriái*. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben. Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged.
- Fried István 2005:** *Költészet* (Rilke, Benn). In: Világirodalom. Főszerkesztő: Pál József. Akadémiai Kiadó, Budapest, 829–840.
- Gorilovics Tivadar 2005:** *Lautréamont és Mallarmé*. In: Világirodalom. Főszerkesztő: Pál József. Akadémiai Kiadó, Budapest, 670–673.
- Hadas Emese 1998:** *Gondolatképek a lemondás tükrében*. http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/07.htm
- Hamberger Judit 1989:** Rilke, Rainer Maria. In: Világirodalmi Lexikon 11. Főszerkesztő Király István. Akadémiai Kiadó, Budapest, 734–738.
- Herman Ottó:** *Arany, Tompa, Petőfi és a népköltés madárvilága* <http://www.mek.oszk.hu/04700/04761/html/herman0007.html>
- Hoppál Mihály–Jankovics Marcell–Nagy András–Szemadám György 1990:** *Jelképtár*. Helikon Kiadó, Budapest.
- Hózsza Éva 2007:** *Az áruházi detektívötől a bőrönd-szembesülésekig*. Tolnai-dilemmák. In: Kontextus: összehasonlító irodalomtudományi tanulmányok. Szerkesztő: Csá-

nyi Erzsébet. Bölcsészettudományi Kar–Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollegium, Újvidék, 59–68.

Magyar Néprajz V. kötet: <http://www.mek.oszk.hu/02100/02152/html/05/32.html>

Miklós Melánia 2004: *A metaforák (más) színháza*. Tolnai Ottó: Könyökkanyar. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2004per3/html/konyokkanyar.htm>

Mikola Gyöngyi 2007: *A szépség szóródása*. <http://www.irolap.hu/object.59281A8C-6145-49F6-BD92-DDC0D140FCD2.ivy>

Nemes Nagy Ágnes 1975: *64 hattyú*. Tanulmányok. Magvető Kiadó, Budapest.

Keresztury Tibor 2004: „*Lőttek az egésznek*”. In: Tolnai-symposion. Tanulmányok Tolnai Ottó műveiről. Kijárat Kiadó, Budapest, 33–37.

Kun Árpád 1992: *Kurva kemény lény a hattyú*. In: Holmi, 1992/10. 1491–1494.

Pór Péter 2001: *Baudelaire kettős öröksége*. <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00064/por07.html>

Seregi Tamás 2004: *A heterogenitás mint tisztaság?* In: Tolnai-symposion. Tanulmányok Tolnai Ottó műveiről. Kijárat Kiadó, Budapest, 13–32.

Szabó Ede 1979: *Rilke világa*. Európa Könyvkiadó, Budapest.

Thomka 1993a: *Megéledő metaforák*. Tolnai Ottó művészete (I.) In: Jelenkor 1993/2. 111–120.

Thomka 1993b: *Megéledő metaforák*. Tolnai Ottó művészete (II.) In: Jelenkor 1993/2. 248–259.

Thomka Beáta 1994: *Tolnai Ottó*. Kalligram Kiadó, Pozsony.

Vadai István 2001: *Megkétszerezett magány. Ady Endre két versének összehasonlító elemzése*. In: A Tiszatáj Diákmelléklete. 2001. április. 1–16.

Vályi Rózsa–Szenyhegyi István–Csizmadia György 1959: *Ballettek könyve*. Gondolat Kiadó, Budapest.

Az idézett Tolnai-művek:

Tolnai Ottó 1994: *Egy düreri fűcsomó*. Tolnai Ottóval beszélget Csuha István. In: Alföld 1994/1. 40–53.

Tolnai Ottó 2000: *Polgár baba és a függőleges fakír III*. <http://www.es.hu/old/0002/irodalom.htm>

Tolnai Ottó 2006: *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben*. Regény versekből. zEtna Kiadó, Zenta.

Tolnai Ottó 2004: *Költő disznósírból*. Egy rádióinterjú regénye. Kérdező: Parti Nagy Lajos. Kalligram, Pozsony.

Tolnai Ottó 2001: *Balkáni babér*. Katakletták (Versek). Jelenkor Kiadó, Pécs.

Ispánovics Csapó Julianna

TOLNAI ÉS SZERB/HORVÁT OLVASÓI¹

A vajdasági magyar irodalom klasszikusnak számító szerzője gazdag életművet, impozáns magyar nyelvű sajtóvisszhangot tudhat maga mögött mind vers- és prózakötetei, mind drámai munkái tekintetében. Az anyaországi és a vajdasági magyar irodalmi közvélemény, a „szakma” tehát olvassa, nyomon követi Tolnai munkáit. Mi a helyzet a jugoszláv/szerb irodalom vonatkozásában? Mit tudnak róla? Mennyire ismerték/olvasták/véleményezték a kisebbségi szerző alkotásait pályája kezdetén, nyomon követték-e a gyakran publikáló alkotó folyamatosan alakuló életművét?

Ahhoz, hogy az egykori Jugoszlávia területén felbukkanó Tolnai a más nyelvűek számára is befogadható legyen, **fordítás-kötetek** szükségesek. Tolnai kötetbe gyűjtött versei szerbül is olvashatóak² Judita Šalgo, Danilo Kiš, Sava Babić fordításában, az újvidéki Ifjúsági Tribün, a verseci helyi közösség, valamint a sarajevói Zadrugar kiadásában. A ZOO c. verseskötet kétnyelvű, a belgrádi Nolit és az újvidéki Forum közös kiadása.

Prózai munkái közül az Ördögfej (Đavolja glavica, 1975) c. ifjúsági regénye, Rovarház (Kuća insekata, 1976) c. regénye, valamint az Áruház-novellák (Priče iz robne kuće, 1986) és a Krvava zečica (2005) c. kisp prózákat tartalmazó könyve látott napvilágot Vickó Árpád fordításában, belgrádi és újvidéki kiadók gondozásában (Beogradski izdavačko-grafički zavod, Narodna knjiga/Beograd, Bratstvo-jedinstvo/Novi Sad, Stylos/Novi Sad).

Szépirodalmi munkáit (kisp próza, vers), esszéit esetenként az Index (1960, 1965), Ulaznica (1974, 1976, 1980), Dometi (1985), Odjek (1990, 1991), Rukovet (1990, 1991, 2004), Književna revija (1990), Književnost (1992), Književna reč (1992), Sveske (1993), Reč (1995), Impuls (1997), Sveti Dunav (1998), Zlatna

greda (2005), rendszeresen a Letopis Matice srpske (1979-től) és a Polja (1962-től máig) c. **folyóirat** közli. Fordítói között ismert művészekre, hivatásos, díjazott műfordítókra bukkanunk: Vladislav Jambor, Danilo Kiš, Judita Šalgo, Seja Babić, Vickó Árpád, Kovács-Kenyeres Márta, Varga Josip, Sava Babić, Horváth Ottó, Mirko Gotesman.

A szerb nyelvű monografikus kiadványok és a periodikumokban publikált írásai mellett a délszláv/szerb olvasó 1975-től napjainkig több **antológiában** is találkozhat Tolnai reprezentáns alkotásaival. Az első antológia Tomislav Ketig válogatásában, Pesnici Vojvodine címmel, 1975-ben jelent meg, s a többségi nemzet írói mellett az autonóm tartomány nemzetiségi művészei (szerb, magyar, ruszin, román, szlovák) számára biztosít bemutatkozási lehetőséget. 1986-ban látott napvilágot az Iz savremene mađarske poezije u Jugoslaviji c. kiadvány, melynek alkotói közé Bányai János válogatta be Tolnai verseit, a fordítók között pedig Lazar Merковиć, Sava Babić, Mladen Leskovac neve olvasható. Az 1990. esztendő antológiák tekintetében igen termékeny. Tolnai művei három újvidéki válogatásban bukkanak föl.³ A kilencvenes években megjelenő szerb/horvát nyelvű antológiákban a magyar költő/író folyamatosan jelen van.⁴ Tolnai művei az ezredfordulót követően továbbra is részei a szerbiai, nem magyar anyanyelvű olvasók számára készült irodalmi szövegválogatásoknak.⁵ A fenti antológiákat tekintve megállapíthatjuk, reprezentáns publikációkról van szó, amelyek a hetvenes–nyolcvanas években a vajdasági/jugoszláviai költészet, a modern magyar költészet, a modern vajdasági költészet, valamint a modern jugoszláv próza fogalma köré szerveződnek, a kilencvenes években pedig a világirodalom, illetve a vajdasági magyar attribútumai ihletik meg az antológia-szerkesztőket. Sajátos színfoltként Tolnai versei egy, az amatőr színjátszók számára készült versválogatásban is feltűnnek, szerb nyelvű cikkei 1993-ban az intelligencia és a háború kapcsolatát boncolgató gyűjteményes munkában Intelektualci i rat (Beograd, 1993) címen, valamint a Moj privatni Tito (2004) c. kiadványban

jelennek meg. Tolnai írásművészetéhez a legifjabb szerb generáció is utat találhat, hiszen versei, elbeszélései **házi olvasmány**-nak szánt, nyolcadikosok számára készült irodalmi válogatásokba⁶ is bekerültek a belgrádi Tankönyvkiadó gondozásában.

A költő műveinek kritikai, szakszerű elemzését illetően megállapíthatjuk, magyar irodalmárok is népszerűsítik, méltatják Tolnai alkotásait, hogy vonzóbbá, befogadhatóbbá tegyék a szerb olvasó számára. Az első ilyen írás 1969-ben *Végel László* tollából⁷ születik, Tolnai és Domonkos költészetének az értelmezési kísérlete. Tolnai esetében Végel a Gerilske pesme c. kötetre vonatkoztatja a korszak romantikus forradalmát, a szellemi harc megalkuvás nélküli mivoltát, a mindenkori kompromisszumok összefüggéseit. A fiatal költő versei, szellemi gerillaharca, állapítja meg Végel, nem kínál megoldást a megalkuvás nélküli küzdelemre, csak könnyebbé teszi azt: „Ove pesme, međutim, donose draž već poznatih predela, sa kojima duh slobodnije može da razgovara.”⁸

Bányai János 1981-ben a költő Világpor c. kötetéhez ad útmutatót a szerb olvasónak, s arra a kérdésre is választ keres, hol tart a költő poézise a nyolcvanas évek elején. „Ova zbirka otvara nove kapije, nove inicijative. Pesnikov glas jedva da je drugačiji u odnosu na njegove ranije knjige, doduše, postao je plemenitiji... [...] Naše pesništvo kao da je poslednjih godina izgubilo kompas, a Prašina sveta pokazuje izlaz, pokazuje kako može da se uplovi u luku iz pakla otvorenog mora. [...]”⁹ Tolnai modern, korszerű költő, s hogy mitől az, nyilván attól, írja *Bányai*, hogy arról ír, ami itt, most, velünk történik: „U pesmama Prašine sveta možemo otkriti naše bivstvovanje ovde i sada: otkrivamo u njima naše živote, naše sudbine”. Ugyancsak *Bányai János* mutatja be¹⁰ a szerb olvasóközönségnek a költő Gyökérrágó c., csak magyarul megjelent verseskönyvét. A költő versvilágának lényegét szerinte a többrétegű szemantikai mezők, a szinte végtelen asszociációláncok, a rengeteg művészeti, kulturális és civilizációs tapasztalat halmozása, összefonódása alkotja. Szövegek, képek párbeszéde, dialógusa ez a könyv, jelzi *Bányai*, szerb festők képeinek a

címe, versek, ornitológiai, archeológiai szövegrészletek, mindaz a valósággrészlet, melybe a modern, most (1987) és itt (Jugoszlávia, New York) élő költő belebotlik. A versek tehát a szerb olvasónak is érdekesek lehetnek, hiszen róla is szól. Az újvidéki BTK honlapján fedezhetjük fel *Csányi Erzsébet*nek azt a méltatását¹¹, amely a Susret kulture c. tanácskozáson hangzott el, s mely egyértelműen kultúraköziségében, a Duna-deltában keringő, az abból táplálkozó költészetként mutatja be Tolnainak a nyílt tenger poklából egyre gyakrabban vissza-visszatérő versvilágát. Csányi a vajdasági magyar irodalmat is egyfajta hálószerű irodalomközi közegként emlegeti („regionalna interliterarna zajednica”), melynek van ugyan egy saját dinamikája, meghatározó jegye a magyar nyelv, ugyanakkor nem kezelhető az aktuális államforma nélkül, van egy kisebbségi jellege, s egyben része a világirodalomnak, de magához láncolja a tradíció, a mindenkori irodalmi kánonok. Tolnai versvilága teljes egészében alkalmazkodik ehhez a közeghez, belőle nőtt ki, benne él, ellenében újít, innen indul a nagyvilágba, s mindig ide tér vissza. A világirodalmi hatások mellett (Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud) egy sor délszláv/szerb költőhöz kötik szoros szálak (Miroslav Krleža, Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, Vasko Popa, Slavko Mihalić, Radomir Konstantinović, Antun Šoljan, Miodrag Bulatović, Danilo Kiš).

Szerb írók, fordítók, kritikusok tollából is születnek Tolnai-művet elemző írások. A hetvenes években Judita Šalgo műfordító és Jovica Acín, az írotárs elemzi szakszerű részletességgel a Rovarház szerkezetét, műformáját, végkicsengéseit.

Judita Šalgo szerint¹² nem pusztán egy regénnyel, hanem valamiféle nem kronologikus, de az idő múlását taglaló naplószerű regénnyel van dolga annak, aki a Rovarházat olvassa. A mű végső kicsengése pedig a hős cselekvésének, ha úgy tetszik, politikai és metafizikai megnyilvánulásainak a céltévesztettségét, hiábavalóságát szimbolizálja, szögezi le Šalgo.

Jovica Acín Tolnai művét „autentikus modern regényként” ünnepli¹³ akkor, amikor a regény, véleménye szerint, krízisben van!

Tolnai **hangjáték**írói működésének is van szerb sajtóvisszhangja, bár nem túl kedvező. **Miroslav Radonjić** a Trovac reke c. hangjátékot hallgatja, melyet az Újvidéki Rádió rádiószínháza tűzött műsorára, s bizony nincs elragadtatva: „U Trovaču reke Oto Tolnai je, uvereni smo, pošto-poto želeo da nam nakratko, ali opet, ne baš spretno, prezentuje svoj odnos prema vlasti i njenoj ispraznosti. Ekspresivnost sprudom na žalu, sa galebovima, na jednoj strani, i galilejevska osesivna zaslepljenost hlorofilom delovali su, čak i u prevodu Seje Babić, tvrdo, natureno i dozlaboga nespretno. Ovu tonsku višeznačnu dramu saslušali smo do kraja, zahvaljujući samo glumačkom trudu Miodraga Petrovića.”¹⁴ A hangjátékot tehát, szerinte csak a fordító és a színész mentette meg. Mindemellett lényegre tapintó a mű lényegi meghatározása, miszerint a Trovac reke „jedno semantičko-simbolističko određenje nategnutih poetskih i životnih oblika”.¹⁵ Ez a megállapítás ugyanis, érzésem szerint, Tolnai életművére is vonatkoztatható.

Tolnai a szerb irodalomban nem csak a kritika, a műelemzés szintjén van jelen. Milan Živanović 1994-ben **interjú**¹⁶ készít vele, a modern költővel, a kétszeres Híd-díjassal. Az interjú szerzője sem állhatja meg, minősít. Tolnai művészetének lényegét enciklopédikusságában, újíto, kísérletező kedvében véli felfedezni, s ezeket a jegyeket Krleža hatásának tulajdonítja: „Možda u svemu tome ima udela i poznanstvo sa Krležom za vreme Tolnajejih zagrebačkih studija filozofije.”¹⁷

Judita Šalgo 1995-ös, a szépirodalom határát súroló írása¹⁸ viszont már a **közéleti embert**, a közéleti szerepbe csöppent íróit idézi meg, egyúttal hozzáértő pontossággal írja le a szerb olvasónak, ki is az a Tolnai Ottó: „Tolnai je prevashodno pesnik, ali i esejist, romansijer, pripovedač, likovni kritičar, dramski pisac.”¹⁹

A szerbiai sajtó egy másik közéleti, irodalommal kapcsolatos cselekvéséről is hírt ad.²⁰ Tolnai 2003 decemberében más szabadkai művészekkel karöltve kivonul az utcára, és sorfalat állva egy szimbolikus utcát nyit a város híres szülöttének, Danilo Kišnek.

A hazai életrajzi **lexikonok**, a *Who is who* jellegű adattárak arról is árulkodnak, mennyire van/nincs jelen egy szerző, esetünkben Tolnai Ottó a szerb (művelt) átlagember, közvélemény tudatában. A *Ko je ko u Jugoslaviji/ Ki kicsoda Jugoszláviában* (Beograd, 1970) c. kiadványban Ostoja Kisić belgrádi irodalmár, az egykori Komunist c. lap állandó irodalomkritikusa írja a korszellemnek megfelelően a Tolnairól szóló szócikket.²¹ A későbbi, 1991-ben megjelenő *Ko je ko u Srbiji 1991* c. belgrádi kiadványba, amely kérdőíves módszerrel készült, nem került be költőnk. Talán nem töltötte ki és küldte vissza a megfelelő kérdőívet? Vagy esetleg a társadalmi-politikai helyzet befolyásolta a kézikönyv szerkesztőit? A Mile Isakov–Bíró Miklós szerzőpáros által összeállított *Top 10 Vojvodina*²² c., a nagyközönségnek szánt lexikon viszont Tolnait nemcsak íróként, művészként, hanem írói/közéleti szerepvállalása kapcsán is nagyra értékeli.

Nem mellékes elidőzni annál a momentumnál sem, **hogyan közlik a költő nyomtatásban megjelent műveinek az adatait Jugoszláviában, Szerbiában**, a deltavidéken az irodalmi lexikonok. Két gyakorlatot figyelhetünk meg. Az első esetben, ez a pozitív példa, van (nem teljes) adat a különféle nyelveken megjelent művekről két nyelven. Lásd a *Jugoslovenski književni leksikon* (Matica srpska, 1971) szócikkét²³, melynek szerzője Pastyik László bibliográfus. A másik esetben²⁴, ez a rossz megoldás, csak szerb nyelven sorolják föl az említett adatokat, lefordítják a művek címét, nem közlik azt a forrásnyelven, s így az ember azt is hihetné, Tolnai szerbül írt.

A vajdasági magyar irodalom neves alkotójának adatait manapság online adatbázisban, internetes lexikonban is kereshetjük a www.artlexicon.com²⁵ elérhetőségen. Digitális adatforrás a Tartományi Kisebbségügyi Titkárság **Koliko se poznajemo c. brosúrája**²⁶ is. Az utóbbi a szerb nagyközönségnek szánt tudomány-, illetve művészetnépszerűsítő kiadvány, s mint ilyen, ugyancsak tanulságos. A szépirodalom terén vajon mely vajdasági magyar írókat tartja említésre, illetve bemutatásra méltónak a brosúra szerzője? A válasz megdöbbentő. Egy-egy mondat jut Szenteleky Kornél-

nak, Herceg Jánosnak és Szirmai Károlynak. A felsorolás szintjén bukkan föl Gál László, Urbán János, Laták István, Domonkos István, Tolnai Ottó, Ladik Katalin, Végel László, Deák Ferenc, Gion Nándor, Fehér Ferenc, Bori Imre és Bányai János neve. Hétsornyi bekezdés jut viszont Csuka Zoltánnak, jórészt és elsősorban fordítói tevékenysége okán. Mennyiségi szempontból bizony elég sivár kép tárul a szerb olvasó elé. A brosúra szerzője időnként minősít is, s esetenként megdöbbentő megállapításokat olvashatunk. Szerinte pl. Szenteleky Kornél „...je pisao apstraktno, lišen svake tradicije“. Tolnai Ottót az alábbi szöveggörnyezetben említi: „Pedesetih godina razvija se književnost egzistencije koja je okrenuta traženju smisla života da bi deceniju kasnije okupila veći broj književnika oko *Symposiona*, koji su kritički pisali o društvenoj stvarnosti. Tada, svoju afirmaciju postižu romansijeri Ištvan Domonkoš (Domonkos István) i Oto Tolnai (Tolnai Ottó).“ Tolnait tehát egyoldalúan, mindössze egy a Symposion c. folyóirat körül csoportosuló regényíróként mutatja be.

A fenti előfordulás pozitív értékű, magasabb szintű ellenpontja Tolnai Ottó nevének a felbukkanása a belgrádi egyetem egyik **jogászati kurzusának a választható vizsgatémáiban**. Dr. Jovica Trkuljának²⁷ a *Pravno savladavanje autoritarne prošlosti* cím alatt, a 2006/2007-es iskolaévben meghirdetett kurzusa vizsgatételként többek között az alábbi témát is felkínálja: „Sudjenje za delikt mišljenja: (Mihailo Mihailov, Lazar Stojanović, Roža Šandor i Oto Tolnai, Sabit Rustem Hamiti, Božidar Jakšić, Vladimir Dragojević, Božidar Todorović, Radivoj Berbakov)...“ A múltbeli kép pontosítása mellett egyfajta elégtétel is ez, múlt és jelen megbékülése, hiszen Tolnai ezúttal más, igazságosabb elbírálásban részesül.

Tolnai Ottó és a szerb irodalom, irodalmi élet egyéb pontokon is kapcsolódik. Amellett, hogy az író életművét lefordítják, más nyelvű lexikonokban méltatják, ő maga is **szerb/horvát nyelvű antológiák verseit válogatja, szerkeszti, előszavak, utószavak szerzője, regényt fordít, recenziót ír, 2002-től pedig tagja a szerbiai PEN Klubnak**.

Tolnai irodalmi sikereiről a szerb sajtó is hírt ad. Így pl. 2007-ben a Dnevnik²⁸ c. napilap tájékoztat a magyar író legújabb impozáns díjáról: Tolnai „dobitnik nagrade za moderni umetnički senzibilitet Fonda »Todor Manojlović«.” Az admányozó a zrenjanini Žarko Zrenjanin közkönyvtár, amely 15 éve alapította a szóban forgó alapítványt. Zrenjanin város honlapján²⁹ bő, fotóval illusztrált híryanagot találhatunk a díj átadásáról. A fentiek mellett a Danas c. lap 2007. február 20-i száma is tájékoztat az eseményről. Az első szerb virtuális könyvtári hálózat³⁰ az alábbi címmel dokumentálja az eseményt: OTO TOLNAI DOBITNIK NAGRADE ZA MODERAN UMETNIČKI SENZIBILITET. A Dnevnik c. lap arról is hírt ad³¹, hogy „Oto Tolnai pesnik, prozni i dramski pisac i prevodilac iz Subotice” Kossuth-díjat kapott.

Tanulság: Tolnai költészetének lényege költői és életformák összefonódása egy korszerű, dinamikus valóságháttér (jugoszláv/szerb/magyar/vajdasági magyar) ihlető közegével, s mint ilyen a világirodalmi, délszláv, magyar hatások mellett a mi vajdasági magyar költőnk is (különösen napjaink Tolnaija), nem tekinthetjük nemzetietlennek, azt azonban, hogy mi jut még eszébe, nem tudni, hiszen poézise állandó mozgásban van, a nyílt tenger „világporától” csapzottan be-behajózik a Duna-deltába, különböző irodalmak örvényei forgatják, hogy néha, két csavargás közt, megpihenjen a Palicsi-tó lágy hullámain. Ennek a poézisnek kronologikus rendben haladva (ha nem is túlságosan gazdag), de szerb sajtóvisszhangja is van, jelen van a jugoszláv/szerb lexikonokban, időszaki kiadványokban, antológiákban, gyűjteményes munkákban, tankönyvekben, s persze, szerb nyelvű könyvei is vannak. Tehát olvasható, ha a magyarul nem tudó olvasó úgy dönt. A szerb kritikai-értelmező írásokból pedig talán egy olyasféle megállapítás is kiolvasható, hogy ezt az életművet két látószög-ből, az esztétikai mellett a szerző, illetve az aktuális társadalmi berendezkedések magatartásformáinak a figyelembevételével il-lene/illik vizsgálni. Így lesz egyszerre része a magyar nemzeti, a lokális, regionális és nemzetközi irodalomnak/kultúrának is.

Jegyzetek

- 1 A tanulmány elhangzott A szerb–magyar kapcsolatok a történelem folyamán c. nemzetközi tudományos tanácskozáson, Újvidéken 2007. június 15-én.
- 2 Gerilladalok/Gerilske pesme, 1967; Zoo, 1969; Krik ruže, 1988; Rusma ili minijum možda, 1990.
- 3 Antologija : savremeno pesništvo u Vojvodini: 1945–1990; Auh, što život ušima striže! : almanah stihova : Stražilovo 1970–1990; Izbor pesama za srednji uzrast: „Al’ je lep ovaj svet”.
- 4 Zamak osvetljen suncem : izbor savremene jugoslovenske pripovetke za mlade. Novi Sad, 1991; Ulica divljih kestenova : izbor iz savremene jugoslovenske pripovedačke proze. – Novi Sad, 1997; Knjiga nežnosti : najlepše ljubavne poeme svetske poezije XX veka : antologija. – Beograd, 1999.
- 5 Sto godina, sto pesnika : Vojvodina XX vek. – Novi Sad, 2001; Januári borostyán = Januarski ćilibar : antologija poezije vojvođanskih Mađara. – Smederevo, 2003; Jedina priča : antologija proze vojvođanskih mađarskih pisaca : 1990–2000. – Novi Sad, 2003.
- 6 Između mašte i stvarnosti : izbor iz savremene jugoslovenske pripovetke, 1996; 3., átdolgozott kiadás, 2003.
- 7 Levo od raja. = Polja, 1969., 125–126. sz., 12–13. p.
- 8 Uo., 13. p.
- 9 O prašini sveta. = Polja, 1981., 270–271. sz., 340. p.
- 10 Ukrštaj življenog i u umetnosti doživljenog. = Letopis Matice srpske, 1987., júl., 117–118. p.
- 11 www.ff.ns.ac.yu/elpub/susretkultura/77.pdf
- 12 „Na početku svakog poglavlja, zapravo dana, jer očigledno je da se radi o vrsti dnevnika, stoji po jedna reprodukcija sa datumom i objašnjenjem; sve su različitog porekla, svrstane bez hronološkog reda, ali tematski vezane za proticanje vremena i načine njegovog odmeravanja.” 26. p. Zatvoreni sistemi / Judita Šalgo. = Polja, 1971., 6. sz., 26–27. p.
- 13 Jovica Aćin: Roman kao paukova mreža ili „Kuća insekata” Ota Tolnaja. = Polja, 1976., 212. sz., 12–13. p.
- 14 Miroslav Radonjić: Bez rafinama, 11. p. In: Opredmećeni zvuk. Novi Sad, 1988.
- 15 Uo., 109. p.
- 16 Milan Živanović : Pesnik svetog praha. In: Crte i reze : 70 razgovora. – Novi Sad : Matica srpska, 1994.
- 17 286. p.

- 18 Judita Šalgo: Oto Tolnai i Laslo Vegel gledaju Miting solidarnosti, 25. septembra 1988. u Novom Sadu. In: Da li postoji život... – Beograd, 1995.
- 19 Uo., 71. p.
- 20 Subotičke novine online
- 21 „TOLNAI Oto (5. VII 1940, Kanjiža) književnik. Studirao Filozofski fakultet. Književnim radom se bavi od 1956. Saradivao u listovima i časopisima: Hid, Uj simposion, Polja, Magyar Szó. Objavio knjigu pesama Homorú versek (1963). Prevodi savremene jugoslovenske pesnike (Antologija: Napjaink éneke, I-II). Adresa: Novi Sad, Braće Grulovića 2/I. ”
- 22 Novi Sad, Nezavisno društvo novinara, 1992.
- 23 „TOLNAI, Oto (Kanjiža, Bačka, 5. VII 1940 –), pesnik, pripovedač i esejist. Slušao je na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu mađarski jezik i književnost. Najplodniji i najsvestraniji stvaralac grupe »Symposion«. Iz negacije postojećeg života i »vrednosti« crpi svoje nadahnuće. »Kad god je progovorio, našao se u žiži interesovanja, u drugim prilikama našeg tako nemog intelektualnog javnog mnjenja« (Végel László). Poezija mu je u stalnoj metamorfozi, definišući u svakom trenutku nanovo život i poeziju.
- BIBL.: *Homorú versek* (Konkavne pesme, 1964); *Gerilske pesme* (1967); *Sirálymellcsont* (Galebova grudnjača, 1967); *Valóban, mi lesz velünk?* (Stvarno, šta će biti sa nama?, 1968, sa I. Domonkošem); *Rovarház* (Kuća insekata, 1969).
- LIT.: Végel László, *Tolnai Ottó költészete* (Híd, 1968, 4).
- L. Pašćik.”
- 24 Mala enciklopedija Prosveta. – 4. kiadás. – Beograd : Prosveta, 1986.
- „TOLNAI Oto (Tolnai Ottó, 1940–), književnik mađarske narodnosti u Jugoslaviji. Bio pokretač i urednik časopisa Uj Symposion. Pesnik i svestran stvaralac velike asocijativne moći, stalno traži nove mogućnosti izraza u nedefinisanim oblastima društva i ljudske podsvesti. Gl. dela: Konkavne pesme, Galebova grudnjača, Zbilja, šta će biti sa nama? (sa Ištvanom Domonkošom), Ubijene čipke, Đavolja glava, Neka budem karfiol, Prašina sveta, Rasprodaja; na srpskohrvatskom ZOO, Kuća insekata.”
- 25 Novi Sad : VEGAMEDIA, 2002.
- 26 <http://www.sluzba.vojvodina.sr.gov.yu/SEKRETARIJATI-V/MANJINE/manjine-koliko-se-poznajemo/web-tekst/Brosura-ceo-tekst.htm>
- 27 www.ius.bg.ac.yu/prof/Materijali/trkjov
- 28 Dnevnik online, 2007. II. 19.
- 29 www.zrenjanin.org.yu
- 30 www.biblioteke.org.yu
- 31 Dnevnik online, 2007. 3. 13.

Utasi Csilla

DOMONKOS ISTVÁN NOVELLÁINAK SZÖVEGFOMÁLÁSA

A Domonkos István 1986-ban megjelent kötete, az összegyűjtött elbeszéléseit tartalmazó *Önarckép novellával* az elbeszélői opus darabjait a keletkezés időrendjében közli. A könyvben három egymást felváltó szövegalakító eljárás különül el: a korai novellák szimbolikus építkezését a középső korszak élőszerű narrációja követi, a kötet utolsó novelláját pedig a Mészöly Miklós korabeli eljárására emlékeztető technika szervezi. Bár a gyűjtemény a vajdasági magyar kultúrát a balkáni háborúkkal ért veszteségek előtt jelent meg, kulturális önértésünk szempontjából ma is jelentős az egymásra következő narratív eljárások összefüggéseiből kibontakozó önreflexió.

A reflexiós sor kezdetén az 1962-ben keletkezett, *Végállomás* című novella áll. Cselekménye meghatározatlan környezetben játszódik, az éjszakai vonatfülkében egy férfi ölében tartja társát, nem engedi megmozdulni. Az elbeszélés hősei nevük nélkül szerepelnek, a szöveg arról sem tájékoztat, mi váltja ki e mindkettőjüknek kényelmetlen helyzetet, nem tudjuk meg, hogy a társát erőszakosan leszorító férfi miért tart ki a másik életét veszélyeztető fogás mellett. Hogy a kegyetlen, kínzó, rejtélyes beállítás esetében sajátos pietá-reminiscenciáról van szó, akkor lesz nyilvánvalóvá előttünk, amikor a testhelyzetet kezdeményező férfi a vonatfülkében velük utazó fiatal házaspár nőtagjának segítségével levetkőzteti a leszorított idősebb férfit. A novella elbeszélője az ikonológiai beállítás földidézésével a festményeken és szobrokon fiatal férfiként ábrázolt, fiatalon megfeszített Megváltó holttestét egy öreg férfival helyettesíti. Az idősebbet mez-

93

telensége avatja különös Krisztussá, s Máriává kínozóját. Ezzel az elbeszélő a megváltással a természetes öregedést, lebomlást, eltűnést állítja szembe: a szimbólumot a szekuláris „valósággal” szembesíti.

A hatvanas évek első felében keletkezett, szimbolikus kódolt-ságú novellák az előzőhöz hasonló Krisztus-követés lehetőségét nyugtalanító keretben vetik föl. A kötet második darabjának címe: *Önarckép patkánnyal*, a belgrádi képzőművészek *Mediala* elnevezésű köréhez tartozó grafikusnak és festőnek, Vladimir Veličkovićnak Albrecht Dürer *Fiatal mezei nyúl* című akvarelljére provokatívan rájátszó, a nyulat a patkánnyal ötvöző tollrajzát idézi meg. A címadás új jelentéssel bővíti Veličković gesztusát: személyiségfilozófiai összefüggésbe helyezi, az önmagát többek között a Veronika-kendő Krisztus-ábrázolásának tartásában lefestő¹ Dürer mezei nyulát önarcképnek tételezi. Hogy milyen értelemben tekinthetjük a szerző önarcképének a főszereplő különös metamorfózisát vagy a novella egészét, ennek magyarázatát dolgozatomban későbbi pontján szeretném megkísérelni.

94

A névtelen főhős a katonai behívó elől a padlásra húzódik. A cselekmény pontos ideje ismeretlen, annyi biztos csupán, hogy a második világháború után játszódik. „Eszébe jutott, milyen sokáig nem tudta megszokni testének illatát. Az első napok azzal teltek, hogy lábát szagolgatta, a harisnya rákövesedett; amikor letette a zoknit, felállíthatta mindkettőt, mint a csizmákat, lábujjai között röggé merevült a fekete szenny, hosszú körmeivel, élvezettel, de ugyanakkor undorral is turkált közöttük, aztán meleg is volt azokban a napokban, félmeztelenül feküdt, hónalját kapargatta, szakállal egész kicsiny volt, füle percegett a benne felszaporodott zsírtól” (9). A teremtmény-volt a padláson elsőként törékeny semmissége miatt vonódik kétségbe. Az ellenreformáció postillairodalmában sokszor kifejtett dilemma az, hogy mennyire lehet önmagára és erejére büszke a teremtmény, melynek működése a salak hatalmas mennyiségeit termeli, szüntelen ápolásra és gondozásra szorul.

A tárgyilagos elbeszélést a hősnek a gyerekkortól a felnőttkoráig tartó időt átfogó belső monológszerű emlékezésfoszlányai szakítják meg. A hazai, falusi, tanyai szociális környezet durvasága magyarázatul szolgál a patkányokhoz fűződő ambivalens közelségére. A hőst éjjel álmában patkány harapja meg: ezt követően a padlást lakó, a szőkevény életét veszélyeztető patkányokhoz való alkalmazkodás foglalja le igyekezetét. Az adaptációs folyamat kibontakozását a növekvő testi elhanyagoltság rajza kíséri: „Azon a nyáron meztelenül mászkált, négykézláb, hogy zajt ne keltsen, s a patkányok nagyon megsokasodtak. Órák hosszat várakozott, figyelte őket, tanulmányozta szokásaikat. [...] Taktikát változtott. Miután megfigyelte, hogy a patkányok a legkisebb mozdulatára is mily hevesen reagálnak, pillanatok alatt eltűnnek, visszamászott fekhelyére, s megmeredve várakozott. [...] Hónapokkal később a patkányok a testén szaladgáltak. Órák hosszat, sőt egész napon át is megmeredve feküdt, lélegzetvisszafojtva, s így egy-két órát minden éjjel alhatott, anélkül, hogy egy patkány álmában halálosan megharapja. A padlásán ammóniákszag terjengett, testének kipárolgása oly erős volt, hogy arca görcsösen megmegrándult az undortól” (10). A szoktatás előrehaladásával, a patkányok fölbátorodásával, ahogyan a burgonyarakásokhoz hasonlóan élettelen tárgynak tekintik a hőst, elkezdődik egyrészt teste fölbomlása, vörös, elsebesedő kiütések jelennek meg rajta, melyekbe beleakad a rajta vonuló patkányok körme, másrészt egyre kevesebb ereje van a kötélén fölradott táplálékhoz való eljutáshoz. Egyre inkább az értelem nélküli működés lesz a sajátja: „Bár mind kevesebbet evett, az ürülékkel mégsem tudott mit kezdeni, az anyagcsere lebonyolítása mindig is túl körülményesnek tűnt számára. Örömmel vette észre, hogy a patkányok, akár csak a varas sebeket testén, körülnyalogatják a kiblinek használt kishordó széleit, amely ponyvával volt letakarva. Másnap levette a ponyvát, és hallgatta, hogyan potyognak bele a patkányok a hordóba, hallgatta fuldoklásukat.”

André Jolles a rövid formákról írt könyvében² a legenda műfaja kapcsán fogalmazza meg a szentség lényegét. Emlékeztet rá, hogy ahogyan a delikvenst nem gonoszsága, hanem az elkövetett vétek teszi bűnözővé, úgy a szentet sem jósága emeli a többi ember fölé, hanem a tetteiben megnyilvánuló „cselekvő erény”. A szenteket beiktató kanonizációs eljárás a büntetőper felépítését követi, a bűnözővel ellentétben azonban szentség jelöltje, a *servitus dei* esetében nem a bűné, hanem érdemét kell bizonyítékokkal alátámasztani. A cselekvő erény egyrészt csodák formájában a túlvilágról nyer igazolást, másrészt a tökéletességre törekvés, az önmegtagadás, az alázat, a testnek az elemésztésig menő semmibevevése csupán a halálát követő beiktatásra tér vissza önmagához, válik közbenjáró erővé. Jolles megállapítja, hogy a szentség intézményére azért van szükség, mert a szentekben mérhető nagysággá válik az erény. Az úttjakra lépéssel lehetővé válik követőjük számára, hogy hozzájuk hasonlóan Krisztus-imagóvá lényegüljön.

96

Domonkos elbeszélése közel helyezi egymáshoz a szenteknek a teremtés ellentmondását vállaló, a testet mortifikáló törekvését és a padlást lakó patkányoknak az önpusztításig öntudatlan létezését. A hős a hidegek beálltával megfázik, fölgyorsul leépülése. A novella záróképe a halála előtti pillanatok rögzíti, amikor szivárgó vére melegségében öntudata utolsó szikráival ezeket érzékeli: „A patkányok csoportostól érkeztek köréje, szíve még vert, a gerendákról nagy pókok ereszkedtek a szemébe, csontjai fehéren kicsillantak a vörös húsból” (13). Ébrenlétének utolsó pillanatában egy vemhes anyapatkányt pillant meg. Az átalakulása ezzel befejeződött, a patkánynemzetség főnnállásának biztosítóját, a vemhes anyapatkányt Krisztus-imagóként, a *corpus christianum* letéteményeseként ismerjük föl.

A keresztény szimbolikus kódot csupán egy-egy jelzés erejéig megidéző többi korai novellát hasonlóan az egyes szám harmadik személyű, időtlen érvényű elbeszélés és az jellemzi, hogy hazai szociális környezetben játszódnak.

Második korszakának szövegalkító eljárása a keresztény kódok alkalmazásához hasonlóan a szöveg révén megvalósuló identitásra kérdez rá. A már *A kitömött madár* hőseit szerepeltető elbeszélések tere kitágul, időben azonban pontosan behatárolt a szituációjuk. A korábbi mindentudó, érvényességet sugalló narrációt az élőszószzerű jelleg, a szereplők szavait idéző párbeszéd és a belső monológ használata váltja föl.

A második periódus központi kérdését Starobinski Montaigne-monográfiájának gondolatmenetével szeretném megvilágítani. A toronyba visszavonuló francia szerző a hamis világgal szemben az autentikus élet lehetőségét kereste. Az antik irodalom példaértékű hőseinek tetteiben kifejeződő normatív előírások szerinti életet azonban nem sikerült megvalósítania. A világot megvető nem jutott a lét birtokába. A külső, érzékelhető jelenségek felértékeléséhez az vezetett, hogy ezek a mi egyedüli birtokunk, az egyetlen létszféránk. Esszéinek a vállalkozás sikertelenségét, önmaga életszokásairól és tulajdonságairól híven beszámoló szövege lett a hitelesség hordozója.

Starobinski megállapítja, hogy minden igazi identitásra törekvésnek szükségszerűen etikai vonatkozása is van. Montaigne önmagáról adott képe az olvasó tudatában áll össze és él tovább, identitása diskurzív.³

Domonkosnak *A regény* című elbeszélése ironikus bizonyítékát adja a narráció személyközi jellegének. A hős befejezi a zongorán játszott futamot. Kiderülnek otthonuk, anyósa házának viszonyai, ahol feleségével és annak húgával él. Miután sokáig sikertelenül dolgozott egy regényen, a ház lakói között uralkodó meggyezés szerint tilos a regényírás munkálatait említeni, ám különböző beszédhelyzetekben mindig erre terelődik a szó. Az inzultálásra a zenész a felesége megismerése előtti, botrányos múltjából származó történet elmesélésével válaszol. A történet menetét elmondás közben rögtönzi. Amikor a tengerparton zenélt, egy negyvenhét éves nő volt a szeretője. A másik, ráadásul idősebb nő irán-

ti vágy részleteinek felidézését azzal tetőzi, hogy jelzi feleségének, az idősebb nő szerelme egy idő után terhessé vált a számára. A nő féltékenyen vigyázott rá, úgy lehetett végül ragaszkodását leszerelni, hogy arra hivatkozott, regényt készül írni. A regényírás egykori jelentése a közelmúlt regényírásának is a szakítás értelmét adja. A megképződő jelentésátvitelnek nincs referenciális alapja, ám pontosan ábrázolja, hogy a másoknak elmondott történet mindig etikai jelentőségű. Kötete utolsó, 1978-as történetén felismerhetően nyomot hagyott Mészöly Miklós *Film* című kisregényének és korabeli novelláinak szövegszervező eljárása, melynek narratív alapegysége a „kimerevített állókép”. Az *Anno* című 1975-ös Mészöly-elbeszélés mozdulatlan látványa a tizenkét évvel Buda török alóli fölszabadulása után vajúdó Kumria rác apácát állítja elé. Az *Albumkép a régi időkben* alcímet viselő szövegben a fénykép médiumára sokszor utaló szerző narratív alapegységének – a képnek – ontológiai igazságára kérdez rá. A narrátor döntő véleményként a rózsakeresztes kassai polgármester, Bocatius szavait idézi: „Egy látvány adott esetben olyan erős tud lenni, hogy többé nem is mozdítható el.”⁴

A szöveg képei egyszerre valóságosak és a nyelvi jelekhez hasonlók. Kumria rác apáca maga is valószínűleg a csecsemőgyilkos örmény nő tettére kényszerül, akinek kivégzésénél gyerekként véletlenül jelen volt, és aki dühében hozzávágta fapapucsát, s így az ma is Kumria lábán látható. Sem ő, sem a keveréknyelvet beszélő örmény nő nem jutnak el addig, hogy önmagukat és tetteiket kívülről is láthassák. A látvány és a szerep jelértékének azonban a hősök nincsenek tudatában. Szerepeik úgy ismétlődnek, hogy a művelet nem tudatosul bennük. A vajúdás helyszínén, a jégveremben száz évvel később Szent Sebestyén-szobrot avatnak (az örmény nő a máglyán azt kiáltozta, elemésztett gyermeke apja Szent Sebestyén). A nézők között áll Mészáros Ignác regényhősnője, Kártigám is, s a narrátor figyelmeztet: a felsorolt részvevőkben inkább önnön unokáikat kell látnunk.

A Buda ostroma utáni időkben történő másik gyerekkori jelenetben a janicsár bugyogóba öltözött kislány egy kápolna romjai között játszik. Haller, a janzenista kém Bocatius tanácsára a felszabadult fővárosban a bölcsök köve után kutat. A Haller botja végén csillogó türkiz gömbtől megigézett kislány ügyetlenül lép elő, megbotlik, beletenyere egy mozaikcserépbe. A gyerek sebet megtisztítva Haller gondosan elteszi az üvegcserepet. Az alkimisták a göregekben és kémcsövekben végrehajtott valóságos műveletei, a hevítés, forralás, kicsapatás eljárásai az analógiás gondolkodás révén egyúttal szimbolikus értelmű cselekedetek is.

A kislánynak az epizód új játékhoz ad ötletet. Az ostrom után szanaszét heverő üvegcserepeket kupacba hordó játéka a narráció metaforájává lesz. Az elbeszélés alapegységét, az állóképet a „rágondolás” létesíti. A kislányban egy üvegdarabka nézése közben fölidéződik a sebesült janicsár, aki a bugyogót – legalábbis az orgazda Ben Gaziba elbeszélése szerint – egy csupor vízért adta cserébe. Mészöly szövege nincs az ontológiai igazság birtokában, a kommunikatív értelem működteti. Az elbeszélésben regisztrált képek nem fejeznek ki ontológiai igazságot, értéküket személyközi jellegük adja. A rágondoló nem érzékeli, hogy tetteivel egy kép alanyává vált, az állókép mindig a kívülálló regisztráló pillantásában válik tényszerű valósággá. Sem az elbeszélő, sem az olvasó nem foglal el kivételezett helyet, még ha az elbeszélés azt a látszatot kelti is, mintha a történelem nézőszögéből szemlélődnének. A narrátor felszólítja a novella elején a befogadót: „Gondoljunk Kumria rác apácára.”⁵

Grendel Lajos a szerző *Film* utáni prózafordulatát vizsgáló, átfogó dolgozatában megállapítja, hogy míg Mészöly korai munkáival a magyar irodalomnak 1978 után bekövetkezett, a szövegirodalomra való átváltását készítette elő, a *Filmet* követő korszakában megváltozott a magyar epika realista hagyományához való addigi viszonya, megtalálta „az eleven, jelentésteli folytonosságot azzal a hagyománnyal, amely az utódok kezén kiüresedet-

té vált”.⁶ A pontos megfigyelést azzal egészíteném ki, hogy Mészöly Miklós voltaképpen nem a valóságreferenciális elbeszélés-módot helyezte vissza jogaiba, hanem inkább a műbeni „valóságot” létesítő retorikai műveletek vizsgálatát végezte el.⁷

Ez annak a kérdését veti föl, hogy a vajdasági magyar irodalomban a hatvanas évek végén végbement prózafordulatot szövegirodalmi jellegűnek tekinthetjük-e.

Domonkos kötetzáró novellájának Buda és Anglia a helyszíne. A főhős, Temzei Gladiátor László, állatkínzó és kidobólegény élettörténetének elbeszélése 1754. február 17-ével, harmincéves korában bekövetkezett halála időpontjának földidézésével kezdődik. Báró Colomanus Huszár de Huszár budai istállójában nőtt föl, kilencéves koráig mindössze négy szót tanult meg, a kastély környékén zsákból összetákolt öltözéke miatt Kiscsuhás volt a neve. Meg-megszakadó, három pontban végződő mondatokból értesülünk arról, hogy a birtokon dolgozó Tiszai Baltás Miska a bárónőre vetett szemet, s egy gledícsiabokorból figyelni az éjjel anyaszült meztelenül egy barokk díszítésű nyergen spinétje előtt ülő nőt.

100

A birtok korabeli lakóiról szóló beszámolóba egy másik hivatalos – a jogi rendelkezések és törvények nyelvhasználatát követő – beszéd töredékei szöveődnek. Mészöly eljárására emlékeztető módon Domonkos is a narráció darabjainak időbeli szimultaneitását érzékelteti. Az Észak- és Közép-Európára szálló mitikus méretű fagy ellenére Tiszai Baltás Miska továbbra is fedezékéből lesi a bárónőt, akit merengéséből pisztolylövés zökkenti ki, feltehetően ugyanaz, melyet az erdőben a vadorzókat meglepő martalócok adnak le. Az erdőben egyidejűleg lefolyó vadorzási jelenet keretében kerül sor Kiscsuhás első, ösztönös szeretkezésére. A szarvas föltranszírozásának véres jelenete a vadorzók fölkoncolásával végződik. A leselkedő Tiszai Baltás Miska belehal a gledícsiabokor tüskéi okozta sebekbe, Kiscsuhás pedig ép-ségben megmenekül az erdei kalandból, a kastélyban a bárónő elrejtí, s néhány nap múlva Angliába küldi.

Az utolsó novella kettős intertextuális utalással idézi meg a korai patkány-metamorfózis történetét: az önazonosság fikciós voltát hangsúlyozó címével és záróképevel, a főhős londoni mutatványának, a veszett agarak megkínzásának leírásával. A véres, vak, fogaitól, fülétől, farkától, bizonyos belső szerveitől megfosztott, végül egyetlen mozdulattal karóba húzott agár látványa metaforikusan azonos lesz a korai, patkányos önarcképpel. Annak a kérdése merül föl, hogy a jelentésátvitellel vajon magát a korai szimbolikus gesztust nem értelmezi-e át metaforikus értelművé? Úgy érzem, ezen a ponton Domonkos kötetében az elbeszélésről szóló reflexió a vajdasági magyar irodalom jellegéről szóló reflexióvá szélesül. Mészöly értelmezett novellájában a „rágondolás”-t nyelvi, ám nem írásbeli műveletként tételezte, ennek ellenére egy percig sem lehet kétséges, hogy a látvány regisztrálása, „bekeretezése” a próza diskurzusában mehet végbe. A Domonkos középső korszakában tapasztalható, a szóbeli megnyilatkozások rögzítésére irányuló törekvés arról tanúskodik, hogy szerinte a vajdasági magyar kultúra egyedi jellege, sajátos kontextusa az élőbeszédben fejeződik ki. Utolsó novellájában a vadászokkal együtt a martalócok támadásában a magyar modernség írói, Reviczky Gyula, Vajda János, Ady Endre, József Attila, Nagy László és még sokan mások, odavesznek. Úgy vélem, az írók meggyilkolása azt jelzi, hogy a „valóságot” létrehozó retorikai műveletekre nem összpontosíthat az a szerző, aki elsősorban az élőbeszéd hagyományát tudhatja maga mögött.

Jegyzetek

- 1 Piero della Francesca két önábrázolására szeretnék utalni. A diadalmas, kezében vörös kereszttel megjelölt fehér zászlót tartó, jobb lábát a márványszarkofágra helyező, elrugaskodni készülő Krisztus bal oldalán csupasz ágú fák, jobb oldalán kizöldült ágak jelzik az esemény üdvtörténeti fontosságát. A sírt őrző római katonák alva hevernek, a fejét a sarkofág szélén nyugtató, csukott

szemű alakban a festőt fedezi föl a hagyomány. A könyörületes szüzet ábrázoló másik freskón a Mária palástja alatt térdelő alakok egyike viseli a festő arcvonásait. A menedéket kereső alakok csoportosulásának közepén egy hely szabadon marad a kép nézője számára, a szakrális konnotációt fölerősítve.

Albrecht Dürer első, tizenhárom éves korában, tükörből ezüstvezzővel készített önarcképét az 1493-ban a hat gyűrött párnát ábrázoló tollrajz hátlapján fennmaradt, kalapot viselő fejét és kezét egy gyűrött párna mellett megőrkítő rajz, melyben a kifelé fordított tenyérben egy női szemérem rajza bontakozik ki, a valamivel későbbi, bekötött, fájós fejű rajz, a házasságkötése előtt készült, kezében a férfihűséget szimbolizáló növénnel, 1498-ban, itáliai modorban, díszes velencei ruhában, háta mögött tájképpel, s az utolsó, reprezentatívnek szánt önportré, a Veronika-kendő Krisztus-ábrázolásához hasonló, szigorúan szimmetrikus és frontális beállítású, 28 éves korában készített festménye. Ezt követően már csupán magánhasználatra készült rajzok maradtak fenn, a lépére mint a fájdalom helyére mutató festett tollrajz és az ecsettel és tollal készített, Dürert hajhálóban, a fürdőből kilépve mutató akt.

- 2 André Jolles, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz*, Halle, Max Niemayer, 1930.
- 3 Jan Starobinski: *Montaigne: Denken und Existenz*, ford. Hans-Horst Henschen, Frankfurt am Main, Foscher Verlag, 2002 (1982), 53–54.
- 4 Mészöly Miklós: *Anno (Albumkép a régi időkből)*. = Uő, *Volt egyszer egy Közép-Európa: Változatok a reménytelenségre*, Magvető, Bp., 1989.
- 5 Mészöly Miklós: i. m. 12.
- 6 Grendel Lajos: *A tények mágiája: Mészöly Miklós időskori prózája*. Kalligram, Pozsony, 2002, 90.
- 7 Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása, Művészetfilozófia* (Enciklopédia Kiadó, Bp., 2003) című munkájában a klasszikus retorika enthüméma-fogalmával világítja meg a kulturális reprezentáció minden más formájától eltérő művészi reprezentáció jellegét. Mint írja, „Arisztotelész egyik legérdekesebb pszichológiai-logikai megállapítása szerint az enthüméma a retorikai célokra legalkalmasabb logikai forma. [...] Az enthüméma csonka szillogizmus, hiányzó premisszával vagy hiányzó következtetéssel, és érvényes szillogizmust akkor eredményez, ha a hiányzó gondolatsor, azon túl, hogy teljesíti a szillogisztikus érvényesség általános feltételeit – egy magától értetődő igazság, vagy valami, amit annak szokás tekinteni: amit feltételezhetően mindenki elfogad: egy banalitás. De az enthüméma nem csupán a premisszái igazságából – melyek helyénvaló esetben magától értetődően igazak – fakadó következtetést demonstrálja, hanem egyszersmind az enthüméma megalkotója és annak olvasója közötti komplex kölcsönviszonyt is magában foglalja. Az utóbbinak saját magának kell az előbbi által szándékosan nyitva hagyott űrt betöltenie: neki kell pótolnia a hiányzót és levonni saját következtetéseit [...]”, (165).

Danto szerint a metaforában is megtalálható valami az enthüméma dinamizmusából. A műalkotás megértését Danto a műben mindig föllelhető metafora megértéseként határozza meg (168).

Irodalom

- Arthur C. Danto:** *A közhely színeváltozása: Művészetfilozófia*, Enciklopédia Kiadó, Bp., 2003.
- Grendel Lajos:** *A tények mágiája: Mészöly Miklós időskori prózája*. Kalligram, Pozsony, 2002.
- Jolles,** *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz*, Max Niemayer, Halle, 1930.
- Mészöly Miklós,** *Anno (Albumkép a régi időkből)*. = Uő, *Volt egyszer egy Közép-Európa: Változatok a reménytelenségre*, Magvető, Bp., 1989.
- Jan Starobinski,** *Montaigne: Denken und Existenz*. Ford.: Hans-Horst Henschen, Förscher Verlag, (Frankfurt am Main), 2002 (1982).

Horváth Futó Hargita

SZÖVEG ÉS KÉP EGYMÁSRAÍRÓDÁSA GION NÁNDOR VIRÁGOS KATONA CÍMŰ REGÉNYÉBEN

A szöveg intertextualitás viszonyrendszerekben létezik, ezeknek a viszonyoknak nagy része különböző médiumok kapcsolatából áll. Az *intermedialitást* „értelmezhetjük akár (szűkebb értelemben) úgy, mint konkrét szövegek egymásra utalását (amit nevezhetünk *multimediális intertextualitásnak* is: például egy film és az általa idézett/átdolgozott irodalmi mű kapcsolatát), de általánosságban arra is ki kell terjesztenünk, amit nem a szövegek kapcsolódásában, hanem a közlési csatornák szintjén tapasztalható összeszövődések (például szöveg és kép, kép és zene, írás és beszéd viszonyának) jelentéstelítő *médiaköziségében* ragadhatunk meg.¹ Gion Nándor 1973-ban az újvidéki Forum Könyvkiadónál megjelent *Virágos Katona* című regénye multimediális szöveg: több közlési közeget, vagyis két médiumot kapcsol össze, a textust és a képet.

A regény képi utalásában szereplő alkotások egy Krisztus szenvedésének történetét elbeszélő monoszcenikus képsor² részei. A narrátor által – a kép egyik alakjáról – Virágos Katonának nevezett alkotás a „kereszténység paradigmaticus útjának”³, a Golgotára vezető útnak az egyik stációját jeleníti meg. A szenvedés útját járó Krisztus tizenégy stáción keresztül jut el a keresztaláig, ennek az útnak a képi elbeszélései a szenttamási Kálvária kőoszlopaiba⁴ épített képek. A narrátor pontosan megjelöli a képek helyét: a vastag kőoszlopok vakablakszerű nyílásaiba voltak mélyen beépítve, „úgyhogy az eső és a nap nem rongálta meg

őket, minden szépen, tisztán látszott rajtuk” (28). A képsor festőjéről nem tudunk meg semmit, Török Ádám kérdez rá a kilé-
tére a regény egyik szöveghelyén, majd a képet nézve megállapítja róla: „Egész biztos, hogy sohasem fogott korbácsot a kezében” (45). A képsor cselekménye Krisztus keresztre feszítésének kronológiáját követi. A menet útja Jeruzsálemtől a Golgota felé halad. Gaudenz Domenig a hodologikus tér három fajtáját különbözteti meg: „azokat a tereket, melyek mozgásra szolgálnak (útterek és utak), azokat, melyek a nyugalomra (helyterek és helyek), s végül azokat, melyek egyaránt tartalmaznak mozgást és nyugalmat (út/hely-terek vagy tulajdonképpen: terek).”⁵ Domenig a teret a célveszteség és célnyereség összekapcsolódásaként ragadja meg: „Az egyenes útszakasz problémátlan legyőzésének és az iránytalan tévelygésnek a szélsőségei között az út megtétele helyterekként vagy tereként megmutatkozó akadályokkal, átmeneti szakaszokkal és elterelő jelenségekkel való folytonos és termékeny szembenézést jelent.”⁶

106

Ez utóbbi azt jelenti, hogy a „helyek egymásutánjának úttá történő átalakulása a helyek összekapcsolásának elve révén, az utazó élményében megy végbe.”⁷ A Domenig-féle meghatározás szerint a keresztút kiindulópontja és a menet céljának helye, Jeruzsálem és a Golgota helytereknek nevezhetők, a keresztút pedig a tér formájával azonosítható.⁸

A *Virágos Katona* narrátorának, Rojtos Gallai Istvánnak a kép-olvasata a regénykezdetben kiterjed a képen ábrázolt alakok cselekedeteire, a háttérre, az út szélén álldogáló nézőkre, a színekre: „A Virágos Katona szöges korbáccsal veri a Megváltót a kőoszlopokba épített képeken. Homokszürke ruha van rajta, és a mellén egy hatalmas, sárga szirmú virág. A rikító sárga virág egyáltalán nem illik a képekre, és vele együtt a katona sem, hiszen senki másnak nincs a ruhájára virág tűzve, sőt még a háttérben sem látszik egyetlen virág sem. Arról a sok tülekedő emberről látszik, hogy onnan nőttek ki, abból a kopár, homokos talajból,

és valahogy mindannyian összetartoznak, a Virágos Katona azonban úgy járkal ott közöttük, mint aki véletlenül került oda, és ezért megbélyegezték egy nagy sárga virággal” (27). A narrátor közli a képnek a szemléltőre, azaz a narrátorra tett hatását is: „Amikor először hosszabb ideig nézegettem a képeket, folyton az volt az érzésem, hogy a Virágos Katona ki akar lépni a képekből. Akkor még azt hittem, hogy a sárga szirmú virág miatt van, de később rájöttem, hogy nem csak emiatt különbözik a többiektől, a virág tulajdonképpen nem is olyan fontos” (27). A leírás közép-pontjában a Virágos Katona arca, tekintete áll: „A Virágos Katonának az arca más, mint a többieké. Ugyanolyan szakállas arc, mint a többieké, de hiányzik róla valami. Tudniillik a Virágos Katona nem szenved. Mindenki más szenved: a Megváltó, akinek vérzik a homloka a töviskoszorú alatt, a farizeus, aki leköpi a Megváltót, Simon, a cirénei ember, akinek át kell vennie a keresztet a leroskadó Jézustól, a hóhér és az egész bámész népség mind, mind szenved, mindegyiknek látszik az arcáról, hogy boldogtalan. Az egyetlen boldog ember a Virágos Katona. Komoly az arca, majdnem zord, de bozontos, barna szakálla mögül mégis mintha folyton mosolyogna egy kicsit, és az egymástól távol eső szemével úgy néz az emberekre, mintha azok nem is léteznének” (27–28). A narrátor képolvasata alapján konstatálhatjuk, hogy a Virágos Katonáról elnevezett kép a szenvedés útjának ötödik stációját (Cirénei Simon segíti Jézusnak a keresztet vinni) jeleníti meg: a menetben Krisztus mellett ott látható megsegítője, a cirénei Simon, aki átveszi tőle a keresztet⁹ és a farizeus, aki leköpi Krisztust.¹⁰ A keresztút a találkozások, az emberek közötti interakció – Krisztus, katonák, nézelődő tömeg, farizeus, hóhér, ácsok stb. – helye. Bahtyin kategóriája, az út kronotoposza szerint a találkozások „útközben” történnek: „Az úton egy bizonyos idő- és térbeli pontban a legkülönbözőbb emberek – különféle társadalmi rétegek, állapotok, hitvallások, nemzetiségek, életkorok képviselői – tér- és időbeli útjai keresztezik egymást. A véletlen itt össze-

hozhat olyanokat, akiket normális körülmények között elválaszt egymástól a társadalmi hierarchia és a térbeli távolság.”¹¹

A narrátor elbeszéli a sorozat következő képén megjelenített eseményeket is: „És ezután mást is felfedeztem: a Virágos Katona mindent rosszul csinál. A többiek értik a dolgukat; a katonákat vezénylő százados is, a keresztet készítő ácsok is, a hóhér is, a Virágos Katona azonban hallatlanul ügyetlen. Sisakja félrecsúszott a fején, a lábát esetlenül emelgeti a Megváltó mögött, és a szöges korbácsot is úgy fogja és úgy lendíti meg, hogy szinte biztosra vehető, hogy mindjárt az ő nyakára tekeredik. A következő képen a korbács mégis a Megváltó hátán csattan, de úgy, hogy a szöges végei visszamerednek a Virágos Katona felé, aki komoly arccal mosolyog, mintha nemcsak a körülötte tolongó emberekről nem tudna semmit, de még a kezében tartott korbácsról sem. Furcsa volt ez nagyon, és én egy pillanatra arra is gondoltam, hogy talán hülye a Virágos Katona. De nem, határozottan értelmes arca van, nem hülye, egyszerűen csak boldog. És akkor elhatároztam, hogy megállapítom, miért boldog a virágos katona” (28). Rojtos Gallai István úgy dönt, az élő embereket fogja megfigyelni, s a Kálváriáról szemlélődve Krisztus szenvedéstörténetével párhuzamosan a tuki és Kálvária környéki „vakondemberek” (27) szenvedéstörténetét is végignézi. Senki sem hasonlít környezetében a Virágos Katonára, csak Gilike, az ujjjaival játszadozó együgyű falusi kanász. A citerás Gallai István, a Virágos Katona és Gilike mindhárman stigmatizáltak: „A katona éppenséggel azzal, hogy virágot visel a mellén. Gilike élete ugyan szomorú véget ér, de amíg él, addig ő is szerencsésnek, kiválasztottnak mondható.”¹² Gallainak Szentigaz jósolja meg, hogy szerencse vár rá az életben. Rojtos Gallai Gilike halála után jön rá a Virágos Katona titkára: „Ezt tudtam már akkor is, de amíg élt, nem mertem rágondolni, nem akartam elhinni, hogy ez a toprongyos kis kanász tudja a Virágos Katona titkát. Pedig tudta, és tulajdonképpen nagyon egyszerű az egész: el kell menni on-

nan, ahol ronda dolgok történnek, ki kell lépni abból a képből, ahol a Megváltót korbácsolják” (88). A titok megfejtése „nem (csak) a kép (hosszas) nézegetéséhez fűződik, sokkal inkább Gilikének, az álmodozó kanásznak a groteszk megdicsőüléséhez”.¹³ Gion a Virágos Katonát állítja a szöveg fókuszába, Pécsi Györgyi szerint emiatt az olvasónak „nem könnyű elfogadnia és belátnia, hogy az értékmodellt – ekkor, ezen a tájon – az a katona jelenti, aki idilli belső világba, az együgyűek privát boldogságába menekül, miközben mellette a Megváltót keresztre feszítik, illetve maga is részt vesz a Megváltó megfeszítésében.”¹⁴

Odorics Ferenc a metaforikus megértés elméletét bemutató tanulmányában azt írja, hogy a Virágos Katona nem csupán helyi metafora, hanem a regény metaforikus szerkezetének eleme is.¹⁵ Gallai István akkor rendelkezik a Virágos Katona jellemzőinek egyes elemeivel, akkor boldog és kívülálló, pontosabban kívülállóként boldog, amikor ott van a Kálvárián, a Virágos Katonánál.¹⁶ Gallai a Kopasz Halász megidézésével megtalálja a módját, hogy elmenjen onnan, ahol ronda dolgok történnek. A Kopasz Halással kapcsolatos vízióknak az első stációkép – „ahol a Megváltót kilökdösi a börtönből, és ahol a Virágos Katona először emeli fel a szöges korbácsot” (90) – a katalizátora: „Leültem a kép elé, a Virágos Katona komoly arccal, boldogan nevetett felém, rászegedtem a tekintetemet, és hívtam a Kopasz Halászt, hogy elvigyen a csónakjával. Gilike halála óta folyton erre készültem, pontosan kiterveztem, hogyan fogom csinálni: a szememet a Virágos Katonához igazítani, hogy nagyon messzire ellássak, a fejből kisöpörni mindent a Kopasz Halászon kívül, elképzelni, hogy egy fekete fal vesz körül, a falon csupán egy egészen keskeny rés van, ezen a résen keresztül egy tiszta vízű folyóra kell néznem, amelyen egy csónak közeledik” (90–91). A kép szemlélésével Gallai másik dimenzióba lép, „lekiállapotot vált”.¹⁷ A fronton Rézi képeslapja helyettesíti a Virágos Katona képét: „Színes képeslap volt, Ilija Janković készítette, a szentta-

mási főutca egy részét ábrázolta a piros cserepes házakkal, a szikár akácfákkal és a kéttornyú görögkeleti templommal. Mindez azonban igen messziről látszott; az akácfák koronái elmaszatolt zöld foltok csupán, a templom két keresztje hajszálvékony vonal, a fényképész eredetileg talán nem is képeslapot, hanem közönséges csoportképet akart készíteni. Az előtérben ugyanis ünnepelő ruhás férfiak álltak, megszámloltam, összesen tizenötöt” (165–166). Gallai a művészetek segítségével tud kilépni a világból, „citerázásával, meséivel varázsol ünnepet a rosszkedvű világba”.¹⁸ Olasz Sándor szerint a Virágos Katona a lehetséges világot teremtő művész metaforájaként is értelmezhető: Gallai az „Erdei Emberről, Kopasz Halászról ábrázoló Gilikéhez hasonlóan művészattitűdje segítségével képes kialakítani egy olyan világot, ahová bármikor visszavonulhat, s amely a valóságból nő ki ugyan, de nem azonos azzal.”¹⁹

110

Orosz Magdolna az elbeszélő szövegekbe ágyazott képeknek három fajtáját különíti el: a fikción kívül létező képek, a fikción belül létező képek és a virtuális képek. A „fikción kívüli” olyan műalkotásokat jelöl, amelyek az irodalmi elbeszélő szövegben elmondott fikatív történeten kívül és tőle függetlenül konkrét festményekként léteznek: „Az utalásoknak ez a fajtája egyúttal erős intertextuális potenciállal is rendelkezik (s az »intertextuális« ebben az esetben a szó legtagabb értelmében, azaz nemcsak »textuálisan« értendő), amennyiben itt is – mint az intertextualitás minden fajtájában – a vonatkozott »képek« jelentésének integrációjáról van szó.”²⁰ A „fikción belüli képek” olyan festményekre utalnak, amelyek a fikción belül/keresztül keletkeztek. Fiktív festők műveiről van szó, akik „szereplőként a fiktív világhoz tartoznak vagy csak (fiktív) alkotásaik révén vannak benne jelen.”²¹ A narratív diskurzusban a képi utalások harmadik csoportját a „virtuális képek”²², a tükörképek és az álmok alkotják, amelyek szintén ikonikus jellegűek. A szenttamási Kálvária a tizennégy stációval reális térelem a regényben, azt viszont nem tudjuk, hogy a Vi-



II. Vállára veszi a keresztet
Stációkép a szenttamási Kálvárián
Morvai László alkotása



IX. Harmadszor esik a földre
Stációkép a szenttamási Kálvárián
Morvai László alkotása

rágos Katona képe létezett-e konkrét „fikción kívüli” festményként. A Kálvária-kápolna a stációkkal 1869-ben épült. A stációk kőoszlopaiba épített pléhlapokra olajfestékkel vitték rá a passió-történet cselekményfolyamatát. A Kálvárián az 1950-es évekig rendszeresen tartottak szertartásokat, a második világháború utáni politika azonban nem engedélyezte a vallási körmenetek és a nyilvános gyülekezetek megszervezését, ennek következtében a hely elveszítette funkcióját. Az épület a XX. század végére csaknem romba dőlt, a pléhlapok elvesztek. 2001-ben felújították a Kálvária-kápolnát és a stációkat. A Golgotára vezető utat elbeszélő képeket Morvai László készítette tűzzománc technológiával. A művész a képsor néhány darabját a *Virágos Katona* narrátorának képolvasata alapján festette meg²³ (l. a fényképeket). A regény narrátorának képelbeszéléseiből konkrét képzőművészeti alkotások születtek.

Kiadás

Gion Nándor: *Virágos Katona. = Latroknak is játszott.* Noran Kiadó, Bp, 2007

Jegyzetek

- 1 Pethő Ágnes: *Szövegek a médiumok „között”.* = Pethő Ágnes szerk.: *Képvittelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből.* Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2002. 7–8.
- 2 Kibédi Varga Áron a narratív képek négy típusát határozta meg: az egy jelenetet bemutató *monoszcenikus képek*, az egyetlen képfelületen több jelenetet ábrázoló *pluriszcenikus képek*, a *képsorok*, amelyek együttesen mondanak el egy történetet és az *egyedi képek*. Kibédi Varga Áron: *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás.* Athenaeum, 1993/4. 170–171.
- 3 Wolfgang Kemp: *A festők terei. A képi elbeszélés Giotto óta.* Kijárat Kiadó, Budapest, 2003. 153.
- 4 „A képsorok sokkal inkább kötöttek egy meghatározott helyhez, mint az egyedi képek. Egy templomban vagy egy kastélyban függnék, ami megkönnyíti a személyek és a narratív tartalom azonosítását és az elvárt reakció bekövetkezését.” Kibédi Varga Áron: *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás.* 172.

- 5 Gaudenz Domenig: *Weg–Ort–Raum. Versuch einer Analyse der Bewegung im architektonischen Raum.* = Bauen und Wohnen 1968. Idézi Wolfgang Kemp: *A festők terei.* 157.
- 6 Uo. 157.
- 7 Uo. 157.
- 8 Uo. 158.
- 9 A keresztút ötödik stációját elbeszélő újszövetségbeli szöveghely: „Kifelé menve pedig találkoznak egy czirénei emberrel, akit Simonnak hívnak vala; ezt kényszeríték, hogy vigye az ő keresztjét.” Mt 27. 32; „És kényszerítének egy mellettök elmenőt, bizonyos czirénei Simont, aki a mezőről jó vala, Alexándernek és Rífusnak az atyját, hogy vigye az ő keresztjét.” Mk 15. 21.
- 10 „És verik vala a fejét nádszállal, és köpdösik vala őt, és térdet hajtva tisztelik vala őt.” Mk 15.19.
- 11 Olasz Sándor: *A Virágos katona és a „mágikus realista regény”.* = *Mai magyar regények. Poétikai változatok fél évszázad regényirodalmában.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2003. 110.
- 12 Mihail M. Bahtyin: *A tér és idő a regényben.* = *A szó esztétikája.* Gondolat, Budapest, 1976. 297.
- 13 Bányai Éva: *Képolvasás/önolvasás.* Gion Nándor: *Virágos Katona.* Korunk 2003/1. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00061/banyaie.htm>
- 14 Pécsi Györgyi: *Rekviem Bácskáért.* = Gion Nándor: *Latroknak is játszott.* Noran Kiadó, Budapest, 2007. 915.
- 15 Odorics Ferenc: *A metaforikus megértés elmélete.* = *Az empirizmustól a KONstruktivizmusig.* Ictus, Szeged, 1996. 105.
- 16 Uo. 124.
- 17 Féja Géza: *Gion Nándor.* = *Törzsek, hajtások.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 218.
- 18 Pécsi Györgyi: *Rekviem Bácskáért.* 914.
- 19 Olasz Sándor: *A Virágos katona és a „mágikus realista regény”.* 110.
- 20 Orosz Magdolna: *„Az elbeszélés fonala”.* *Narráció, intertextualitás, intermedialitás.* Gondolat Kiadói Kör, Budapest, 2003. 175–176.
- 21 Uo. 186.
- 22 Uo. 197.
- 23 Morvai László szóbeli közlése. Szenttamás, 2001. augusztus 18.

Andrić Edit

FORDÍTÓI MŰVELETEK GION NÁNDOR VIRÁGOS KATONA CÍMŰ MŰVÉNEK FORDÍTÁSÁBAN

A fordításkritika, mint ahogyan egyébként a más műfajbeli kritikák is, lehet pozitív és negatív, dicsérő szándékú vagy elmarasztaló. Az elfogulatlan, sokoldalú kritika általában tekintettel van mind a jó megoldásokra, mind a kifogásolhatóakra egyaránt. Számba veszi a fordítói vétségek és a gyöngyszemek egész listáját. A fordítás egy meghatározott mű más nyelven való újjáalkotása, új életre keltése: egyrészt ugyanarról a műről beszélünk, de az mégsem lehet minden tekintetben azonos vele. A sikeres fordítás sok mindentől függ. A fordítónak a két nyelv anyanyelvi szintű ismeretén kívül jól kell ismernie a forrásnyelvi kultúrát és mentalitást is, valamint a fordítói módszereket.

115

Ezúttal nem a szó szoros értelemben vett fordításkritikáról van szó, inkább a fordítói megoldások, műveletek szemléltetéséről, amelyre kitűnő példa Gion regénye. Sajátos módon tesszük ezt, a forrásnyelv felől közelítve meg a fordítást.

A tanulmány Gion Nándor *Virágos Katona* című regényének szerb nyelvű fordítását elemzi. Az eredeti mű 1973-ban jelent meg a Forum Könyvkiadó kiadásában, a fordítás pedig pontosan tíz év múlva, 1983-ban. Az utóbbit a Szerb Matica jelentette meg. Gion művét a magyar irodalomnak napjaink egyik legismertebb szerb tolmácsolója, Vickó Árpád fordította le. A *Virágos Katona* szerb közegbe való „útrabocsátása” alkalmával Papp György szól először fordításáról, így fogalmazva: „A prózafordítás végeláthatatlan rengetegében nem kutathatunk fától fáig, mondattól mondatig haladva, hanem föléemelkedve, a nagyobb összefüggések-

re, kiéleződő problémákra kell figyelnünk, amelyek a fordítót is döntésekre, sőt áldozatokra és megalkuvásra kényszerítették.”¹ Ezúttal nekünk sem az a szándékunk, hogy mondatról mondatra haladjunk az elemzés során, inkább a fordítói eljárások egész sorát próbáljuk feltérképezni, nagyszámú példákkal alátámasztva.

A földrajzi nevek használata

A regény Szenttamáson játszódik, melynek szerbül hivatalosan Srbobran a neve. A fordításban azonban mindenhol csak a magyar helynév fordul elő, szerb átírásban: Sentomaš. Ebből az is kiderül, hogy milyen időszakot ölel fel a történet. Ugyanis már amikor a nyolcvanas években a fordítás készült, szerbül hivatalosan csak a Srbobran megnevezés volt érvényben, a fordító azonban jelezni akarta, hogy a mű még közvetlenül a második világháború előtti éveket örökíti meg.

116

A térnek fontos szerep jut Gion alkotásában, a központi térképzet a Kálváriadomb, majd az azt körülvevő utcák, maga a falu, s végül az „egyre távolabb gyűrűző gyengülő körökben felderengő helyek”. Csak egy, az alkotás terjedelmét tekintve rövid, egyfejezetnyi kiruccanás történik a galíciai frontra, da hősünk csakhamar visszatér megszokott mikroközösségébe. A fordító nagyon ügyesen jár el, nem fordítja le szó szerint a térkategóriák magyar elnevezését, hanem a szerb lakosság által használt helynevekkel felelteti meg őket, s ezt azért is megteheti, mert Papp György szavaival élve, szoros táji kapcsolat áll fenn a szerző, a mű helyszíne és a fordító között.

Zöld utca – Zeleni sokak

Kálvária utca – sokak pod Kalvarijom

Békás rét (49) – Žablji rit (40)

Ferenc-csatorna (32) – Veliki kanal (26)

Aztán felhangzott Gilike kürtje a Szív mögül... (34)

...začula bi se Gilikina truba negde iza Šlajza (28).

Személynevek

A regény, s egyben a tér folytonosságához hozzájárul a mindig visszatérő szereplők egész sora, akiknek igen sajátos neveik vannak. Jórészt ragadványnevekről van szó, amelyek sokszor nem kis fejtörést okoznak a fordítónak, mert a mű hangulatának megőrzése sokban függ a sikeres célnyelvi megfeleltetéstől. A személyneveknél nehéz megállapítani, mit fordítsunk, és mit ne. Ha beszélő névről van szó, a fordító leginkább valamilyen ekvivalens megoldást szokott találni – leginkább pejoratív – nevet a célnyelvben.

Mint a Margithok, *Csorbák*, *Csoszogó Törökök*
poput Margitovih, *Čorbe* ili *Ćopavih Tereka*.

A *Csorba* családnevet eredetiben hagyja Vickó, nem is tehet mást, bár a szerbben az olvasót egészen másra asszociálhatja ez a családnev, mivel a *čorba* szerbül levest jelent. A Csoszogó Török igen találóan *Ćopavi Terek* lett, függetlenül attól, hogy a *ćopav* szerbül sántát jelent.

117

Rojtos Gallai – *Rojtavi Galaijevi*

A *Rojtos Rojtavi* maradt, bár lehetett volna *otrcani*, *izlizani* is, vagy ha nem, akkor esetleg fordítói lábjegyzetben utalni lehetett volna a magyar szó jelentésére. A szerb értelmező szótárban ugyan szerepelnek a *rojta*, *rojitati* címszavak, de teljesen más jelentésben mint amilyen hangulatot akart a szerző tulajdonítani ennek a vezetéknevek.

Íme még néhány nagyon találó megfeleltetés:

Istenes Bibic Mihály (34) – *Mihalj Bibic Bogomoljac* (28)²

Szentigaz (86) – *Istinabog* (73)

Bogár cigány (142) – *Ciganin Bogar* (121)

Ez a *kedves* (146) – To je *Dragana* (124).

A *Bogár cigánnyal* már nem tudott mit kezdeni a fordító, ezért eredetiben hagyta nevét. A vadlúd nevét viszont lefordította, ami helyes megoldás, de ezzel az elkerülhetetlen eljárással stílári ér-

tékéből veszített, mivel a szerbben gyakori a Dragana női kereszt-név, nem úgy a magyarban a Kedves.

Terézt *Rézinek* becézi Gion, ezt a fordító magyar kicsinyítő képzővel látja el és *Rezikaként* emlegeti, holott lehetett volna a szerb Tereza rövidítése is, tehát csak *Reza*, a Katika is nyugodtan lehetett volna *Kata* és nem pedig *Katika*, mivel nem magyar nemzetiségű volt a kislány, hanem német.

Vajdasági szerb regionális köznyelv

Vickó fordításának egyik legnagyobb értéke, hogy a bácskai szerbek nyelvében élő, a köznyelvitől eltérő szavakat használ. A helyi színeket erősíti fel ezzel a tájnyelvi fogalmazásmóddal, leginkább a párbeszéd fordításakor, a szereplők megszólítása során, de a narrátor közlésében is előfordul néha a táji ízek ecsetelésére:

118

sokak az *ulica* helyett (magyarul utca)
čošak az *ugao* helyett (magyarul sarok)
jedared a *jednom* helyett (magyarul egyszer)
uznesenje az *uskrsnuce* helyett (magyarul feltámadás)
zamandaljen a *zaključan* helyett (magyarul zárt)
taljige a *kočije* helyett (magyarul szekér).

Nézzünk még néhány esetet:

Ki az a fiú? (43)

Ko je onaj *deran* tamo? (35)

Te félsz... (52)

Zar je tebi *zort*... (43)

Hiába (52)

Zaman (43)³.

Tavaly is itt rohangásztak. (78)

I *lanske* godine su jurcali ovuda. (66)

...egy híres Zöld utcai verekedő (92)

...jedan čuveni *đilkos*, iz Zelenog sokaka... (78)

A lefordított szövegben egyébként fokozottabb mértékben van jelen a hétköznapi előbeszéd, sőt az argo, az utca nyelve, mint amilyen mértékben az Gion stílusára jellemző lenne. Ennek illusztrálására íme néhány példa:

Nem mentél el? (53)

Zar još nisi *zbrisao*? (44)

Sokan dolgoztak itt... (77)

Mnogi su *crčili* ovde... (65)

Félóra alatt mindenét elnyerhetjük... (160)

Za pola sata mogli bismo da ga *opelješimo*... (138)

Rézi egészen más volt mint amikor a malomudvarban járkált... (167)

Rezika je izgledala sasvim drugačije no kakva je bila ranije, kada se *muvala* po dvorištu vodenice... (144)

...egy szétlőtt, romos tanyára értünk... (224)

...dospeli na neki salaš koji su artiljerci prethodno skoro do temelja *razbucali* (196)

...szinte biztosra vehető, hogy mindjárt az ő nyakára tekeredik (36)

...da se skoro sa sigurnošću može očekivati da će *opaučiti* samog sebe. (30)

Az 'opaučiti' szó csak a beszélt szerb köznyelv része, kicsit vulgáris, az igényesebb nyelvhasználatba nem illik bele.

Aztán már nem is erőlködtem. (38)

Kasnije sam *batalio* stvar. (31)

A szerb értelmező szótárban a 'bataliti' címszó jellemzéséül az áll, hogy „népies, regionális, tartományi”.

Alaki tükrözés

Ezt a fajta fordítói eljárást irodalmi művek fordítása során ritkábban érhetjük tetten. Az elemzésül szolgáló szöveg sem

kivétel ebben. Magyar eredetű szavak előfordulnak ugyan a műben, de ezek inkább már régen meghonosodott jövevényszavak, amelyek nem is tűnnek idegennek:

...aki szöges *korbácsal* a kezében is kimondottan boldog. (38)

...nekog, ko je izrazito sretan, čak i sa *korbačem* u ruci. (31)

A *korbács* a szerbben hiába tűnik tiszta magyar szónak, az csak nyelvünk közvetítésével kerülhetett be oda, mert ez a szó török eredetű, tehát közvetett tükrözésről beszélhetünk.

Rojtos – Rojtavi (38/32)

A *rojtav* melléknévi alak nem létezik a szerbben, de már említettük, hogy a főnév (*rojta*) és az ige (*rojitati*) megtalálható a szerb értelmező szótárban, amely utal is rá, hogy azok magyar jövevényszavak. Ilyen a *rit* szerb szó is, a magyar *rét* hatására honosodott meg a szerbben.

...volt béres, napszámos... (40)

...bio je *biroš*, nadničar... (33);

...gyorsan megtanultam játszani rajta (41)

...ja sam veoma brzo naučio da *citram* (33).

A *citriti* szó nincs meg a szerb értelmező szótárban (ellenben főnévként szerepel a *citra* és a *citraš*), ami nem jelenti azt, hogy a vajdasági szerb tájnyelvben nem lett volna használatos az ige is, azonban furcsának találtam, hogy a fordító ezt, a szerb nyelvre nem jellemző szóalkotási módot alkalmazta: a szerbben ugyanis nincs a magyar zongorázik, gitározik vagy akár a citerázik szavak mintájára alkotott ige. Annál is furcsább, mert a magyar eredetiben sem ez a szavunk szerepel, hanem a *játszani rajta* szókapcsolat.

Tartalmi tükrözés, tartalmi explicitálás és implicitálás

Az előbbi példával mutat némi rokonságot a tartalmi tükrözéssel létrejött *božićkovati* ige, amely a „karácsonyozik” analógiá-

jára jött létre. A szerb értelmező szótárban megtalálható ugyan ez a szó, de a beszélt nyelvben nem lehet hallani.

...a béresek többsége még a faluban *ünnepelt*... (145)

...većina biroša i slugu je još *božickovala* u selu... (124),

Váry János azonban nemes ember volt (52)

Janoš Vari je bio čovek *plemenitaš* (44).

A *plemenitaš* kifejezés nem létezik a szerbben, csak a *plemenit* melléknév él, ezért vagy a *plemić* főnevet, vagy pedig a „*čovek plemenitog roda*” szókapcsolatot használhatjuk helyette a *nemes* fordítói ekvivalenseként

...rászoktunk a dohányra (204)

...obojica smo navikli na duvan (177).

A szerb nem szokta mondani, hogy valaki rászokik a dohányra, ehelyett a *propušio je* igét használja, ebben az esetben a fordító nem tudott szabadulni a magyar nyelv vonzásától. Megtörténik, hogy tartalmi explicitálásra vagy implicitálásra van szükség a fordításkor ahhoz, hogy értelmes mondatokat kapjunk.

Még a havat lapátolta... (17)

Stefan je još lopatao sneg (14).

Egyébként a *lopatati* ige létezik ugyan a szerb nyelvben, de nem ebben az értelemben, a gabona, vagy a termés lapáttal való forgatását jelenti, hogy meg ne romoljon.

...amelybe belenyomatta *nevének* kezdőbetűit (25)

...u koje je dao utiskivati početna slova *svog imena i prezimena* (20)

A fenti mondatban a fordító kibővítette a név fogalmát a család- és utónévre.

...és *sok mindent megfigyelhettem*, engem pedig senki sem látott (33)

...a i zato *što sam s ovog mesta mogao lepo da osmatram svet oko sebe* a da mene niko ne primeti (27).

Voltak olyanok is, akik késő ősszel érkeztek, és mielőtt tovább mehettek volna, belepte őket az első hó. (183)

Bilo je i takvih *družina*, koje bi stigle ovamo u kasnu jesen pa ih je tu zatekao prvi sneg. (159)

A fenti explicitálással ellentétben előfordul az ellenkező eset is, amikor a célnyelvben el kell hagyni a felesleges elemeket:

...egy Prodanov nevű *szerb ember* hozta őket szekéren (7)

...dovezao ih je na kolima *Srbin* po imenu Prodanov (5).

Pontatlan fordítás

Amikor a nem pontos, vagy pontatlan megfogalmazást használom, nem arra gondolok, hogy a fordító valamit rosszul fordított le, hanem hogy nem volt kellőképpen körültekintő, precíz és egyértelmű. Ez az alábbi példákból is látható.

...a feleségével és két *kislányával* (7)

...sa ženom i dve *devojčice* (5).

A *devojčice* lehet bármely két kislány, semmilyen birtokos determináns nincs jelen, ami jelezné, hogy a saját gyerekeiről van szó, tehát jobb lenne így: *sa ženom i svoje dve ćerkice*, ami egyben explicitálást is eredményezne.

...egy Prodanov nevű *szerb ember* hozta őket *szekéren* (7)

...dovezao ih je *na kolima* *Srbin* po imenu Prodanov (5).

Jobb lett volna pontosítani: *zaprežnim kolima*, mert a jelző nélkül anakronisztikusnak tűnik a kifejezés, ezenkívül tartalmi tükrözés a *na* előjáró is, elegendő lett volna a pusztán instrumentális esetet használni.

Nem szidta a lovakat Prodanov, hanem nógatta, hogy induljon már, a fordításban mégis ez áll:

... dok je *gradio* svoja dva izlapela i mršava konja;

...a kocsmá előtt egy csoport *férfi* állt (7)

Pred krčmom je stajala gomila *ljudi* (5).

Az Újvári kocsmá előtt álló *férfiak*... (8)

Muškarci koji su stajali pred Ujvarijevom krčmom (6).

Amint látjuk, a *férfi* névszót Vickó az első példában embereknek (*ljudi*) fordítja, a másodikban, csak néhány sorral odébb viszont a magyar főnévnek megfelelő módon.

...a házakban *sötét* volt (7)

...po kućama su već *bila pogašena svetla* (5).

Az eredetiben nem az áll, hogy a fény el volt oltva, hanem hogy sötét volt, lehet hogy előzőleg sem volt semmilyen világítás a házakban.

...Stefan apja megpróbált ugyan *feljebb kapaszkodni* egy jó házassággal (8)

Stefanov otac je doduše pokušao da se *iskobelja* uz pomoć dobrog braka (6).

A köznyelvi, zsargonszerű *iskobeljati se* szó helyett, amely egyébként még megkövetel egy elativusi jelentésű bővítést is, talán jobban tette volna a fordító, ha az *uzdignuti se* igét használja.

123

...egy *élhetetlen* Krebshez ment feleségül(8)

...udala (se) za jednog *nespretnog* Krebsa (6).

Az *élhetetlen* nem szükségszerűen ügyetlen embert jelent, tehát ide a *nesposoban* jelző illik jobban.

Csorba János meg ott állt mellette és *vigyorgott*. (20)

Janoš Čorba je stajao pored njega i *cerekao se*. (16)

Vigyorog szavunk jelentése: „fogait mutogatva ostobán vagy gúnyosan, rendszerint hangtalanul nevet”. A *cerekati se* szerb ige „smejati se glasno bučno, nepristojno pokazivati zube”, míg a *ceriti se*: „keziti se, zlorado se smejati pokazujući zube”. Tehát a szövegkontextusnak inkább az utóbbi igealak felel meg.

...szülés vagy haláleset miatt nem volt érdemes elhagyni a legelőket. (39)

...jer *zbog* porođaja ili *smrti* nije bilo vredno napuštati pašnjake. (32)

Nem a halál miatt nem hagyták el a pásztorok a legelőket, mert az, aki meghal, az mindenképpen kénytelen távozni. A fordítás ugyanis arra enged következtetni, hogy az emberek ahhoz, hogy meghaljonak, nem akarták otthagyni a legelőt, holott arról van szó, hogy a család nem tartotta érdemesnek, hogy valamely falu temetőjébe való temetkezés miatt elhagyják a legelőt, ezért ott helyben, a legelőn temették el halottjukat. Tehát inkább így: *...ili smrtnog slučaja u porodici.*

...megtaláltam egy bizonyos Gallai Istvánnak a házasságlevelét, aki 1931-ben feleségül vette Ali Júlia római katolikus vallású hajadont, és *akinek* lakhelyeül a „Zentai ta nyák” vannak megjelölve (39)

...naisao sam na venčani list jednog Ištvana Galajija koji se 1831. godine oženio Julijom Ali, devojkom rimokatoličke veroispovesti. Pored *njenog* imena su kao mesto prebivališta bili označeni senčanski salaši (32).

124

A fenti szövegben egy hiba és egy elírás figyelhető meg. A hiba abból adódik, hogy a magyarban nincsenek nyelvtani nemek, tehát a fordítónak kell kikövetkeztetni, hím- vagy nőnemű személyről van-e szó, s csak akkor tudja helyesen lefordítani a mondatot, konkrét esetünkben a vonatkozó névmást. A magyarban a vonatkozó névmás Gallai Istvánra utal, nem pedig Ali Júliára, mint a szerb szövegben. Az elírás az évszámban van: az eredeti szövegben 1931, a szerb fordításban viszont egy évszázaddal korábbra tehető a történet.

...a szobából azonban vinnyogás és *mocorgás* hallatszott (61)

...iz sobe se čuo nekakav cvilež i nekakvo *drmusanje* (51).

A *drmusanje* valakinek vagy valaminek a szándékos rázogatósát jelenti, tehát jelen esetben inkább a *metež* főnévvel lehetne felcserélni.

...*csodálkozva* nézett Rézire (66)

...*radoznalo* je pogledao Reziku (55).

A szerbben kíváncsian, nem pedig csodálkozva nézett Rézire a szereplő.

Gilike *megnyugodott* (70)

Gilika se *umirio* (59).

A szerb *umiriti se* és *smiriti se* visszaható ige jelentése között nagy különbség van. A fordításban szereplő cselekvés azt jelenti, hogy Gilike nem mozdult többé, ilyen értelemben lett nyugodt, holott arról van szó, hogy a felindulása csillapodott, lelkiállapota zökkent helyre.

Egy kisgyerek visítva nekiütözött a lábomnak (91)

Jedno dete naletelo je na moje noge pa je zacičalo (77).

A szerb szöveg arra enged következtetni, hogy a gyerek annak következményeként visított fel, hogy a narrátor lábának ütözött, tehát hogy vagy fájdalmának vagy meglepetésének adott hangot, holott a magyarban az áll, hogy ő visítva ütözött neki, tehát miközben, vagy még mielőtt nekiütözött volna már visított.

125

Aztán hirtelen *felerősödött* a zaj (91)

Potom su se zvukovi oko mene neočekivano *izoštrili* (77).

A zaj a szerbben nem felerősödött, hanem kiéleződött, jobban lehetett hallani azt.

...*lassan* szemelgettem a főtt kukoricát (92)

...*halapljivo* sam grickao kuvani kukuruz (77).

A *halapljivo* módhatározó szerbül azt jelenti, hogy „mohón”, tehát éppen ellentéte a lassú szemelgetésnek. A pontatlan fordítás nem mindig a fordító hibájából ered, ugyanis sokszor az eredeti szöveg sem egyértelmű. Ilyenkor a fordítónak törekednie kell arra, hogy a célnyelvi megfogalmazás ne adjon okot a félreértésre:

...három feszület áll a Megváltóval és a két latorral. (32)

...stoje tri krsta, sa spasiteljem i sa dva razbojnika (26).

A mindkét nyelvű megfogalmazás alapján arra lehet következtetni, hogy három keresztre lett kifeszítve a Megváltó.

...simára csiszolták a jeget a tuki gyerekek... (88)

...deca iz Tuka su načinila *sjajne* točiljajke (74).

A fenti szerb mondatból az derül ki, hogy nagyszerű csúszkálókat készítettek, nem pedig amit a fordító ki akart fejezni, hogy a kicsiszolt jég csillogott.

Nem is *nektek* való hely (94)

Pa i nije to mesto *za tebe* (79) (a magyar többes második személy a szerbben egyes számú lett).

A kártyák csak annak vallanak, aki *hét hónapra született*, mégpedig az esztendő hetedik hónapjában és sorrendben a hetedik gyerek. (100)

Karte se otkrivaju samo onima koji su rođeni kao *nedonoščad*, u sedmom mesecu, i koji su uz to sedmo dete u majke. (85)

A *nedonošče* koraszülött gyerek, aki születhet nyolc hónapra is, ha a „u sedmom mesecu” szókapcsolat ezt pontosítja, akkor hiányzik az az adat, miszerint a jósló az év hetedik hónapjában, tehát júliusban született.

...sötét pontok *ugráltak* a szeme előtt (10)

...pred očima su joj *skakutale* crne tačke (9).

A szerbben azt szokás mondani, hogy *igra*, nem pedig *skakuće mi pred očima*.

...a sűrű ködben időnként *lövések* hallatszottak... (224)

...odnekud iz daljine u gustoj magli začulo bi se povremeno *gruvanje topova* (195).

A magyar mondatban sehol sincs feltüntetve, hogy ágyúdörgeések hallatszottak, lehettek azok puskalövések is.

Hamarosan nagy csapat *kopasz fejű fiú* vette őket körül, először csak szóltanul vizsgálták őket... (22)

Ubrzo ih je opkolila velika grupa dece, ošišanih dečaka. Jedno vreme posmatrali su ih bez reči... (17)

Az *ošišani dečaci* jelzős szintagma még nem jelenti azt, hogy a gyerekek kopaszra lettek nyírva, csak azt, hogy valaki megnyírta

őket, tehát hangsúlyozni kellett volna, hogy *grupa dece do glave ošišanih*. Nagyon régi fordítói regulák közé tartozik, hogy a pénznemeket nem fordítjuk le, csak esetleg alakítunk a szó alakján, részleges alaki tükrözést eredményezve. Hogy miért lett a *krajcár*-ból a szerb fordításban *fillér*, nem tudhatjuk, annál is inkább, mivel a legújabb szerb értelmező szótárban a *krajcara* kifejezést megtaláltuk, a *filert* viszont nem.

De nem nyerek egy *krajcárt* sem. (186)

Ali ni *filera* neću time dobiti. (162)

Kihagyott szövegrészek

Előfordul, hogy a fordító kihagy, nem fordít le egy-egy szót, vagy szerkezetet, néha egész mondatot, sőt bekezdést is. Az alábbi példák a kihagyott szövegrészek nagysága szerinti sorrendben követik egymást:

...Stefan *a bakon* ült Prodanov mellett (7)

...Stefan je sedeo pored njega (5).

Kati, *a fiatalabbik* egészen más volt (12)

Katika je bila sasvim drugačija (10).

...utálattal a földre köptek, vagy csúfondárosan röhögtek.
Általában mindenén gúnyolódtak és röhögtek, csak akkor komolyodtak meg, ha munkát kaptak... (15)

s odvratnošću bi pljunuli na zemlju, ili bi se bezobrazno iskreveljili, a uozbiljili se kako tako tek ako bi dobili neki posao... (12)

Nem mondhatom meg – tördelte *kétségbeesetten* a kezeit Gilike. (73)

Ne mogu da ti kažem – lomio je Gilika ruke. (61)

Egész mondatok is kimaradtak a fordításból:

– *Ti is nyavalyás svábok vagytok – mondta a negyedik.* (22)

Vagy egyszerűen leterítette volna, hiszen sokkal erősebb volt, mint Cibri István. (26)

Stefan előbújít a malomból, lisztes kezét a nadrágjába törölte és megkérdezte. (74)

A fenti mondat egy párbeszéd összekötő része az eredeti szövegben, a fordító egyszerűen nem fordította le, mint ahogyan az alábbi bekezdéseket sem, ezek egyszerűen hiányzanak a célnyelvi szövegből.

*...Nem lesz itt semmi baj. A pénzt elosztjuk.
– Nekem nem kell abból a pénzből.
– Így még jobb – mondta vidáman Ádám. (59)*

Végül falusi kanász lett belőle, reggelenként kihajtotta a disznókat a szélmalom közelébe, de még itt is folyton az ujjáival játszott, és közben hangosan motyogott.

Betoldott szövegrészek

128

Az előzővel ellentétben az a jelenség, amikor a fordító olyan szavakkal, szó szerkezetekkel, sőt tagmondatokkal egészíti ki a fordítást, amelyek az eredeti szövegben nem fordulnak elő. Olyan pillanatok ezek, amikor a fordító szabadjára engedheti képzeletét, kreativitásának ad hangot, semmiben sem károsítva meg a forrásnyelvi művet. A szerb szöveg így teljesen természetesnek hat, s észre sem vennénk a terjedelmi különbséget, ha nem vetnénk össze mondatról mondatra az eredetit és a fordítást.

Te sváb vagy? (7)

Jesi li ti Švaba, ili šta? (5)

...mondta Prodanov megnyugtatólag. (8)

...rekao je Prodanov nešto kasnije da umiri Stefana. (6)

...aztán pedig mehettek a földekre napszámosnak. (9)

...a potom im nije preostalo ništa drugo no da izađu na polja i da rade za nadnice. (7)

...olyan sokat bizonygatta, hogy mire Szenttamásra költöztek, Katharina már egyáltalán nem hitt ezekben a mesékben. (10)

Stefan (je) *svaki dan neumorno uveravao svoju ženu da će se jednom obogatiti*, no, *vremenom je ona oguglala na ova obećanja* i u vreme selidbe u Sentomaš, Katarina uopšte više nije verovala u te priče. (7)

Sok halat fogtak. (17)

Ulovili bi *na taj način* puno ribe. (13)

...mintha rozsdás páncélokban jöttek volna. (17)

...kao da su hodali u zardalim *plehanim* oklopima. (13)

És már megint nem vettek komolyan az égvilágon semmit. (17)

I sve je opet išlo po starom, nisu bili u stanju da shvate ozbiljno ama baš ništa na celom ovom svetu. (13)

Most taposhatod – mondta Gion Márton Ubonyi Jánosnak. (19)

Sada ga možeš *na miru* izgaziti – rekao je Marton Gion *blesavom* Janošu Ubonjiju (15).

De nem tudott hazamenni... (20)

Ali nije mogao *tek tako* da ode kući... (16).

Egész biztos hogy sohasem fogott korbácsot a kezében. (60)

Siguran sam da *taj koji je to naslikao* nikad u životu nije držao korbač u ruci. (50)

A fenti magyar mondatból hiányzik az alany, a fordító azonban expliciten kitette.

...segíts nekem beigazítani a vitorlát... (66)

...pomozi mi da namestim tu *proketu* rudu (55).

...ezúttal a Gáspárok röhögtek Gilikén. (69)

...ovog puta su *bahata braća* Gašpar ismejávala Giliku. (58)

...vörösre marta a szemet, de ezzel igazán nem lehetett törődni... (75)

izjedao oči, *a oči su nam bile, mogu ti kazati crvene kao patlidžan*, ali nije bilo vremena da se misli o tome. (63)

Nagyon magasak. (94)

Jako su visoki, *u tome je stvar*. (80)

Az anyánk csak híg löttyöket főzött. (95)

Pokojna mati kuvala je uvek nekekave retke splačine. (80)

...amikor még a bátyáim is kedvesek szoktak lenni hozzám.
(137)

...pa čak i moja dva brata, *koji su bili kud i kamo stariji od mene.* (117)

...amelyeken pipázó férfiak és asszonyok meg koszos gyerekek ültek... (183)

...na kojima su sedeli muškarci i žene neodredljivih godina, s lulama u uglovima usta, a u šaragama bila su šćućurena prjava deca... (159)

...és ide vonszolták a kiszúrt szemű medvéjüket is. (183)

...a na *lancu, vezanom za taljige,* vodili su oslepljenog medveda. (159)

Rézi több mint két évig volt távol, akkor hazajött látogatóba. (202)

130

Rezika je bila odsutna više od dve godine i onda se *iznenada* vratila, ali *samo nakratko, da poseti svoje.* (175)

...nem is tudtam, hogy itthon van. (202)

ja nisam ni znao da se vratila *iz belog sveta.* (175)

Tanácsalánul topogtam előtte... (202)

Nastala je tišina, ja sam se premeštao s noge na nogu. (175)

Elmegyek majd én is még egyszer oda. (204)

Jednom ću i ja da navratim *da vidim šta radiš.* (177)

Szerkezeti eltérések

A legtöbb eltérés a két nyelv között fennálló szerkezeti különbségekből adódik. Ezeknek a fordításakor a fordító részben tudatosan, részben viszont automatikusan jár el, a berögzött módszereket alkalmazva. Ilyenkor minél nagyobb az eltérés, annál jobb, mert a fordító nem jut a forrásnyelvi szövegnek és magának a kiinduló nyelvnek a hatása alá, szabadulni tud a vonzá-

sától, és a célnyelv szellemében tud helyesen fogalmazni. Ebben a kategóriában sok különböző esetet figyelhetünk meg. Közülük némelyek kötelező eljárások eredményei, és pontosan meg vannak szabva, mások viszont néhány különböző módon oldhatók meg. Ezúttal csak néhányat említünk meg. Az alábbi mondatban az igét melléknévi igenévvel fordítja a szerző:

...Stefan a bakon ült Prodanov mellett, az asszony és a kislányok meg hátul *kuporogtak* a régi ágyneműk és ruhák tetején. (7)

...Stefan je sedeo pored njega a žena i devojčice *su bile šćućurene* pozadi na gomili stare posteljine i odeće. (5)

Az előzővel rokon, de ellentétes eset, amikor a határozói igeneves szerkezet lett pusztá visszaható igével lefordítva:

Egy részeg ember *imbolygva oda is jött* hozzájuk (7)

Jedan čovek, sasvim pijan, *doteturao se* do njih (5).

A magyar '-ék' képző jelentésháttérének explicitálása:

Mert Stefan*ék* kukoricakenyeret ettek abban az időben. (11)

Jer *Stefanova porodica* je u to vreme jela kukuruzni hleb. (8)

Apám*ék* aludtak már. (56)

Ukućani su već spavali. (47)

Stefan *öklendezve* elmagyarázta neki, hogy mi történt (19)

...i Stefan, koga je *spopala muka i počeo da povraća*, počeo je da mu objašnjava šta se dogodilo (15).

Itt talán jobb lett volna így fordítani: *trudeći se da ne povraći*, vagy *boreći se sa mučninom, sa nagonom povraćanja*, mert az öklendezés még nem jelenti azt, hogy hányt is egyúttal, egyébként Stefan nemcsak kezdte magyarázni mi történt, hanem el is magyarázta azt. A magyar kauzativust a szerbben fel kell bontani, analitikusan kifejezni:

Az ikrek vele is *megetették* a lépes mézet. (46)

Blizanci *su ga naveli* da jede med u saću. (38)

...amelybe belenyomatta nevének kezdőbetűit. (25)

...u koje je *dao utiskivati* početna slova svog imena i prezimena. (20)

Egyébként, itt a folyamatos ige van érzékeltetve a szerbben, ami a magyarban nem lehetséges.

...*táncoltatták* a medvét. (183)

...*naterali bi* medveda *da igra*. (159)

A magyarban oly gyakori összetett szavak, vagy jezős kifejezések explicitálása a szerbben, a terjengős kifejezésmód is ide tartozik:

Az én őseim.... nem voltak *földtúró vakond-emberek* (38)

Moji preci... nisu bili *od onih ljudi krtica koji su od jutra do mraka prekopavali zemlju*. (31)

És most jön ez a kis Török Ádám és a *szöges botjával* fenyegetőzik. (52)

I sad naiđe jedan mali Adam Tereki i poče da *prei zašiljenim ekserom nabijenim na vrh svog čobanskog štapa*. (44)

...kis, *egylovas* szánon... (74)

...na malim saonicama *u koje je bio upregnut jedan konj*... (62)

bár itt a szerbben is lehetett volna: *saonica jednopreg*.

...a Zöld utcai *nádvágók* (90)

...*ljudi iz Zelenog sokaka, koji su se u ovim zimskim danima bavili sečom trske* (76)

A *nádvágók*... (74)

Ljudi koji su se *vraćali iz trščaka* (76).

Hófehér ing volt rajtuk... (102)

Imali su na sebi *kao sneg bele košulje*... (86).

...*sánta és tüdőbajos*... (134)

...*bio je šantav i bolovao od tuberkuloze*... (114).

...*az iskola melletti kis szobájában* (134)

...*u svoj sobičak, koji se nalazio odmah pored škole*... (114).

...volt egy kis *teknőszerű* völgy... (183)

...*prostírala se jedna udolina nalik na nekakvo korito*... (159).

...a virágzó fákat *ellepő* méhek zümmögését... (184)
...zujanje pčela *koje su preplavile* rascvetale vočke. (160).

Megemberesedtél. (202)

Postao si pravi čovek (175).

Ötemeletes épületben dolgoztam (203)

Radila sam u jednoj zgradi *koja je imala pet spratova* (176)
– petospratnici.

Eléggé ritkán előfordul az ellenkező eset is, amikor a szerb-
ben tömörebb a fogalmazásmód:

...*háromlábú széken*... (184)

...na jednom *tronošcu*... (160).

A magyar túlnyomóan szintetikus nyelv a szerb analitikussal szemben, ez fordításkor, a két nyelv gyakorlati összehasonlítása során támasztható alá a leglátványosabb módon. A szerbnek olykor három, négy szerkezeti egységre van szüksége, hogy kifejezze azt, amit mondjuk a hatóige, vagy a birtokragos névszó egyetlen szóval kimond.

...*lehetek* legalább húszan. (7)

...*moglo ih je biti* dvadesetak. (5)

...mondta Prodanov *megnyugtatólag*... (8)

...rekao je Prodanov nešto kasnije *da umiri* Stefana... (6)

...mégha csak *söprögetett* is... (12)

...makar je samo *metlom pomela dvorište*... (9)

...*fehér inges* úriember... (27)

...čoveka koji se gospodski nosio, *bio je stalno u beloj košulji*... (22)

A Kálvária utcaiak szóltanul bújtak elő *házaikból*... (34)

Oni iz sokaka pod Kalvarijom pomaljali su se *iz svojih straćara* ćutke... (27)

Homokszürke ruha volt rajta... (35)

...u *poput peska sivoj* odeždi... (29)

Most taposhatod – mondta Gion Márton. (19)

Sada *ga možeš* na miru *izgaziti* – rekao je Marton Gion (15).

A magyar különben – mint tudjuk – balra bővülő nyelv, amelynek szintagmáival szemben állnak a szerb hátravetett szerkezetek. A fordítónak erre is oda kell figyelnie, hogy ne kerüljön a magyar nyelv hatása alá.

...elnyűtt, *lelógó karimájú* kalap volt a fején... (7)

...na glavi pohaban *šešir opuštenog oboda*... (5)

...érelklődve figyelték a *közeledő* szekeret... (7)

...sa neprekidnim zanimanjem su posmatrali kola *koja su se primicala*... (5)

...sokáig bámulta a *távolodó* szekeret... (8)

...dugo piljio u kola *koja su se udaljivala*... (6)

...élete végéig *szülei* házában maradt volna... (10)

...do kraja života ostala (bi) u kući *svojih roditelja*... (7)

...a hóban *heverő* embert... (20)

...čoveka *koje je ležao* na snegu. (15)

...összeverekedett a *gúnyolódó* fiúkkal (24)

...potukla se sa dečacima *koji su joj se rugali* (20)

...a *téglagyáros* Hauserék... (25)

...Hauzerovi, vlasnici ciglane... (20)

...a Zöld utcából idekerült törekvőbb *magyar* parasztok háza... (27)

...tu su stanovali uglavnom trudoljubiviji seljaci, *Mađari*... (22)

...*lassú mozgású*, de *eleven eszű* paraszt (27)

...seljak *tromih pokreta* ali *živahna uma*. (22)

...még jobban megvetette *birkaságú*, *csavargó* őseinket, mint az apám... (40)

...čini se da su još više prezirali naše pretke *koji su vonjali na ovce i lutali* ovom ravnicom (33).

Gyakran a szórend is pontosan a fordított, ami szintén a két nyelvrendszer közötti különbségekre vall:

A feketicsi hídon keresztül mentek be a faluba. (7)

Ušli su u selo preko feketičkog mosta. (5)

Stefan meg *összeszorított* fogakkal hallgatott. (8)

Stefan je ćutao stisnutih zuba. (6)

Tőled félnék. (45)

Boje se tebe. (37).

Ebben az esetben talán jobb lett volna a fordított szórend:

Tebe se boje.

Néha a fordító a szórend tükrözésének csapdájába esik:

...többé nem is léteztem a számára (52)

...više i nisam postojao za njega (43)

helyesen: *nisam više ni postojao...* vagy ennél még jobb megoldás: *za njega više kao da nisam ni postojao.*

Szerkezettükrözés:

Olykor a fordító nem tud szabadulni a forrásnyelv vonzásától, ezért a szerkezettükrözés csapdájába esik.

...szárazmalma volt a szenttamási főutcán. (7)

...imao je suvaču *na* glavnoj ulici. (5)

Ismét a főutóra kerültek. (27)

Ponovo su dospeli *na* glavnu ulicu. (22)

A magyar külső helyviszonynak a szerbben néha belső helyviszony felel meg. Az első példában a magyar superessivusi viszonyrag helyett a szerbek inessivusi jelentésű esetet, pontosabban *u* előljárós lokativust használnak, a másodikban viszont a sublativust szintén *u* előljáró kellene hogy megelőzze, de ezúttal egy akuzativusi esetben levő névszót. Az utóbbi szerb mondat arra enged következtetni, hogy a család az utcára került, nem pedig arra, hogy a főutcában levő házba költözött.

Nyolcéves korában... (12)

U svojoj osmoj godini... (9) sa (svojih) osam godina

...tizenöt éves koromban... (33)

... u petnaestoj godini... (27) – sa svojih petnaest godina.

A fenti lefordított mondatok helyesek ugyan, de a szerb inkább így fogalmazna: *sa (svojih) osam / petnaest godina*.

...mentek mindig a jobb legelők felé... (39)

...uvek su išli ka boljim pašnjacima... (32)

A fenti szerb mondat helyesebb lenne, ha a *ka* előjáró helyett az „*u potragu za*” szerkezet állna.

Jó megoldások

Térjünk ki külön a jó megoldásokra is. Belőlük sok van a fordításban, természetesen nem tudjuk mind felsorolni őket. A fordító szabadul a célnyelv hatása alól, a forrásnyelv normáinak és nyelvi törvényeinek megfelelően, gördülékenyen és könnyedén fogalmaz, nem köti az eredeti szöveg szerkezetét.

...hangosan felröhögtek... (8)

...grohotom su se nasmejali... (6)

Mert sok volt a molnár s ők évenként legfeljebb három-négy hónapot dolgozhattak a malmokban. (9)

Jer mlinara je bilo puno, uz to u mlinovima *se radilo* najviše tri do četiri meseca u godini. (7)

Itt a szerbre jellemző személytelen szerkezetet használ a fordító.

...amikor meglátta Prodanov *rossz lovait*... (10)

...kada je ugledala Prodanovljeve *rage*... (7)

...egy *forgalmas* malom gazdája... (10)

...vlasnik jednog *razrađenog* mlina... (7)

Óvatosan belábaltunk a vízbe. (53)

Oprezno smo zagazili u *plićak*. (44)

A fenti *plićak* kifejezés jelentéstöbbletet is nyújt a magyar vízzel szemben, mivel az sekély vizet jelöl. Természetes, hogy ha valaki belelával a folyóba, akkor az előbb a sekélybe jut, tehát közvetve utal erre a mozzanatra a *belelával* ige, a szerbben mégis találóbb az oly gyakori főnév használata. Az alábbi mondat is hasonló értéktöbbletet nyújt, mivel a *staćara* névszó a szerbben nem akármilyen házat jelent, hanem roskatag viskót, s ezért jól beillik a kontextusba.

A Kálvária utcaiak szóltanul bújtak elő *házaikból*... (34)

Oni iz sokaka pod Kalvarijom pomaljali su se iz svojih *straćara* ćutke (27).

Minden fordítás gyöngyszemeit a szólások, megkövesedett szókapcsolatok sikeres és találékony megfeleltetése képezi. Ebben a szövegben is bőven találhatunk erre példát. Néha a meglevő szókapcsolatokra válaszol helyes megoldással a fordítás szerzője, máskor viszont olyankor is szólást, szóláshasonlatot használ, amikor az eredetiben annak nyomát sem találjuk, ezzel gazdagítva az eredeti szöveg értékét. Néha csak megkövesedett szókapcsolatot találunk, máskor viszont szólást, szóláshasonlatot.

Csigavér. (19)

Smiri živce. (15)

Persze elverték... (25)

Naravno, *izvukla je deblji kraj*... (20)

...éppen olyanok voltak... (37)

...bili su *slika i prilika*... (31)

...aki éppen olyan nagydarab volt mint a gazdája... (50)

...koji je nalik na svog gazdu, bio *kao od brda odvaljen* (42)

szerbben szóláshasonlat

...lábukat a vízbe lógatták... (57)

...koji su *kiselili noge* u rećici i pecali (48) a szerbben szólás;

...rábízta Tallér nevű okos, fekete kutyájára... (63)

...koji *se odazivao* na ime Talir... (53)

...éppen hogy csak *eltengődtek*... (64)
...jedva su *sastavljali kraj sa krajem*. (54)
Fordult a szerencse. (111)
Kolo sreće se okrenulo... (94)
...beállt ismét a malomba dolgozni... (73)
...opet je *zapeo iz petnih žila*... (62)
...nem is akarta többé elengedni... (111)
...i *nije mu padalo na pamet* da ga ispusti. (94)
Fütyülök rá, hogy ki kit leckéztet meg. (207)
Baš me briga ko će kome da *očita bukvicu* (180).

A szövegben egy szójáték is van, amelyet Vickó igen találóan fordított le:

Nem bajusz, hanem pajusz. (22)
Nije brk, nego prk. (18)

138

A fordító sokszor több jó megoldás közül is választhat, nem kell szorosan kötődnie az eredeti szöveghez. Néha a fordítás színességét, változatosságát szem előtt tartva teszi ezt. A rendelkezésre álló változatok száma a fordító alkotói tehetségétől, találékonyságától, nyelvi fantáziájától is függhet:

...*ő sem tudott* meggazdagodni... (9)
...ni on *nije bio u stanju* da se obogati (6) (ni on nije mogao...)⁴
Nem házassággal akart *meggazdagodni* (9)
Nije ženidbom hteo *da stekne imetak* (7) (da se obogati)
Stefan is *jól tudta* (10)
...i Stefanu je bilo *jasno kao sunce*... (8) (i Stefan je dobro znao)⁵
...olyan helyre, ahol *nagyobb szükség van* jó molnárra... (10)
...u jedno mesto gde su dobri mlinari *više traženi*... (8) (gde je bilo veće potrebe za dobrim mlinarima)
...kivárni az alkalmat hogy *befészkelje magát* egy rendes malomba... (10)

...da sačeka priliku da *se uvali* u pravi mlin... (8) (...se ug-
njezdi...)

...elindultam hát arrafelé, bár *féltem*, hogy ott sem igazi pász-
torokat találok... (42)

...krenuo sam u tom pravcu, mada *sam sumnjao* da ću na-
ići na prave pastire... (35) (sam se plašio...)

Török Ádámmal rengeteg apró halat fogtunk. (81)

Mnogo sitne ribe smo tako pohvatali... *Adam Terek i ja*. (68)
(sa Adamom Terekom...)

...valaki egy *főtt kukoricával megrakott* pléhtányért nyomott
a kezembe. (91)

neko mi je tutnuo u ruke plehani tanjir *pun zrnevlja kuva-
nog kukuruza*. (77)

A szerbben valójában pontosítás van, mert a további szöveg-
ből derül ki, hogy nem csöves kukorica volt a tányérban, hanem
a csőről leválasztott főtt kukoricaszemek.

A fordító néha nagyobb mértékben engedi szabadjára a kép-
zeletét, és nem tartja magát szorosan az eredeti szöveghez. Ez
leginkább sincs hatással a fordítás autentikusságára, nem csorbít-
ja a mű eredetiségét, egyszerűen másként fogalmaz a fordító, és
ezt csak a kicsinyeskedő nyelvész veszi észre, ha mondatról mon-
datra összevet egy-egy részt.

...de az *továbbra is ott maradt a szekér mellett*... (7)

... ovaj je *ostao u poran*... (5) (makacs maradt)⁶

...keményen végigdolgozták azt a tavaszt... (13)

...krvavo su radili čitavog proleća... (10) (véresen dolgoz-
tak egész tavaszon)

...napnyugta után... (13)

...kada je već pao mrak... (10) (amikor már besötétedett)

A Zöld utca mellé költöztek. (14)

Preselili su se na čošak Zelenog sokaka. (11) (a Zöld utca
sarkára költöztek)

Itt már búzakenyeret ettek... (14)

Ovde su već prešli na pšenični hleb... (11) (itt már áttértek a búzakenyére)

...ott... már végképp elege lett belőlük... (14)

...tu... došli su mu sasvim do grla. (11) (már teljesen torkig volt velük)

Télen... (16)

Nailaskom zime... (12) (a tél beálltával)

...elébe ment az addig mozdulatlanul *figyelő* ember. (17)

...pošao mu je u susret čovek koji je sve do tada nepomično *stajao na čošku*. (14) (az ember, aki addig mozdulatlanul állt a sarkon)

...de még az arcát sem törölte meg a vértől (18)

...ali nije našao za shodno čak ni da obriše lice od krvi (15) (nem találta érdemesnek még a vért sem letörölni az arcáról).

140

A szerbben tehát a részeg ember nem tartotta érdemesnek letörölni a vért az arcáról, holott inkább arról volt szó, hogy nem volt hozzá ereje megtenni azt.

Csorba János Stefan mellének szegezte a vasvillát (20)

Janoš Čorba je podigao gvozdene vile u visinu Stefanovih grudi (16) (...Stefan mellének magasságába emelte a vasvillát).

Itt talán jobb lett volna másként fogalmazni: *uperio je vile prema Stefanovim grudima, vagy prislonio je vile na Stefanove grudi*

...megpróbálták *lefogni* Rézit... (22)

...pokušali su da je *obore u prašinu* (18) (megpróbálták a porba tiporni őt)

...tele volt *kék-zöld* foltokkal... (25)

...bila je puna zelenih i *ljubičastih* masnica... (20)

Érdekes lenne megtudni, miért lilák a foltok a szerbben, amikor a *masnica* a *modrica* szinonimája, az pedig „*modra, tamnoplava*

mrlja...” tehát a szerbben is kék a folt, nem pedig lila. Lehetett volna így: *bila je puna plavih i zelenih modrica*.

Akkor ismét kívárta, hogy *Juhász János kinyissa a kamraajtót, odament hozzá,* és megmondta neki, már régóta tudja, hogy mit csinál, és hogy a nazarénus egy becsstelen tolvaj. (26)
Zatim je ponovo sačekao *nazarena* kada je ovaj krao njegovo brašno. Rekao mu je *jasno i glasno* da već odavno zna za njegovu rabotu i da je nazaren jedan običan lopov. (21)
(Megvárta a nazarénust, amikor az ismét lopott a lisztjéből..., nyíltan megmondta neki...)

...ő nem akart Zöld utcai lenni... (27)

...nije hteo da bude iz Zelenog sokaka. (22)

Ebben az esetben Vickó szóról szóra lefordította a magyar mondatot, de ezzel egy kicsit leszűkítette a mondanivalót, mert nem attól tartott a hős, hogy a Zöld utcában lakjon, hanem attól, hogy olyan legyen, mint a Zöld utca többi lakosa. Tehát inkább így: *nije hteo da bude kao oni iz Zelenog sokaka*.

141

Két óra múlva már *el is költöztek a Zöld utca mellől* (27)

Već nakon dva sata *napustili su vetrenjaču*. (22) (két utca múlva már elhagyták a szélmalmost)

...akik gyakran meglátogatták őket, vagy meghívták őket magukhoz. (28)

...koje su ih često posećivale ili *kojima su oni išli u posetu*. (23)
(vagy akikhez ők látogatóba mentek)

...kijött *az utcára*... (17)

...izašao *iz krčme*... (14) (kiment a kocsmából)

A tukiak hangoskodva *jöttek ki az utcára* (33)

Oni koji su stanovali u Tuku, *izlazili su iz svojih dvorišta* uz veliku graju (27) (az udvarukból jöttek ki).

A fenti két példában a szemlélet változik meg: a magyarban az a fontos, hogy hova jött ki valaki, a szerb példában meg, hogy honnan tette ezt.

Arról a sok tülekedő emberről látszik, hogy onnan nőttek ki... (35)

Oko izmučenog spasitelja guralo se mnogo ljudi i na njima se lepo vidi da su svi izrasli iz... (29) (A sanyargatott Megváltó körül sok ember tülekedett, és jól látszik rajtuk, hogy onnan nőttek ki.)

...nem szívesen beszélt pásztor őseiről... (40)

...nije rado govorio o ovim pastirima... (33) (ezekről a pásztorokról)

Ezeket nem volt érdemes közelebből megnézni. (42)

Ovi me nisu zanimali. (34) (ezek nem érdekeltek)

Egyszer elmegyek veled a Kálváriára. (48)

Posetiću te jednom na Kalvariji. (40) (Meg foglak látogatni egyszer a Kálvárián.)

A fordításban az áll tehát, hogy Rézi meg fogja látogatni a fiút, aki örökké a Kálvárián van, az eredetiben viszont kifejezi hajlandóságát, hogy egyszer majd vele együtt, tehát közösen mennek el oda.

142

Hanyatt feküdtünk a fűzfa alatt. (50)

Izvalili smo se na leđa u hladu vrba. (41) (Kifeküdtünk hanyatt a fűzfa árnyékába.)

A szerb mondat egyrészt magát a cselekvést ragadja meg nem pedig az állapotot (erre utal a névutó alakja is: alatt és nem alá) másik szembetűnő jelenség a szerb analitikus kifejezés.

...ostorát vadul pattogtatta a *lovak* feje felett, *de nem csapott rájuk.* (51)

...odjurio pucajući besno kandžijom iznad glava *dva belca*, *pazeći dobro da ih slučajno ne ošine.* (42) (két fehér ló feje felett, jól vigyázva, hogy véletlenül rájuk ne csapjon.)

El kellene *hajtani* innen a birkákat. (51)

Trebalo bi da se *sklonimo* odavde. (43) (el kellene mennünk innen)

A hatalmas Kraszulyák *elképedve bámult* a kezére... (54)
Ogromni Krasuljak je *samo pogledao* u svoje *prazne* ruke...
(45) (csak ránézett üres kezére)

A falusiak *nem* hozták ki ilyen messzire a búzájukat. (64)
Seljani su *nerado* dovlačili pšenicu tako daleko. (54) (nem szívesen hozták ide...)

Mozdulj már, mert beléd rúgok (66)
Mići se, jer ću te šutnuti u dupe. (55) (mert fenéken rúglak)

Akik addig hangosan röhögtek, most ott *feküdtek* az Erdei Ember lábainál. (68)
Oni koji se do tada grohotom smejaše, sada *padoše na kolena i moljaše za milost* Šumskog čoveka. (57) (...most térdre borultak és könyörögtek az Erdei Embernek.)

Egymást váltogatva túrták a havat a szélmalom előtt (72)
Čistio je sneg ozarena lica... (61) (ragyogó arccal hányta a havat)

...hosszú botokkal lökdösték magukat előre. (88)
...pomoću dugačkih drvenih motki otiskivala bi se po zaledenoj Krivaji. (74) (fabotokkal rugaszkodtak el a befagyott Krivaján)

Karl Junger enyves kötényében átszaladt a tanítólakásba... (134)
Karl Junger je smesta otrčao u učiteljski stan, nije stigao ni da odloži tutkalom umrljanu kecelju... (114) (azonnal átszaladt a tanítólakásba, az enyvvvel bepiszkolt kötényét sem érkeztén levetni)

...egy évig szünetelhetnek a gyerekek... (135)
... deci neće ništa škoditi ako budu pauzirala godinu dana... (115) (a gyerekeknek nem árt, ha egy évet szünetelnek)

Voltak olyanok is, akik késő ősszel érkeztek, és *mielőtt tovább mehettek volna*, belepte őket az első hó. (183)
Bilo je i takvih družina, koje bi stigle ovamo u kasnu jesen *pa ih je tu zatekao* prvi sneg. (159) (így itt érte őket az első hó)

A szerb mondat alapján nem lehet megállapítani, hogy a cigányokat ez az első hó megakadályozta-e abban, hogy tovább menjenek vagy sem. Csak később, a kontextusból derül ki, hogy ott maradtak.

...ahol vándorcigányok szoktak megpihenni. (183)

...gde su se s vremena na vreme zadržavali Cigani čergari prekidajući nakratko svoja beskrajna putovanja. (159) (ahol időről időre vándorcigányok időztek, röviden megszakítva vég nélküli bolyongásaikat)

Egyenesen ide vonultak zörgő szekereikkel... (183)

Uputili bi se pravo u *koritastu* dolinu sa svojim rasklimatanim taljigama... (159) (teknőszerű völgy)

Felállt, kezét fogtunk... (185)

Onda je ustao, pružio ruku (160).

A szerbben a fiú, amint felállt, kezét nyújtott beszédpartnerének, amit ennek nem feltétlenül kellett elfogadnia, nem úgy a magyarban, ahol a kézfogás szavunk kölcsönösségen alapszik.

144

De most már saját szállodájuk van, és alig tudnak magyarul (203)

Ali sada već imaju svoj vlastiti hotel i skoro da su i zaboravili mađarski (176) (és már elfelejtettek magyarul beszélni)

A magyar mondat – így kiragadva a szövegkörnyezetből – azt jelezhetné, hogy a szállodatulajdonosok esetleg soha nem is tudtak jól magyarul (amennyiben a kivándoroltak második nemzedékéről lenne szó), csak egy kicsit sajátították el, a szerb viszont világosan kimondja, hogy igenis beszéltek anyanyelvüket, de már majdnem elfelejtették.

...liftkezelők... (203)

...koji su upravljali liftovima... (176)

...liftboj (176).

Az egyhangúság és ismételtetés helyett a fordító különböző módon fordítja a liftkezelőt egy oldalon belül.

Csúnya, *nyálkás* tavasz várt ránk ott Galíciában (224)

Tamo u Galiciji dočekalo nas je ružno, *vlažno* proleće (195)
(nedves – egyébként nagyon jó megoldás, mert a tükörfordítás, a „slnavo proleće” a szerbben rosszul hangzana)

...egy *vigasztalan* ködös reggelen... (224)

Jednog maglovitog, *očajno neprijatnog* jutra... (195) (vigasztalanul kellemetlen reggelen)

A nyílt pályán parancsoltak le bennünket a vonatról... (224)

...naš voz se zaustavio na otvorenoj pruzi i tada nam je naredeno da napustimo vagone... (195) (a vonatunk a nyílt pályán állt meg, és akkor megparancsolták, hogy hagyjuk el a kocsikat)

ahol vagy harminc, az első vonalából visszaküldött, *fanyar képu, kopott* katona várt ránk... (224)

tu nas je dočekalo tridesetak *prljavih, odrpanih, neraspoloženih* vojnika... (196) (piszkos, lerongyolódott, rosszkedvű).

A szerbben a fordító, a magyar szöveggel ellentétben, a katonának piszkos, rongyos egyenruhájára irányítja figyelmünket, míg a magyarban az csak kopott volt, a *fanyar kép*-nek viszont egészében megfelel a rosszkedvű, de ugyanakkor használhatta volna az *oporo lice* szókapcsolatot is.

A mondatok felbontása vagy összevonása

Megtörténik, hogy fordításkor egy forrásnyelvi mondatból kettő születik a célnyelvben. Az ellenkező eset is fennállhat, bár sokkal ritkábban fordul elő. Ezek az átváltási műveletek a fordító ízlésével korreferálnak, és nem kötelezőek.

...sírós, nyafogós, lusta teremtés, aki kijárt ugyan velük a földekre, de... (12)

...plačljivo, kenjkavo, lenjo stvorenje. Doduše, odlazila je sa njima na njive, ali... (10)

Hamarosan nagy csapat kopasz fejű fiú vette őket körül, először csak szótlánul vizsgálgatták őket... (22)

Ubrzo ih je opkolila velika grupa dece, ošišanih dečaka.
Jedno vreme posmatrali su ih bez reči... (17)

Utána gyorsan el is költöztek onnan, mert Stefan már szinte
búskomorra vált. Nagyon egyedül volt abban a szélmalom-
ban... (25)

Ubrzo potom oni su se odselili. Stefan je postao skoro tu-
roban, bio je veoma usamljen u toj vetrenjači. (20)

Szenttamás sokáig a két folyóvíz, a Krivaja és a Ferenc-csa-
torna közé szorult, a szerbek a csatorna, a magyarok pedig
a Krivaja mentén laktak. (32)

Sentomaš je dugo vremena bio stešnjen između dve vode,
Krivaje i Velikog kanala. Srbi su živeli pored kanala, a
Mađari uz Krivaju. (26)

Tudniillik a Virágos Katona nem szenved. *Mindenki más
szenved: a Megváltó...* (36)

Naime, Vojnik sa cvetom nije patio: spasitelj... (29)

146

Olykor átfogalmazhatjuk a mondatot, megváltoztatva annak
fajtaját is, mint az alábbi esetben, amikor kérdő mondatból
felszólító lett a célnyelvben:

Ki mersz jönni a partra, Csozogó? (54)

Izadi de, na obalu ako smeš, Čopavi! (45)

Ráakadtunk olyan megoldásokra is, amelyek nem hibásak
ugyan, de egy kicsit választékosak vagy pedig archaikusak:

...a Zöld utcából idekerült *törekvőbb* magyar parasztok házai...
(27)

...tu su stanovali uglavnom *trudoljubiviji* seljaci, Mađari... (22)

Jobb a 'vredniji', 'marljiviji', ma már inkább azt mondjuk,
hogy 'ambiciozniji'.

Összegzés

Könnyű szőrszálhasogató elemzések során hibákat, vagy ke-
vésbé ekvivalens megfeleltetéseket találni. Egy ilyen nagyméretű

és összetett munka közben természetes, hogy sokfajta megoldás lehetséges, jobbak és kevésbé jók, sőt még tévedések is előfordulnak. Nem az volt a szándékunk, hogy ezek felfedezését tűzzük ki célul, hanem illusztrálni szeretnénk volna, hogy milyen műveleteket kell elvégeznie, milyen fordítói módszerekhez kell egy fordítónak folyamodnia ahhoz, hogy szöveghű, jó fordítást tegyen az asztalra. A legfontosabb persze az, hogy a célnyelvi szöveg természetesnek, ne pedig erőltetettnek hasson, hogy aki elolvassa, ne érezze meg rajta, hogy a mű fordítás eredménye, hanem eredeti szöveget véljen benne. A *Virágos katona* erre nagyon jó példa, bár a személynevek, a földrajzi nevek s még néhány apróbb részlet mégis árulkodik arról, hogy fordításról van szó. Nyugodtan idézhetjük Papp György megállapítását, miszerint „azt mondhatjuk, hogy a Virágos katona jó szerb fordítása nem viseli magán a szöveggel való vívódás nyomait. A jó, mert nem hibás fordításnak azonban még nagyon sokféle lehet a poétikája, és néha épp a vívódásban kovácsolódik ki a merészebb poétika, a teremtő fordítás.”⁷

Jegyzetek

- 1 Papp György: *Milyen kritika a fordításkritika?* Logos, Tóthfalu, 2001, 139. p.
- 2 Tegyük hozzá, hogy a Bogomoljac istenimádót, istenhívőt jelent, tehát nem azt, aki csak azért kapta az Istenes ragadványnevét, mert mindenkinek Isten neve említésével köszönt.
- 3 Jegyezzük meg, hogy a zort és a zaman török eredetű jövevényszó a szerbben.
- 4 Zárójelben a szó szerinti fordítást közlöm, ami szintén jó megoldás lenne.
- 5 Egyébként a szerbben a szólás inkább a 'dan' főnével gyakoribb.
- 6 Ezúttal a zárójelben a szerb fordítás magyar visszafordítása szerepel.
- 7 Papp György: i. m. 2001. 145.

Rudaš Jutka

ESTERHÁZY VERSUS KIŠ

Esterházy Péter *Harmonia caelestis* és a *Javított kiadás* című műve „mint meghatározó múltteremtő fikció, kultúra- és történelemértelmező vízió komplex”¹ referenciákkal és intertextusokkal van teli, amelyek egyfajta művészeti és szellemi kihívást jelentenek. Az úgynevezett igaz- és álreferenciáknak, valamint intertextusoknak megvan a maguk irodalmi funkciója, működésük nagyon is paradox, azaz az irodalmi tényeket a történelmi anyag támasztja alá, és fordítva: a történelmet kvázi fiktívnek, az irodalmat kvázi történelminek lehet tekinteni.

Esterházy sajátos módon bánik az alakzatok e különös játékával, a legszigorúbban és legmerészebben kódolt *Harmonia caelestis* és a *Javított kiadást* is az effajta kreativitás és textualitas működteti. Szövegeiben az intertextualitás számos alakváltozatának – paratextualitás, transztextualitás, architextualitás, metatextualitás, hypertextualitás – szinte mindegyik típusa benne foglaltatik: az imitáció, a paródia, az idézet, a montázs, a plágium, az egyszerű reminiscencia stb. Az Esterházy-textus magában foglal továbbá egybevetéseket, irodalmi utalásokat, témákat és motívumokat. Esterházy írástechnikájánál sokféle diskurzus hatol be egy koherens narratív keretbe, ahol végül is ezekből a töredékekből kibomlik az egység, egy továbbcsözt, összefont működő konstrukció, amelybe az intertextuális építőelemek szinte észrevétlenül illeszkednek. Érdekes módon az Esterházy-szövegmontázst – amely stilisztikai és narratív természetű –, egy olyan vágy uralja, hogy a beépülő szövegegységek a kialakult narrációba és diskurzusba integrálódva egységes esztétikai képet mutassanak. Szövegeit mégis az intertextuális harmonizáció járja át, szerzője az

149

eltérő horizontokból származó szövegek kombinációs lehetőségeit maximálisan kiaknázza, felkínálva az olvasónak egy köteg kombinatorikus „virtualitást”.

A Genette által „kommentárnak” nevezett kapcsolat – amely egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél – a metatextualitás típusa. Esterházy a *Javított kiadásban az Anatómiai lelkéből* veszi át azokat a bizonyos kiši vonásokat, amelyek aztán a saját művét is meghatározzák. Ebben a műben valamiképpen a pastiche, azaz a „stílusutánzás” valósul meg. Az átvétel formái, Kiš regénye Esterházy szövegének egyfajta „arche-textusa”. Ilyen intertextuális viszony áll fenn a *Harmonia* szövegének műfaja és Danilo Kiš *Fővenyóra* arche-textusa között is, olyannyira, hogy ez utóbbi (nem csupán) mint forma alkalmas a mű egészének a kialakítására. Továbbá a *HC* még két pre-textusra (ős-szövegre) – Danilo Kiš *A holtak enciklopédiájára*, valamint Natalia Ginzburg *Családllexikonára* – vezethető vissza. Tehát a kiši jegyek nagyszámú jelenléte a két Esterházy-szövegben egyszerre rejtőzködő és feltárulkozó jellegű. Erről a feltárulkozásról szeretnék egy röpket betekintést adni.

150

A *Harmonia caelestis* két történetet visz színre, az édesapák mozaikképeit, valamint az apa személye köré épülő családtörténetnek is nevezhető egységet. „Az elődök »nemzedékrajzában« azért halványul el a történelmi alakok egyéni karaktere, mert a megszakított elbeszélés fragmentumai rendre meghíúsítják az individuális arckölcsönzés kísérleteit.”² A képzelet és a valóság keveredik, összemosódik. E két világ – a történelmi és a mesterseges – szemmel láthatóan összeszövődik Danilo Kiš *Fővenyóra*³ című, 1972-ben megjelent gyönyörű regényében is. Az író, mint ahogy a *HC*-ben is, a világok összjátékát egyre összetettebb formával látja el. Számos referenciális valóság kapcsolódik a *HC*-ben az Esterházyak életéhez, akár csak a *Fővenyóra* E. S.-ként⁴ ismert zsidó származású nyugdíjas vasúti ellenőr főhőséhez. Mindkettőben remekül megfestett apafigura lép elénk. A *Fővenyórát*, akár-

csak a HC-t is ugyanazon formaelv, a dekonstrukciós eljárás uralja, mindkettő mozaikszerkezetű szöveg. Az előbbi 67 számozott részből áll, az utóbbit 371, valamint 201 számozott mondat alkotja. A *Fővenyór*ban a szerző a fragmentumokban véli felfedezni a teljességet, majd a gyakori leltározó, lajstromozó módszer „s a pusztá megnevezésre összpontosító írás ezzel szemben azt vonja éles fénybe, ami van, és ezáltal rajzolja körül a hiányt”.⁵ Kiš poétikai bravúrja már a könyv Prológusában megmutatkozik: egyetlen grafika feltüntetésével, az ún. Rubin-váza képében, melyet optikai csalásként/csalódásként akár homokórának, vázának vagy két egymással szembenező arcnak láthatunk. E Prológusbeli fekete/fehér ábra indítja el az asszociációs láncot, mutat rá a földi diszharmóniára, valamint a mennyei harmóniára. Hasonló stílusalakzattal zárja a művet LEVÉL vagy TARTALOM címmel, 1942. IV. 5-ére datálva Eduard. A (kvázi)apa tollából nővérenek, Olgának az alábbi utóirat íródik: „Jobb az üldözöttek, mint az üldözők között lenni.”⁶ E Talmudból ismerős mondatban sűrűsödik egy hasadt kor történelmi és személyes traumája, a történelmek borzadalmából visszaidézett apafigura, „E. S. kiszolgáltatottsága, esendősége és örülete itt nem lélektani jelenség, hanem ontológiai, a semmiféle hatalommal, az önmaga felettivel sem bíró ember létének széttört valója”⁷, és nem utolsósorban egy földrajzi, kulturális, nemzeti térség feldarabolásának folyamata.⁸

Mindkét mű kiemelkedő helyet foglal el mind az életmű, mind az ezredévi/végi jugoszláv/magyar próza alakulástörténetének horizontjában. Mindkét esetben „történelmi vagy családregegyről vagy aparegegyről” van szó, monumentális történeti materiáról, olyan fabulákról, mikrotörténetekről, melyek igaz voltukról tanúskodnak, amelyekben az írói képzelet minden öltését valós részletek igazolják. Ezért Kiš fiktív világának megteremtésében/valóságrekonstrukciójában sem csupán egy vidéki magyar zsidó család életének mozaikképét olvashatjuk, hanem ennél sokkal többet, egy értékeket veszített, szétmállott világot/országot.

A szóban forgó könyv(ek) explicite megadott poétikája és metodológiája egyértelműen mutatja, hogy dokumentumokat, nyersanyagokat használ(nak). Hogyan és mennyiben használja fel ezt Esterházy Péter – ez már poétikai kérdés. Itt egy közismert modern irodalmi eljárásról van szó, amit Borges tökéletesített az irodalomban, de ami már Poe-nál és másoknál is fellelhető, és amit az Esterházy által sokat idézett Danilo Kiš is alkalmaz, nevezetesen „a társadalom és a dokumentumanyag irodalmi felhasználásáról, ami Flaubert óta egyike a domináns írói módszereknek –, ezért pedagógiai célzattal tanulságos idézetekkel szolgálok, *texte à l'appui*, egész breviáriumot szövök bele teljesen *à propos* a saját szövegembe.”⁹ A regényt amennyire nem lehet átmásolni sem a történelemből, sem a művészettörténetből, miként az étlapról vagy menetrendről sem – állapítja meg Kiš a *Borisz Davidovics síremléke*¹⁰ című novelláskötete kapcsán –, amelyben a dokumentumoknak sokkal kisebb, ugyanakkor sokkal nagyobb szerepük van, mint első pillantásra vélnénk. „[K]isebb, mert a szüzséformálás szintjén a dokumentaritás irreleváns, nagyobb, mert a megismerés szintjén a dokumentáris jelleg elmélyíti a könyv igazságértékét: kordokumentummá teszi.”¹¹

152

„Azonnal tudtam, hogy valami olyasmit olvastam, amelyhez alapvető közöm van. A magam önző módján ezt úgy fogalmaztam, hogy ez, a *Mily dicsőség a hazáért halni* novella, az enyém, az én írásom, noha ő írta, mert én elrontottam volna, mert nem tudtam volna a szövegben előforduló »esterházy« szót az itt szükséges egyszerűséggel kezelni. Végig a kilencvenes években egy, mondjuk így, családragényt írtam, amelyben az említett szó nem jelentéktelen szerepet játszik. Közben, a hosszú kilenc év alatt sokszor éreztem ennek a Danilo-szövegnek a segítségét.”¹²

A *Mily dicső a hazáért halni* Kiš-novella paradigmaticus elem gyanánt változatlanul illeszkedik be egy új textuális szintagmába, „számozott mondat”-tá változik, a regény kontextusába teljesen

belesimul, az átvételről semmilyen jel értékű textuális egység nem tanúskodik. Egyszerűen áttevődik Esterházy poétikai diskurzusába. Ahogy e példa rámutat, az ilyen intertextuális munka egy egész fikcionális színrevitelt vesz át. Máskor pedig az író adaptál, egyik fragmentumtól a másikig megváltozik a hangnem, az „ideológia”, persze nem véletlenszerűen, hanem egy sor ellentét és a kifejezések között fennálló szimmetria folytán. Miközben, mint egy átalakítható anyagot, tetszés szerint formálja át a megjelenítést egy-egy fragmentum során. Ezáltal a morfológiai és stilisztikai értelemben deformált források, valamint a történelmileg, művészettörténetileg is megváltozott adatok, tények az irodalmi misztifikáció világára utalnak. Danilo Kiš a misztifikáció szónak kettős értelmet tulajdonít: „az író felfedi alkotói fondorkodásait és trükkjeit, avagy újakkal csap be (minket és önmagát), másfelől a misztifikáció máris kísérlet a mű *visszafelé* való megírására, a jelentés keresése a művön kívül.”¹³

A *Harmonia* szinte összes – külföldi, főleg német – kritikus, elemzője felfigyelt a Danilo Kiš-i idézetekre és kiemelkedő szerepükre. Ladányi István *Amikor a hóhért akasztják Egy posztmodern gesztus és fordítói utóélete*¹⁴ című írásában elemzi, értelmezi a szóban forgó Esterházy–Kiš- „problematikát”. Lothar Müller a *Süddeutsche Zeitung*ban a következőket írja:

153

„A könyvelődők genealógiájában Danilo Kiš kiemelkedő szerephez jutott. Nemcsak azért, mert *A holtak enciklopédiája* című könyvéből (1983) idemásolódott egy rebellis Esterházy kivégzéséről szóló novella. Hanem azért is, mert Danilo Kiš jelképezi azt a rendetlen, megbízhatatlan, ugrásokkal teli és a nyelvet szkeptikusan kezelő elbeszélésmód, melyhez a *Harmonia caelestis* minden erőlködést és az avantgárd minden harciasságát mellőzve hű maradt. [...]

A megbízhatatlan elbeszélő, Danilo Kiš öröksége mellé oda kerül az olasz író, Natalia Ginzburg öröksége is. Esterházy nem csak hosszú részeket sajátított ki *Családlexikon* című regényé-

ből (1963), imaginárius módon összekötve ezzel a két családot, de csakúgy, mint Ginzburg, ő is a család mint nyelvi közösség portréját helyezte az áttekinthető családfa helyébe.”¹⁵

Bernhard Fetz a *Die Presse* 2001. október 13-i számában a számtalan idézet, utalás mellett referenciakönyvnek tekinti Danilo Kiš *A holtak enciklopédiáját* és Natalia Ginzburg *Családleikonát*. Tomislav Brlek a *Csupán figyelmesebben kellett volna olvasni (Treba lo je samo čitati pažljivije)*¹⁶ című írásában kifejti az idézetek, valamint a Danilo Kiš-i szövegrészek esztétikai mivoltát. Megtudjuk, hogy a sokat idézett Kiš-szövegrész – a *Mily dicső a hazáért halni (Slavno je za otadžbinu mreti)*¹⁷ – sem az író találmánya, fantáziájának eredménye, hanem ez régi legenda, amely Kiš legkedvesebb történelmi olvasókönyvének mellékletében található. Innen idézte ő *A holtak enciklopédiája* című novelláskötetében, innen pedig Esterházy Péter az önálló közreadás után, a *Harmonia caelestis*be, pontosabban annak a 24. „számozott mondatába”. „A posztmodern szerkezet átértelmezi és az iróniával szétszereli az archetípusokat. A szövegidézetek, betétek, átvételek, parafrázisok és átírások fellazítják a regénystruktúrát, a *cento*, a montázs, a *patchwork* szerkezetalkító mintaként működik. A *cento* modelljét »utánzó« regények nem az okságelvre, hanem a metafora elvére bízják a heterogén elemek kapcsolatát, ami azt jelenti, átengedik az olvasónak az értelemtulajdonítást.”¹⁸

A Danilo Kiš *Fövenyórájának* 35. számozott részében található lajstromozásban az elhunyt E. S. úr vagyontárgyainak hivatalos leltárát írja le a regénybeli vizsgálati eljáró. Esterházy Péter *Harmonia caelestis* című regényének 32., az „Édesapám ingóságainak magyar nyelvű lajstroma” kezdetű számozott mondatában érvényesülnek talán legjobban a fenti megállapítások. Álljon e helyen a sokatmondó (irónia/pastiche) rész:

„Disznóbőr pénztárca (egy darab); zsebkendő, vászonanyagból (egy darab); töltőceruza (egy darab); sárga asztalosceruza (egy darab); karikával ellátott kulcsköteg (három

kulccsal); **egy doboz *Symphonia cigarette, puha csomagolás (megkezdve)*** (kiemelés R. J.); gyufa (egy doboz); Longines zsebóra (egy darab); aprópénz 2,80 P (két pengő nyolcvan fillér); egy köteg felvagdostott újságpapír; notes (egy darab); szürke öltöny (egy darab); fekete cipő (egy pár); ing (kettő darab); alsónadrág (egy darab); nyakkendő (négy darab); keménygallér (öt darab); disznóbőr irattáska (egy darab)...”¹⁹ (Danilo Kiš: Fövenyóra, 143. o.)

„Egy öreg-gyönggyel prémezett lengyel süveg, az mellyel 5 boglár, az hármán egy-egy rubint, a ketteiből kiesvén; két vertigál, ó szakadozott. Egy fejeér, sűrűn fűzött és testszénő dupla tafotával bélelt paplan, az mely Báthori István királé volt. Egy más, aranyos virágú török paplan, vörös atlatz, zöld tafotával bélelt. *Ciosta decima*. Vagyon ebben egy szőrrel és kék selemmel varrott asztalra való. Item, **egy doboz még bontatlan *Munkás cigarette*** (kiemelés R. J.). Fekete virágos kamuka aranyos rojttal, hintóra való superlát, 12 darabbal. [...] Diófából csinált, fiókos, rakott láda; vagyon ebben ex lapide serpentino 10 csésze, 9 tányér, 10 tál, *gemkapocs*... [...] *Az másik asztalon. Viselt csatos aktatáska, zsírban fénlő, hasas akar egy áldott állapotban való eb*. Öt öreg persiai selmes szűnyeg. 9 egy asztalra való persiai szűnyeg, selmes szűnyeg. [...] Egy kicsin fekete ládácska cum instrumentis scriptorijs, in concreto *celluxszal körbebugyolált töltőtől*”²⁰ (Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*, 44–49. o.).

Esterházy a *Javított kiadással* is nemcsak újfajta poétikát hoz létre, hanem újfajta szövegformát is. A kortörténeti dokumentumok, azaz a jelentések kimásolt részeit barna színű szedés különíti el az író ezekhez fűzött reflexióitól, illetve a napló személyes megnyilatkozásaitól. Ez a szövegforma Danilo Kiš *Anatómiai lecke* című könyvéből ismerős, amelyben eszmefuttatásaihoz sajátos formát talált a szerző, azaz kigyűjt, kiemel a könyveiről szóló kritikákból egy-egy részletet, mondatot, majd kommentálja, reflexiókat fűz hozzájuk. Ilyen szempontból – az intellektuális asszo-

ciációk különféle hivatkozásokkal való kiszélesítése kapcsán – itt is lehetséges hasonlóságokról beszélni Kiš és Esterházy eljárásai között. Ez főleg a technikát és az anyag elrendezését illeti. Ezt a kiši formát is a magyar irodalomban elsőként Esterházy Péter követi a *Javított kiadásban*. Ennek a forma-átvételnél a szemléltetésére csupán egy-egy példa:

„Beismerem, hogy még Kišre sem tudok haragudni. Ugyanis a hozzá való viszonyom nem emocionális, hanem racionális természetű. Habár értem őt elfogadni nem tudom.”

„A magam részéről én jobban »szeretném«, ha Jeremić papa kitenné a vesszőt oda, ahol a vesszőnek helye van, tehát értelemszerűen az »őt« után: akkor minden emóció és minden különleges »viszony« nélkül elfogadnám és tudomásul venném, hogy – ha haragszik rám, ha nem haragszik – írástudó, miként így egyből és emóciók nélkül tudomásul vettem, hogy nem tudja leírni a maga emócióktól mentes, tehát racionális mondatát, és nem tudja, hova kell kitenni a vesszőt a mondatban” (Danilo Kiš: *Anatómiai lecke*, 84. o.).

„Bár a hasonló személyekre, mint L. J. nem jelent Nyilván betűhíven kéne ezt közölni, de másoláskor, látom, automatikusan javítom, kiteszem a vesszőket, meg, ahogy jeleztem is, nevetéses ez a grammatikai finnya (nevetséges, de rám jellemző). Akkor tehát utoljára: Tanuljatok meg, szemetek, magyarul!” (Esterházy Péter: *JK*, 63. o.)

A hagyományos forrás és nyersanyag-vizsgálat korában ezen szempontot mellőzte az irodalom, mert egy-egy mű kódja megtevesztően nyilvánvalónak látszott. „A mű »kódon kívülinek« tűnt, mint a könyvek lapjain élő darabka valóság, melyet következőképpen semmi mással nem lehetett kapcsolatba hozni, csak saját magával.”²¹ A modern poétika ezzel szemben érzékennyé vált az intertextualitásra, nem zárkózik az immanencia szűk koncepciójába, hanem figyelmet fordít a szövegen túlira, s azt a művel együtt artikulálja. A szövegek létmódja eleve intertextuális,

azaz különféle szövegek transzformációk során keverednek egymással/egymásba. Az egymás mellé került idegen szövegek új keretük révén megváltozott funkcióban legyűrik (kulturális) idegenségüket (asszimilálódnak), ugyanakkor meg is őrzik, ezzel mintegy kifelé mutatnak a szövegből (asszociálódnak). Ilyen reflektív szövegek közé sorolhatjuk többek között Petronius, Rabelais, Cervantes, Lautréamont, Joyce műveit, de a jugoszláv Nobel-díjas Ivo Andrić *Híd a Drinán*²² című művét is.

„Minden egyes intertextuális utalás tartalmaz egy alternatívát: vagy folytatjuk az olvasást, mintha csak egy olyan részletet látnánk, amely a szöveg szintagmatikus szerveződésének bármely más eleme is lehetne – vagy visszatérünk az eredeti szöveghez egyfajta intellektuális anamnézis segítségével, amelynek során az intertextuális utalás »áthelyezett« (déplacé) paradigmatis elemként jelenik meg, s egy elfelejtett szintagmatikusságból ered.”²³ Vajon kinek jelenik meg Jennynek az alternatívája? Az elemzőnek vagy minden olvasónak?

157

Avagy „minden textus *intertextus*; változó szinteken, többé vagy kevésbé felismerhető formában más szövegek is jelen vannak benne; a megelőző vagy a környezetét alkotó kultúra szövegei; minden szöveg hajdani idézetekből álló új szövedék. Kóddarabkák, formulák, ritmikai minták, a társadalmi nyelvhasználatok töredékei stb. új felosztásban lépnek be a szövegbe, mert mindig van nyelvezet a szöveget megelőzően és körülötte.

Az intertextualitás, mely minden szöveg létfeltétele, természetesen nem korlátozódik a források és a hatások problémájára; az intertextus anonim formulák, tudattalan vagy automatikus, idézőjelek nélkül alkalmazott idézetek általános mezeje. Episztemiológiai szempontból nézve az intertextus fogalma biztosítja a szöveg elméletének a szocialitás irányába való kiterjeszhetőségét: a megelőző és a kortársi nyelvezet egésze részt vesz a szövegben, nem a feltárható leszármazás vagy a tudatos imitáció, hanem

egyfajta disszemináció, szétszóródás útján – ez az a szókép, amely a szöveg számára nem a *reprodukciónak*, hanem a *produktivitás* státusát jelöli ki.”²⁴

Jegyzetek

- 1 Thomka Beáta „A történelem mint tapasztalat, regény és retorika” = *Másodfokon. Esterházy Péter Harmonia caelestis és javított kiadás című műveiről*. Szerk.: Böhm Gábor, Budapest, Kijarat Kiadó, 2003., 61 o.
- 2 Kulcsár Szabó Ernő: „Esterházy Péter: Harmonia caelestis”, („Ex libris”) *Élet és Irodalom*, 44/34. szám, 2000. augusztus 25., 17. o.
- 3 Danilo Kiš: *Fővenyóra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. Ford.: Borbély János. (Danilo Kiš: Peščanik. Beograd. 1972.)
- 4 *A Fővenyóra* E. S.-e, a *Kert, hamu* regény Eduard Samja. „Így hát egészen váratlanul és minden tervemtől függetlenül, ez a történet, ez a mese mindinkább apám történetévé, a zseniális Eduard Sam történetévé alakult át.” In: Radics Viktória. *Danilo Kiš pályarajz és Breviárium*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2002. 143. o.
- 5 Radics Viktória: *Danilo Kiš pályarajz és Breviárium*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2002. 187. o.
- 6 Danilo Kiš: *Fővenyóra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. 347. o.
- 7 Radics Viktória: *Danilo Kiš pályarajz és Breviárium*. Kijarat Kiadó, Budapest, 2002. 203. o.
- 8 *A Fővenyóra* világa 1942 közép-európai térségében mozog; a vonat Lendvától Budapestten át Újvidékig viszi a meghatározott menetrend szerint az utasokat. E geopolitikai térség 1945 után megváltozik, marad Lendva és Újvidék egy hatalmas konglomeráció, Jugoszlávia egységeként. 1991-ben újra változik a „világ rendje”, Lendva Szlovénia része lesz, Újvidék Szerbiáé és Montenegróé, 2007 újra a zűrzavarok világa Szerbiában, változnak a határok..., de megmarad – Thomka Beáta remek megállapítása szerint – a virtuális térség, ami erősen összeköt bennünket, ugyanakkor szét is választ. Lendvai-ként hadd idézzek egy részt a regényből: „Közép-európai időszámítás szerint az 1942. esztendő negyedik hónapjának ötödik napján mikor kel föl a nap a levélíró lakóhelyén, ha a számítás kiindulópontjául Lendvát vesszük, amely Greenwich-től keletre 1 óra 6 percnnyire és az északi szélesség 46,5 fokán fekszik?” (322. o.)
- 9 Danilo Kiš, *Anatómiai lecke*. Budapest, Palatinus, 1999. 7. o., ford.: Balázs Attila et al.

- 10 Danilo Kiš az *Anatómiai lecke* című nagyszabású könyvében mutatja be a hatvan-hetvenes évek jugoszláviai irodalomkritikában „a dolce stile provinciale” szellemében írt vélekedéseket az ő szövegeinek dokumentum jellegű intertextusairól. Kiemeli az „intelligens ostobák”, „a provinciális filozófusok vénkisasszonyos presztízsének *conditio sine qua non*ja”-it.

A *Borisz Davidovics síremléke* című könyvéért kapott igazságtalan vádakat próbálja ironikusan elemezni. Csodálatosan gazdagon és különféle relációkat összefűző asszociatív képekben írja reflexióit a *Nyakék idegen gyöngyökből* című kritikára. A kritikai vád: elismert íróktól komplett egységeket vesz át, ezért „műgyöngyöt gyárt”, visszaél az eredetivel, idegen szellemi értékeket tulajdonít el, nem sorolja fel köszönésképpen mindazok nevét, akik segítségére voltak, az övé csak a csiriz, könyve nyakék idegen gyöngyökből, másolóként akar bekerülni az irodalomba stb.

Többek között nem győzi Kiš hangsúlyozni, hogy az új irodalmi valóság-megközelítésében az író „az az érzelmi és intellektuális tapasztalatok gyűjtőedénye, s az irodalmi tapasztalatok, a logosz-élmények szerves, elszakíthatatlan részei a mítoszteremtő író valóságának. Az elolvasott könyvek valósága tudatosan és szükségszerűen beszűrődik ebbe a mitológiába, nem ballasztként, »bibliográfiaként«, hanem mint a világról való, olvasás útján szerzett empirikus tapasztalatok summája” (131. o.). Erről így ír: „Az író az egyetlen autentikus forrás. Az írók nem lelik meg feltehető forrásaikat, mert ezek a »források« oly mértékben át vannak dolgozva és fel vannak bontva – már csak azzal is, hogy a nem-irodalmi vagy paraliteráris közegből átkerültek az irodalom szívébe –, hogy már nem jelentenek forrást.” A megjelölés Kiš számára csupán sajátos irodalmi misztifikáció lenne. Gondolatmenetét ekképp folytatja: „Az író az egyetlen forrása minden elbeszélésnek, minden regénynek, és minden más forrás, *akár igazi, akár ál*, ebbe az egyetlenegy forrásba torkollik, ebbe a kútforrásba, ebbe az egyedülálló *áramlatba*, amely a *Dichter* nevet viseli és minden forrás elvesz benne, akár a folyóban, elveszíti saját külalakját, saját hangját, saját nevét, érvényességét (ami csak a kutató számára érdekes).” (130. o.)

- 11 Danilo Kiš, i. m. 102. o.
- 12 Esterházy Péter: *A szabadság nehéz mámore*. Magvető, 2003. 24–25. o.
- 13 Danilo Kiš: *Anatómiai lecke*. Budapest, Palatinus, 1999, 106. o., ford.: Balázs Attila et al.
- 14 Ladányi István: *Amikor a hóhért akasztják. Egy posztmodern gesztus és fordítói utóélete* (kézirat).
- 15 Lothar Müller: „Tele szemtelen nevetéssel és mélységes gyásszal. Az európai irodalom ünnepnapja: Esterházy Péter végtelenül furfangos regénye, a *Harmonia caelestis*”. *Süddeutsche Zeitung*, 2001. szeptember 7. = „»A modernizmus és a barokk liaisonjának gyümölcse« A Harmonia caelestis német és osztrák fogadtatása”. *Élet és Irodalom*, 2001. október 26., 4. o., ford.: Sárosi Bogáta.

- 16 Tomislav Brlek: „Trebalo je samo čitati pažljivo”, *Jutarnji list*, Zagreb, 2005. március 3., 40–41. o.
- 17 Danilo Kiš: *Enciklopedija mrtvih*. Beograd–Zagreb, Prosveta–Globus, 1983. Danilo Kiš, *Enciklopedija mrtvih*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987, szlovénra fordította Ferdinand Miklavc. Danilo Kiš, *A holtak enciklopédiája*. Újvidék, Forum, 1986, ford.: Borbély János.
- 18 Thomka Beáta: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 28. o.
- 19 Danilo Kiš: *Fővenyóra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. Ford.: Borbély János. 143. o.
- 20 Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*. Budapest, Magvető, 2000. 44–49. o.
- 21 Laurent Jenny, „A forma stratégiája”, *Helikon*, 1996/1–2., 24. o., ford.: Sepsi Enikő.
- 22 Andrić e művében a különböző források és a különféle anyagok kontaminálásához folyamodik. Az egyik történeti forrásból egy tényt vagy eszmét vesz át, a másiktól egy jellemző kifejezést, mondatot vagy történetet, és ezekből a kölcsönvett részletekből szövi „Pénélope leplét”, a *Híd a Drinán* című művét.
- 23 Laurent Jenny, i. m. 33. o.
- 24 Angyalosi Gergely idézi Barthes-ot. Angyalosi Gergely: „Az intertextualitás kalandja”. *Helikon*, 1996/1–2., 6. o.

Irodalom

- Esterházy Péter:** *Harmonia caelestis*. Budapest, Magvető, 2000.
- Esterházy Péter:** *Javított kiadás*. Budapest, Magvető, 2000.
- Esterházy Péter:** *A szabadság nehéz mámore*. Magvető, 2003.
- Danilo Kiš:** *Fővenyóra*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. Ford.: Borbély János. (Danilo Kiš: Peščanik. Beograd. 1972.)
- Danilo Kiš:** *Anatómiai lecke*. Budapest, Palatinus, 1999. Ford.: Balázs Attila et al.
- Danilo Kiš:** *Enciklopedija mrtvih*. Beograd–Zagreb, Prosveta–Globus, 1983. Danilo Kiš, *Enciklopedija mrtvih*. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987, Szlovénra fordította Ferdinand Miklavc. Danilo Kiš: *A holtak enciklopédiája*. Újvidék, Forum, 1986. Ford.: Borbély János.
- Radics Viktória:** *Danilo Kiš pályarajz és Breviárium*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2002.
- Másodfokon. Esterházy Péter Harmonia caelestis és Javított kiadás című műveiről*. Szerk.: Böhm Gábor: Budapest, Kijárat Kiadó, 2003. 61. o.

Rudaš Jutka: ESTERHÁZY VERSUS KIŠ

- Thomka Beáta:** *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák.* Budapest, Kijarat Kiadó, 2001.
- Angyalosi Gergely:** „Az intertextualitás kalandja”, *Helikon*, 1996/1–2.
- Kulcsár Szabó Ernő:** „Esterházy Péter: Harmonia caelestis”, („Ex libris”). *Élet és Irodalom*, 44/34. szám, 2000.
- Laurent Jenny:** „A forma stratégiája”. *Helikon*, 1996/1–2. Ford.: Sepsi Enikő.
- Ladányi István:** *Amikor a hóhért akasztják. Egy posztmodern gesztus és fordítói utóélete* (kézirat).
- Tomislav Brlek:** „Trebalo je samo čitati pažljivije”. *Jutarnji list*, Zagreb, 2005.
- Rudaš Jutka:** *A szellem finom játéka. A kortárs magyar irodalom interkulturális aspektusai.* Budapest, Kijarat Kiadó, 2006.

Fekete J. József

A PROVINCIÁLIS DISKURZUS KULTÚROPTIMIZMUSA

Az utóbbi közel fél évszázadban a legrangosabb díjakkal jutalmazott, és a közönség körében is népszerű prózairodalmat olyan helyeken írják, ahol a szerzők képesek megtisztítani a helyi színeket, a nem mindig jó szándékú félreértelmezők által indokolatlanul elmarasztalt *couleur locale*-t az időközben, mondjuk 1830-tól, Victor Hugo Cromwell-előszavának megjelenésétől ráarakódott provincializmustól és belterjességtől. Műveik egyaránt a helyi színezet jegyeit viselik magukon, és ez a *couleur locale* nem pizsmogó realizmus, nem harsány népieskedés, hanem az élet megélésének teljessége, függetlenül attól, hogy Latin-Amerikában, Afrikában, a Távolság vagy Közel-Keleten születnek, és tekintet nélkül arra, hogy milyen nyelvű irodalmakba soroljuk őket. Közös nevezőjük a helyhez kötöttség, a Márquez neve által fémjelzett mindenkori Macondo-jellegű mikroközösség életéből való merítés, egyéni sorsok felvetése, amelyek mögött népek, nemzetek, embercsoportok sorsa tükröződik, és általuk a mű a helyi kötődések fölé emelkedik. A helyi színezet ugyanis nem feltétlenül a törzsi szokások megjelenítését feltételezi.

A magyar irodalom elsősorban azért számít „kis” irodalomnak, mert kevesen beszélik a magyar nyelvet, még kevesebben olvasnak magyar nyelven született irodalmi alkotásokat. Ezen a kis irodalmon belül léteznek még kisebb irodalmak, a nem anyanyelvi környezetben élő magyar alkotók magyar nyelvű műveinek összessége. Ezek az idegen nyelvi környezetben keletkezett irodalmak (nevezték már őket kisebbséginek és határon túlinak, emigránsnak és nyugati magyarnak stb.) esetében nincs

konszenzus az irodalomtörténet-írásban, újabban azonban egyre többen hajlanak afelé, hogy az idegen nyelvi környezetben létező magyar irodalmat az egyetemes vagy egységes magyar irodalom részének tekintsék, azzal, hogy ezek a kisebbségi irodalmak magukon hordozzák a keletkezésük helye és körülményei által meghatározott karaktert, ami mögött ugyancsak sok minden elfér, az egyetemes magyar irodalom és a többségi nyelvű irodalom hatásától kezdve a helyi színeken át a provincializmusig és a dilettantizmusig. Azok számára, akik a kisebbségi magyar léthelyzet magától értetődő megnyilvánulási formájának a provincializmust tekintik az irodalomban, korántsem egyedüli, de meggyőző ellenpélda lehet például Gion Nándor életműve, Brasnyó István és Németh István prózája, három egymástól távoli megszólalási mód, ami a Vajdaságban élő magyarság huszadik századi történelmének szinte minden részletét valami módon magába olvasztotta, ugyanakkor vitathatatlan esztétikai színvonala elutasítja a provincializmus mindennemű vádját, hangütése pedig semmit se vállal a kisebbségi irodalmakkal szemben feltételezett/elvárt siránkozó, önsajnáltató, másokat okoló megszólalásból, tragizáló gesztusokból.

164

A tisztánlátáshoz, a tiszta beszédhez és a vita tisztasága érdekében először a fogalmak tisztázására van szükség. Felénk az irodalmi köz(nem) tudat Szenteleky Kornél nevéhez fűzi a couleur locale fogalmának programszerű meghirdetését, az alaposabb érdeklődésűek azt is tudni vélik, hogy ez a program Herceg János *Kalangya*-szerkesztése idején burjánzott a dilettantizmust megtűrő, elfogadó és tápláló provincializmusba. Tény, hogy ennél árnyaltabb a valós kép: a fiatal Herceg a maga 19-20 évével és addig szerzett irodalmi jártasságával úgy hazavág költőket, hogy attól koldulnak az érintett szerzők, például Huszár Sándor, a *mániákus dilettáns*, de még *Kalangya*-szerkesztőként is kikel magából a nyolc év alatt hét kötettel kirukkoló Stadler Aurél produkciója kapcsán. Ritka példák ezek valóban, inkább kifelé mondott

kemény bírálatot, a vajdaságiak esetében inkább hallgatott, mint hogy dorongolnia kelljen. Ennek okát kritikus-szerkesztői munkája során legőszintebben a 22 éves korában elhunyt szépírói reménység, a beszédes nevű *Aranyady György* nekrológ-jellegű búcsúztatásában fogalmazta meg¹, amit egy, két évvel korábban, a már haldokló Szentelekynél tett látogatása felidézésével vezetett be. Szenteleky a látogatás alkalmával is a *Kalangya* szerkesztésén ügködött, előtte kéziratok halmai, vastag levélküldemények tornyai. Ezt írta Herceg: „Ez a kézírathalom keresztmetszetét adta irodalmunknak és az egész vajdasági magyarság kultúrmozgalmának.

Szürkeségben elkopott nevek hullottak elénk, olyanok, akiket a vidék unalma és az újságok kézírathiánya szabadított fel, és akik magától értetődően követelték bebocsátásukat ifjú irodalmunkba. Képviselve volt ebben a kézírathalomban a falusi megváltó elcsépelte filozófiai frázisaival, a mániákus széplélek meggyötört versikéjével, önképzőkori hangjával és a múlt kódében élőálmódosító, Cicerót megszegyenítő körmondataival. Mindenki, aki valaha itt akár borászati közlönybe is leírta a nevét. Izzadságszag csapott meg a kéziratokból, és megborzadtunk ennyi elpocsékolta energia és az aktivitás ilyen szörnyű túltengése láttán.”

Szenteleky valójában a francia romantikusok terminus technicusát importálta közel egy évszázad eltelte után a „darabjaira szaggatott” magyar irodalom (Elek Tibor) Délvidékre szakadt perifériájára, ám a *couleur locale* a (francia) program megfogalmazásakor nem helyi színeket, hanem inkább helyi színezetet jelölt, ami a *szép* ábrázolásával szemben a *jellegetes* megjelenítésére helyezte a műalkotás súlypontját. A jellegetes viszont soha nem lehet mellékes, amit csicsás hangsúlyozással mesterkéltté kellene emelni a természetes rovására, az irodalom által *teremthető* illúziót *puszta* illúzióba fordítani. A *couleur locale* magában se nem egzotikum, se nem provincializmus, hanem az adott hely és az adott idő (*couleur temporelle*) jellegetessége.

A provincializmus és a regionalizmus szavak kikopni látszanak az irodalomról való beszéd szótárából, újabban szinte csupán a posztkolonialista harmadik világ irodalmára vonatkozóan használják az utóbbit, akárcsak a helyi színezet megnevezést, viszont új jelentéssel töltődtek fel, amióta a geopolitika és az új európai (uniós) gondolkodás szívesen él ezekkel a fogalmakkal. Az irodalomra vonatkozóan a provincializmus jelensége a felvidéki (Tózsér Árpád), erdélyi (Cs. Gyimesi Éva) és kárpátaljai (Balla D. Károly) meghatározások nyomán könnyen körülírható: vidéki-ség, szellemi renyhesség, túlhajtott népiesség, a közéletiség kizárólagossága, az írói elkötelezettségbe való belemerevedés, a hagyományok szűk értelmezése, az intellektus hiánya, a dilettantizmust megtűrő tunyaság. A provincializmus ugyanakkor nem valami önmagában létező dolog, hanem miként Esterházy Péter írta, következmény, folyomány: „A provincializmus elsőrendűen nem műveletlenség, nem tahóság (ezek legfőljebb következmények) – hanem figyelmetlenség. Provinciálisnak lenni ugyanúgy lehet Budapesten, mint Párizsban, ugyanúgy Berlinben, mint Varsóban – az már más kérdés, hogy ezen szellemi állapotok súlyosabbak, keservesebbek a következményei egy kisebb vagy szegényebb helyen. Ez az összeurópai provincializmus jellemezte az elmúlt negyven évet, ez a Jalta-ostobaság. Európa egyik fele azért figyelt csak önmagára, mert úgy gondolta, hogy ez elegendő, mert ő elég gazdag, hogy ezt megengedhesse magának, így feledkezve el valódi önmagáról, az egészről; a másik rész olyannyira bajban lévőnek tudta magát, olyannyira sajnálta önmagát, hogy ez elegendő fölmentésnek tetszett.”² Esterházy is geopolitikai tartalommal ruházta fel a provincializmust, ám definíciós kísérletemben ki kell térnem a fogalom politikai, irodalompolitikai jelentéssel való megterheltségére és alkalmazásának veszélyességére. Kisebb és szegényebb helyeken veszélyesebb, súlyosabb és keservesebb következményekkel járt a provincializmus, írta Esterházy, és akkor most gondoljunk arra, hogy az Európához

mérten provinciának számító Budapest centrumnak minősül az elszakított országrészek, a kisebb és szegényebb helyek szempontjából. Elképzelhető, vagy talán el se képzelhető, hogy az egyszólamú irodalmi kánonok fenntartása érdekében micsoda visszaélésekre adhat(ott) módot a provincializmussal való minősítés: műveket, szerzőket lehet(ett) általa jegelni, fiókba süllyeszteni, megbélyegezni, elutasítani. Veszélyes fegyverré lett szó a provincializmus, amit sajátosan – vagyis önmagából és paradox módon a saját (hatalmának) fenntartására – hozott létre a szűklátókörűség. A provincializmus definíciójának ott a helye a hatalom eszköztárát felsoroló szótárban is, az elkülönülés sajátos módozatának szinonimájaként, amely a beszűkült értékhorizont nyomán kialakítja a „mi” elszigetelődő és agresszív táborát az „ők” egyenműsített és uralt tömegével szemben. A „mi” és az „ők” csoportjainak elkülönülése eleve undort feltételez a két csoport között, még akkor is, ha két szurkolótáborról van szó, de mindannyian tudjuk jól, az efféle megkülönböztetéseknek nagyon súlyos következményei voltak a világtörténelemben, „a korlátozások adta végtelen lehetőségek” (Mészöly Miklós) palettáján, nem véletlenül állítják a pszichológusok, hogy az undor a legutálatosabb emóció – ami, miként látjuk, mesterségesen is kiváltható.

Definíciós kísérletem során hazai példát eddig azért nem említettem, mert amíg a provincializmussal szembeni felvidéki és erdélyi törekvések a múlt század derekától errefelé, a kárpátaljaiak pedig a századvégen artikulálódtak, addig nálunk a hatvanas évek elejétől már gyakorlatban is működött a művészet európai dimenzióinak meghonosítását célzó törekvés, ami természetesen indulásától fogva hordozta annak veszélylehetőségét, hogy a népies provincializmus helyébe a posztmodern provincializmust plántálja, hiszen már a provincializmus sem a régi. Hogy mégse maradjunk honi példa nélkül, Gerold Lászlót idézem a *Jugoszláviai magyar irodalmi lexikon (1918–2000)* című műve megjelenése kapcsán a *Hét Nap*nak adott interjújából: „Egyébként attól van

provincializmus, hogy nálunk tudni bűn.” A lexikoníró ugyanolyan vészterhes – viszont közel sem annyira részletes – körképet vázol irodalmunk állapotáról, mint Balla D. Károly évekkorábban a kárpátaljai, amely „mára nagyjából megszűnni látszik: az a része, amely jellemzően kárpátaljai, egyre kevésbé mondható irodalomnak, az a része pedig, amelyik irodalom, az egyre kevésbé kárpátaljai”. Gerold így értékelt: „az irodalmunk válságos pillanatába került. Volt már hasonló helyzetben, de most feltört a provincializmus, amit a maga módján mindenki segít: a könyvkiadás, a folyóiratok, az újságok is”. Akkor is, most is csak sajnálhatjuk, hogy se a lexikon műfaja, se az interjú terjedelme nem tette lehetővé meglátásának részletezését, sem azt, hogy a kritikákban megfogalmazott ítéletek mellett tudomásom szerint nem készült átfogó tanulmány a honi provincializmus kérdésköréről. Elemzés és indoklás nélkül dilettantizmust és provincializmust kiáltani pedig nem egyéb, mint vagdalkozás. Viszont tény, hogy a provincializmus létező jelenség. Ugyanakkor az európai dimenziók sem tűnnek számomra különösebben lelkesítőnek. Röpke 2500–3000 évre visszapillantva minden egyebet második vagy harmadik vonalba taszítanak a gyilkos háborúk, a békebeli öldöklések, az élet kioltásának rafinált módszerei, az intrikák, cselszövések, hatalmi harcok, ármánykodások. A horizontok mostani beszűremkedését pedig csupán a sétálópalackok divatjában, a nyakban csüngő telefonokban és a csípőnadrág alól kilógó tangabugyi korbában látom, természetesen a kötelezően ráomló háj(báj) hurkákkal egyetemben. Ma ez is helyi színezet, de még mennyire, és a regionalizmusban gondolkodó vérbeli – tehetséges – író megtalálja a témája, ami eleve más, mint ami témaként kínálkozott nyolcvan, negyven vagy húsz évvel korábban. Az irodalmi regionalizmus ugyanis végső soron nem a táj, nem a műfaji előírások és formák teljesítésének folyamánya, hanem az írói magatartás kérdése.

Tágabb értelemben: a regionalizmus és a provincializmus nem egymás szinonimái, viszont nagyon valószínű, hogy az egész

világ provinciákból és provinciák alkotta régiókból áll, még akkor is, ha feltételezzük egy összeurópai vagy összvilági dimenzió és kultúra meglétét. Az összkultúra – miként Vajda László látja³ – provinciákra, dialektusokra tagolódik, és ezek elkülönülése és integrálódása természetes történelmi folyamat: a kultúra etnikai, térbeli, szociális s más provinciáinak léte alapozza meg a kultúra gazdagságát. Alabán Ferenc tanulmánya⁴ szerint pedig az irodalmi regionalizmus értékei és a nem regionális értékek rendszerében részben átfedi egymást, részben viszont különböznek egymástól. Alabán a regionalizmus alapvető jellegzetességének tartja a közösségteremtő energiát és hatásértéket, kapcsolatát az előzményeivel, a hagyománnyal, ugyanakkor azt is, hogy minden egyes (regionalista) mű maga teremti meg saját formaelveit, önrőből konstituálja önmagát a befogadóban, „a műalkotás értéke és hitelessége is függ a szerző (alkotó) kompetenciájától, s attól, hogy az mennyire képes saját élményeit esztétikailag értékesé tenni. Ez a sajátos viszony egyik meghatározó jellemzője az alkotói autentikusság, melynek segítségével definiálható a regionális szerző műve, s melynek létrejöttékor az alkotói attitűd, az alapeszme és érzelmi töltet valójában egy forrásból fakad. [...] A regionális írói és költői magatartás elkülönítő jegye az is, hogy nem elsősorban a szövegközpontú és kísérletező motiváción alapszik, hanem jóval inkább ún. tapasztalati indíttatású, mely kedveli a mimetikus értékteremtést.”

Alabán Ferenc tanulmánya nyomán könnyen egyenlőségjellet tehetnénk a regionalizmus és a népi (es) diskurzus közé, legalábbis közép-európai és nem utolsósorban kisebbségi kontextusban, és ez a diskurzus (közlésmód) elutasítja a modernséget, az esztétikai kommunikáció helyett az erkölcsi-szociális ideológiát kanonizálja. Viszont a regionalizmus fogalma az utóbbi negyven-ötven évben tartalmi átalakuláson ment keresztül. Nem csak a világban, nálunk is. A múlt század ötvenes éveiben a *Híd*-ben fellépő ifjú nemzedék a régi, polgári irodalom „kriptaszökevé-

nyeként” utasította háttérbe az akkor alig negyvenesztendős Herceg Jánost és az általa képviselt regionalizmust, amivel kezdetét vette egy olyan alternatív értékrendszer kimunkálása, amely a centrum és a periféria interaktív kapcsolatában jelentősen előrehatott a múlt évezred utolsó évtizedeiben kialakuló, globális posztmodern kánonra, a nomadizmusra, az intertextualításra és a regionalizmus újszerű értelmezésére, amiről Szirák Péter a következőket írta⁵: „A regionalitásnak ugyanakkor egy másik értelme is relevánssá vált a nyolcvanas-kilencvenes évek irodalmi diskurzusában. Ez pedig a regionalitásnak, mint a térségi interkulturális összehasonlításának a lehetősége. Az irodalmi beszédformának az a módja, amely színre viszi a sajátnak az idegenben és az idegennek a sajátban való dialógusát. Ezzel lehetővé teszi a nyelvi és kulturális határok és identitások problémájának, a periféria és a centrum dialektikájának újraértését.”

170

A régió – definíciós kísérletem nyomán kialakult meggyőződéseim szerint – csupán földrajzi értelemben lehet provincia. Viszont az is tagadhatatlan, hogy minden provincia ugyanúgy táptalaja a provincializmusnak, mint a tág horizontú, rangos értékű műveknek. A helyi érték önmagában nem provinciális. Viszont a helyi színezet önmagában még nem érték, csak felismerése és tudatosítása teszi azzá, művészi értéket pedig kizárólag művészi színvonalú ábrázolása nyomán nyerhet.

Jegyzetek

- 1 Kalangya, 1935/2.
- 2 http://archivum.epiteszforum.hu/muhely_utopia.php?moid=123
- 3 Vajda László: *Etnikai specifikum és közös sajtóságok I.*, Korunk, 2000/november
- 4 Alabán Ferenc: *Értékteremtő közeg. (Az irodalmi regionalizmus kérdéséhez)*. Irodalmi Szemle, 2005/június
- 5 Szirák Péter: *A regionalitás és a posztmodern kánon a XX. századi magyar irodalomban*. In: *Nemzetiségi magyar irodalmak az ezredvégen*. Szerk. Görömbei András. Debrecen, 2000. 29–57.

Samu János Vilmos

PERIODIKUS BEAVAT(KOZ)ÁS

Folyóirat, kultúra, írásbeliség

Az emberi társadalom tanulmányozásának szociálintropológiai ihletésű specifikálásában Alfred Reginald Radcliffe-Brown szükségesnek látja a társadalmi *struktúra* viszonylag stabilnak mutató alapelvének és a dinamikusabb, változó *kultúra* fogalmának megkülönböztetését¹, ami nemcsak a vizsgálat tárgyát, de metodológiáját is módosítja, a fókuszon túl a mikéntre is kihat, és ezzel eltérő diszkurzív kereteket nyit. E helyütt az oktatást a társadalmi integráció jelentékeny (ha nem domináns) módozataként vesszük számba, és a nyilvánvaló ideológiai-hatalmi aspirációk, a nevelés mint beavatás, idomítás, a normatíva által meghatározott irányvonal koordinált követésének eszközeként a kultúrához és a társadalomhoz is viszonyítjuk, eltérő szinteken. A viszony két szintjének érzékelését mind a részt vevő egyén, mind pedig írásunk valamelyest reflektáltabb és analitikusabb szempontjából a *kommunikációhoz* kötjük, ahhoz a kapcsolathoz, amely a társadalmi struktúra egyes rétegeinek átjárhatóságát, valamint az egyének szociális egybetartozását is szabályozza.

A társadalom alapját képező struktúra a szerepek, tevékenységi körök, hatásterületek és pozíciók egyfajta mélyréteget jelentő kontingensével² az egyének mindennapjait és szociális rituáléit alkalmazott jelképrendszerrel, kommunikációs eljárásokkal és objektivációkkal irányítja, amelyeket együttesen kultúrának nevezünk, és amely ingatagságából következő másodlagossága, funkcionáltsága ellenére bizonyos társadalmi típusoknál önmagában és vállaltan-fölismerten is különös jelentőségre tehet

171

szert. A kultúra szerepe a struktúra regisztereinek megszilárdítása, az elfoglalt helyhez tartozó életvitel begyakoroltatása, az egyén és közösség kölcsönfüggésének kiegyensúlyozása: lényegében az absztrakt hierarchia realizálása.

Az ilyen integráció immobil struktúrák esetén³ természetes folyamatként és láthatatlanul megy végbe, a szocium azonosulása és hétköznapi tapasztalata nem válik el egymástól, míg a technokratikus, növekedéselvű társadalmakban az állandó innováció kényszerének hatására a kultúra elveszíti áttetszőségét.

A tradicionális társadalmak nagyszámú, élelmiszer termelésére szakosodott paraszti közösségei, a fölöttük elhelyezkedő irányító harcos elit, a közéjük tehető kereskedői-iparosi réteg, valamint az önálló, rituális státusú papság munkamegosztása nem követel meg semmiféle változást, az egyes csoportokat elválasztó határok áthághatatlanok, ezért a struktúra hatásainak előtérbe kerülését sem indokolja semmi. A munkamegosztás hosszú időn át változatlan, az egyes pozíciókat a születés, illetve a törzsi vagy egyéb alcsoportozás jelöli ki, a képességek elsajátítására (amelyek egyébként igen gyakran számottevő tudást is jelentenek) a munkahelyen, a családban kerül sor, így a központosított oktatás rendszere felesleges, a konkrét munkakörtől (az írásbeliséggel) elvonatkoztatott tudás jórészt az alapstruktúra viszonyaiban értékelhető. Az írásbeliséget az egyházi hierarchia monopolizálja, és az általa használt nyelv és kódrendszer gyökeresen különbözik valamennyi hétköznapi dialektustól, a kultúra és mindennapok elválasztottsága megingathatatlan, nem utolsósorban azért is, mert erre semmilyen társadalmi réteg felől nem mutatkozik igény.

A beavatatlanok (de facto a többséget jelentő írástudatlanok) az elzárt, a pragma szempontjából egyébként is értékelhetetlen (mai szempontból: kulturális) tudást könnyen bízzák a doktrínák és rituálék tekintélyét fönntartó papságra, akik tevékenységükkel ekképp nemcsak a megértést rétegezik, hanem a vele

szinkron társadalmat is megszilárdítják. A transzcendens titkok reprezentatív és elliptikus hatalmának fönntartása, a közösség gyökereit jelentő hitvilág hétköznapi élményhorizontjának és nonverbális artikulációjának, az emlékezet lassú töltődésének és a szentség autoritásának az egyén szempontjából is jelentős, az ünnep idejéhez kötődő tisztelete a szimbolizációban megy végbe, akár az írásosság közvetítése nélkül.

A szimbólumok sűríteni képesek a társadalom kohéziójához nélkülözhetetlen közösségi emlékezetet, de azt meg is nyitják, az autorizáció valamennyi módozatát érinteni tudják: „Diese Symbole haben die Kraft, Furcht und Angst gestahlthaft zu verdichten. Und weil sie aus der Tiefe aufsteigen und gleichzeitig die Tiefe zum Ausdruck bringen, überleben Symbole in jenem seltsamen Medium, das Warburg und andere kollektives Gedächtnis genannt haben.”⁴

A szimbólumok érzékelése, értelmezése és használata természetesen több közegben történik, alapvetően multimedialis jellegű, és a társadalmi struktúra által összefogott heterogén alközösségek nyelvi sokféleségét is megengedi. Az államszervezet hódítással történő terjeszkedése menthetetlenül azzal jár, hogy idegen, eltérő nyelveken beszélő parasztközösségeket is integrálnia kell, azonban engedelmesség esetén ez semmiféle veszélyt nem jelent a szerkezetre nézve, melynek hierarchikus felső részeit amúgy is rangok és státusok burjánzó sokasága alkotja. A stabil és elfogadott hierarchia külső megjelenítése a nyelvi és szokásbéli különbségek segítségével kényelmes és hatékony az egyén és egész társadalom szempontjából is, hiszen szentesíti a sokszintű hierarchia rétegzettségét, kiküszöböli a félreérthetőséget (már csak azzal is, hogy az árnyalt megértésnek eleve igényét sem támasztja), és bár a klérus részéről olykor érzékelhető a vallási homogenitásra törekvés, ugyanez a nyelvvel és általános műveltséggel kapcsolatban elképzelhetetlen, ami a közös kultúra érzékelhetősége, vállalása és artikulációja előtt bezárja a kapukat.

Modernebb struktúrák esetén azonban merőben más a helyzet: ezekben a komplex munkamegosztás (amely az egyszerűbbekben is megvan) fejlettebb technológián alapul, így az élelmszer-termelést egy szűkebb réteg is elláthatja, több ágazat alakulhat ki, és az eddig vidéki közösségekbe zárt népesség foglalkoztatási mobilitása megnő. A társadalmi rend koherenciáját, a konszenzust a reálisan várható gazdasági növekedés és az ezzel arányosan változó jólét reménye adja, amely mérsékli az elosztással kapcsolatos politikai döntések súlyát, a belőlük fakadó esetleges engedetlenséget. Egy ilyen szerkezet az innovációra épít, a változásra és gyarapodásra, aminek legalább két előfeltétele van: a termeléssel összefüggő ismereti rendszer gyarapítása és a résztvevőkhöz való eljuttatása, továbbá a fejlődés menetét követő foglalkozási mobilitás, amely eltérő munkakörökhöz tartozó egyének kommunikációját is megköveteli, azaz a társadalmi tudás dekontextualizálódik. A hordozók pontosabb, pragmatikus ismereteket szállítanak az egyéneknek, ami az írásosság előtérbe-helyeződéséhez, illetőleg az üzenetek rendezett sorát dekódolni és manipulálni tudó egyén kívánalmához, az ilyen egyéneket hatékonyan fölkészítő szervezett és ellenőrzött oktatási rendszer kialakulásához és fejlődéséhez vezet.

174

Az új viszonyokban funkcionálni képes egyénről Ernest Gellner⁵ a következőket mondja. „A modern társadalom tagjának általános jellemzői: írástudó, mobil, formálisan egyenlő; mindezt áthatja a merőben képlékeny, folytonos, úgymond részeire esett egyenlőtlenség és egy közös homogén kultúra, melyet az írni-olvasni tudás hordoz, és az iskola sajátított el. Aligha lehetne élelmszerűbben szembeállítani a tradicionális társadalommal, amelyben az írni-olvasni tudás kisebbségi és specializált vívmány volt, ahol a normát inkább a stabil hierarchia, mint a mobilitás képviselte, a kultúra megosztott és diszkontinuus volt, és sokkal inkább a helyi társadalmi csoportok közvetítették, semmint speciális, központilag felügyelt oktatásügyi szervek.” A modern társadalmak-

ban tehát a kultúra homogenitásának egyik szavatolója, begyakoroltatója az oktatási rendszer, amely az egyénnek kulturális identitást (ezzel összefüggésben Gellner érvelését követve nemzeti hovatartozást), nyelvi kereteket és szociális kontextust is biztosít, a szociális folyamatok mellett az én önírásának jelentős számú jelölőjét szállítja. A fokozott technicizálódással, a Gutenberg-galaxis leköszöntével, a mobilitás kiterjedésével egyre intenzívebb változással kell számolnunk, amit az objektivációk nem minden formája képes hatékonyan és időszerűen közvetíteni, ezért először az egészek alakulási folyamatának jelzésére, majd a folyamatos tudásmozgás/változás követhetőségére képződik meg a folyóiratok intézménye és formája mint a könyvkultúra válasza a maga teremtette kihívásokra.

Ezek a kihívások a szemantikai finomodásból, az alfanumerikus kódra építő, nyugati típusú tudományosságból, a technika fejlődéséből és az innovációra alapuló strukturális rendből következnek, de minden módosulás, a stabil konstellációk ellen ható vektorok dacára társadalomépítő hatással bírnak, aminek elengedhetetlen feltétele az egyének közösségi integrációja. Az integráció a nyilvánvaló kulturális hozadékon túl nem csupán tartalmi kérdés, amelynek elérhetőségét a közvetítés valamely szabályozott és formalizálható kontextusa határozza meg, hanem kommunikációs dimenzióval bír, és legfontosabb tézisének e helyütt az volna, hogy eme kommunikációs dimenzió ráadásul *döntő* jelentőségű. Ha a folyóiratok intézménye az egyre gyorsabban változó tudás alakulásfolyamatába nyújt betekintést, ami specifikus kulturális implikációkat hordoz, akkor eme teljesítménynek fatikus funkciója is van, miközben a meghatározott irányú fejlődést szolgálja, összetartja a szűkebb és szélesebb közösséget, az aktuális helyzetről tudósítva manifestálja a mobil természetű kultúra latens formáit.

Amit e helyütt kommunikációnak nevezünk, és a társadalmi integráció, valamint a kultúra homogenizációjának szempontjára

ből is értékelünk, a kultúra működés módján keresztül eléri a struktúra mélyrétegét, és hatását a közösségiség fundamentumánál is kifejezi. Nemcsak arról van szó, hogy a kommunikáció adott tartalmakat közvetít, hanem arról is, hogy szabályozza a tartalmak közvetíthetőségét, és ezzel komoly szerepe van a kultúra alakulásában, az innováció szabályozásában, a tudás legitimizációjában és az erre vonatkozó konszenzus kialakításában. Az érintett társadalmi csoportok kölcsönös várározásai és információcseréje egyáltalán a társadalom *fennmaradását* jelenti, úgyhogy a közvetítő közeg olyképp válik a fokozott technicizálódással és újjátáigénnyel egyre érzékelhetőbbé, amiként a kultúra, a közvetített tartalmak egységessége vált azzá az archaikus és modern társadalmi struktúrák átmenetében. Bizonyos szempontból azt is mondhatjuk, hogy a kultúra mobilizálódásával a Gellnernél statikusnak elképzelt szerkezet kommunikációs eljárásokban lesz elemezhető, amelyek társadalomalakítás tekintetében fokozatosan átveszik a kultúra helyét, hiszen nemcsak „az a helyzet, hogy a társadalom átadások révén, kommunikáció révén marad fenn, hanem joggal mondható, hogy a kölcsönös átadásokban, a kommunikációban létezik”, amiként Dewey mondja, Demokrácia és nevelés című könyvében⁶, és ahol a fokozódó gyorsulás a társadalmi kommunikációt egyre inkább performatív aktussá teszi, ott a konstátívumok megerősítésére váró kultúra *elsődlegesen* kommunikatív karaktert kap.

176

Bármilyen tartalmakról legyen szó, az átvitelek kommunikációként, *kommunikációként* esnek meg, ami közösségiséget, *közlést* (is) jelent mindazokon a konkrét hordozottakon túl (gondoljunk például a radikalizmus kedvéért természettudományos, szakmai vagy szélesebb nyilvánosság elé tárandó részproblémákra), amelyek az adott tudásformát hírértékükkel mobilizálják, és a mozgás irányával tovább artikulálják kontextusuk diskurzusát, az elkövetkező újabb közlések lehetőségfeltételeit, ami már a struktúrába való beavatkozás, merthogy a megszilárdítás itt elmozdí-

tást jelent, a változás logikájának megvalósítását, egy olyan szerkezet alapviszonyainak a begyakoroltatását, amely még nincs, azaz a begyakoroltatás folyamata révén és azzal egy időben alakul (ki).

Amikor tehát folyóiratokról beszélünk az oktatásban, voltaképp a struktúrához vezető utat (is) keressük kulturális kommunikátumokon keresztül, amelyek gyors váltakozásukkal a helyi értékre érzékeny, azt detektálni képes közegeket indukálnak. Világos, hogy ezek a közegek maguk is mozgásban vannak, mediálitásuk állandó krízisét a(z egyébként a kód által szabályozott) tartalom innovációja váltja ki, ezért a médiumváltás éppúgy a jelenségkörbe tartozik, mint a konkrét, megmutatkozó helyzet vagy annak funkciói. Folyóirat címszó alatt célszerű következtetésképp tárgyalni mindazon mediáló formákat, amelyek olyképp képezik részét a kultúráról való beszédnek, hogy közben eme diskurzus tárgyának kereteit is megképzik, illetőleg az átfedések, a metaszint folyamatos kiiktatódása és a kultúra narratíváinak kibontása révén egyszerre manifesztálják és temporalizálják az általuk le- vagy továbbírt problémákat, azaz közölt tartalmakat.

A geertzi interpretatív antropológiában⁷ a kultúrafogalom fokozatosan a jelentéstermelés és a szimbolikus konstrukciók interpretációs gyakorlatával válik azonossá, amelyben az intézményi formák, viselkedési minták, világnézetek és habitusok összességé kulturális tényezőként legfeljebb az interpretációs tevékenységet követőleg nyerheti el érvényét. Az értelmezés ráadásul kétszintű: egyrészt a kultúrában való közvetlen létezés síkját érinti, amelyben a hétköznapi cselekedetek és megnyilatkozások síkján az egyén a társadalmi szimbólumokat olvassa, és hozzájuk alkalmazkodva artikulál (hat)ja tulajdon hozzájárulását vagy létét, másrészt a kultúra vizsgálatának metaszintje is hermeneutikai státusba kerül, az antropológiai tudatosság is értelmez, mégpedig az elsődleges szintek előzetes eleve-értelmezéseire fókuszálva. Clifford Geertz ricoeuri ihletésű⁸ antropológiai modellje a kultúrát szövegnek tekintve a jelhasználat szituativitásának átértel-

mezéséből építkezik, abból a jelenségből, amely a jelentések rögzítésének eljárásait és folyamatait az egyéni beszédcselekvés intencióitól és közvetlenül értelmezhető eseményszerűségétől elválasztva elemzi.

A szöveg felületén grafikus nyomok keletkeznek, amiként a társadalmi lét konkrét cselekvéseit végrehajtó egyén is szimbólumokat olvasva bekerül egy nyilvános „beszédtérbe”, egy kommunikációs mezőbe, ahol cselekvését cselekvésként csak az értelmezői közösség ismerheti el, mégpedig a megértésen és interpretáción keresztül, és egyéni részvételével működtet, maradandó szociális jelstruktúrát, azaz megfelelő eszközökkel (el)olvasható nyomó(ka)t hagy. Mind a szöveg, mind pedig a cselekvés jelentéstartalommal bír, ez a jelentés azonban a megértés feltételét biztosító szimbolikus szerkezetek előzetességének, illetve a címzett(ek) olvasatának is kiszolgáltatott, a konkrét megnyilatkozás jelentéstartalmának szituatív kontrollja, illetőleg eme ellenőrzés illúziója hiányzik, az intenciót közvetítő beszédből nyitott, szóródó szöveg lesz, olyan aktualizálandó tartalom, amely elveszítette akut eseményszerűségét. Az eseményben egyébként természetesen nem egy eredeti tartalom nyilatkozik meg, hanem sokkal inkább a cselekvő integrációja történik meg, hiszen kulturálisan preegzisztens formákat olvas, szimbólumokat kénytelen interpretálni, amelyek előkódoltsága a társadalom kohézióját teremti meg, az érthetőség és kimutathatóság feltételrendszerét képezi, nyelvyszerű képletet mutat, amelynek funkcionálása a *kommunikáció*.

Amikor Geertz-öt a társadalmi cselekvés *rögzülésének folyamata* érdekli, ennek vizsgálatát teszi meg az antropológia feladatául, lényegében túllép a mindenkori cselekvőkhöz kapcsolódó egyes eseményeken, és azokra a mögöttes mechanizmusokra kérdez rá, amelyek minden esetben az élményközeli beszámolók horizontján túl húzódnak. Ha „az ember a jelentések maga szötte hálójában függő állat”, amiként mondja, és ha ez a háló a kultúra, úgy a cselekvő ezt a hálót maradéktalanul sem kiismerni, sem

uralni nem képes (kiváltképp ha nyugati típusú teematikus, dinamikus társadalmakról van szó), hanem a hozzá fűződő viszonyában alakul ki az, ami Geertz szavaival „a distinctive manner of *imagining the real*”⁹ (kiemelés tőlem), a kultúra vizsgálata pedig nemcsak egy előre rögzített értelemkomplexum olvasás-föltárása, hanem ennek az *elképzeltnek* az interpretatorikus bővítése. Az interpretatív antropológia az adott (általában idegen) kultúrában közvetlenül érintettek élményközeli fogalmait olvasásra tulajdon terminológiájának ún. élménytávoli szerkezetére, és a hozzárendelés értelemképző teljesítményében realizálódik az, amit a kultúra általános szerkezetének nevezhetnénk, de amely már csak a hozzáférés módjából kifolyólag is voltaképp nyitott és folyton (re)konstruálódó. A nyitottság a vizsgálódás hermeneutikai alaptermészetének sajátlagos hozadéka, a kiépülő diskurzusban megnyíló perspektívák pedig nemcsak a faggatott idegen, hanem a faggató saját kultúrára is rálátást biztosítanak, illetőleg annak határait is artikulálják, az elemzett és elemző dichotómiája a vizsgálat iránya tekintetében igen könnyen megfordítható.

A leírás metaszintjének kiépülése helyett az értelmezés mint kulturális praxis önnön retorizáltságát is a modern társadalmak meghatározott jellemzői mentén ismeri föl, az írásbeliség viszonyai közepette az alfabetikus kódra épülő Nyugat alakulástörténetének cselekvéseként értelmezhető, amelyben a szimbolikus szerkezetek nyelvi, szemantikai alakban jelennek meg, az analízis metaforikáját pedig az alfabetikus kód természete, formális szóródásai vezérlik. A hermeneutikai modell, a textualizáltság bevezetése, a jelentésszerkezetek föltárásának igénye és metodológiája az „eloldozott” írásbeliség reprezentatív működés módja, a kultúra tartalmi oldala pedig ekképp a kód önírásának realizációja, ahol is Geertz vagy Ricoeur, esetleg az éppen íródo szöveg koncepcióinak cselekvésértéke, kulturális diagnosztizálhatósága egyenértékű a kakasviadalokéval. Ebben a kulturális mintában nem szublimált erőszakról, szimbolikus megmérettetésről, a tár-

sadalmi státus megerősítéséről, hierarchikus játékról beszélünk, mint mondjuk a kakasviadaloknál, hanem olyan viszonyokról, amelyeket „plurality of voices vying for the right to reality” vagy „reflexive questioning” karakterizál, a személyiség identitásáról és az intézményekről pedig az mondható el, hogy „are in a state of continuous construction and reconstruction”.¹⁰ Ebben a kultúrában kodifikált jelek uralkodnak, de a jelek ismételhetsége az inskripció noematikus jellemzője, és a nyelv kommunikációs aspektusának technicizálásából kifolyólag (ahová már az írásnak mint a memória protézisének a „feltalálását” is besoroljuk) a közölt értelmek egyre távolabb kerülnek az őket megalapozó jelarzenál állandóságától, a sajátos, kultúrspecifikus szimbolika mélyrétegei épp hogy az állandóság és a jelentés megismételhetősége ellenében hatnak. Az újkor nyugati kultúrája, tudománya és iskolarendszere az *írásbeliségnek*, kommunikációtechnológiai vonatkozását tekintve: *a könyvnyomtatásnak* a kultúrája, az absztraháló tendenciák, a leírások, a szemiotikai alaphelyzetben megmutatkozó érzéki-érzék fölötti (jelölő-jelentés) kettősség(ek)¹¹, az általános szerkezetek elsődlegességének latens posztulátumai a tudás megőrzéseként értelmezett hagyományból táplálkoznak, de ez a hagyomány lényegében a kód, a médium(ok) önírása, amelyben a *cselekvésnek* a hagyományos társadalmakéitől egészen más jelentései adódnak. A szemiózis elvont dimenzióiba helyeződik a kommunikáció, de a szemiózis természetét és kifizésait az írásosság viszonyain belül maradván egy olyan ismeretelméleti, jelentéstani, lényegében nyelvfilozófiai krízis futtatja önmagára, amelyet Orbán Jolán Derrida-olvasatát idézve az *írásfordulat*¹² problémaköre sceníroz.

Anélkül, hogy a dekonstruktív aktivitás hatásmechanizmusát akár csak érinteni is tudnánk, utalásképp néhány idevágó gondolat: „Alig észlelhető elkerülhetetlenséggel minden arra látszik utalni, mintha az írás fogalma – mivel többé nem jelöli az általában vett nyelv valamely partikuláris, származékos, kiegészítő for-

máját (akár kommunikációt, kapcsolatot, kifejezést, jelölést, akár jelentés vagy gondolat létesítését stb.-t értsünk a nyelven), és mivel többé nem jelöli egy főjelölő külső felszínét, elillanó hasonmását, a jelölő jelölőjét – kezdi szétfeszíteni a nyelv határait. Az írás a szónak minden értelmében komprehendálja: felfogja, magában foglalja, megérti a nyelvet. Nem arról van szó, hogy az »írás« szó többé nem nevezi meg a jelölő jelölőjét, hanem furcsa mód úgy látszik, hogy a »jelölő jelölője« többé nem esetleges megkettőzést, bukott másodlagosságot definiál. Ellenkezőleg: a »jelölő jelölője« a nyelv mozgását írja le, mégpedig nyilván az eredetében – de máris gyanítható, hogy az olyan eredet, amelynek a szerkezete a »jelölő jelölőjeként« fejezhető ki, elrejtí és eltörli önmagát, miközben létrejön. Itt a jelölő mindig már jelöltként működik. A másodlagosság, amiről azt hittük, kizárólag az írásnak tulajdonítható, általában is kiterjed minden jelöltre, mindig már kiterjed rájuk, mihelyt belépnek a játékba. Nincs egyetlen olyan jelölt sem, amely – ha már egyszer belekerült – kivonhatná magát a jelölő hivatkozások ama játékból, ami a nyelvet alkotja. Az írás megjelenése ennek a játéknak a megjelenése: manapság e játék átadja magát önmagának, eltörli azt a határt, amelynek segítségével szabályozhatónak látszott a jelek körforgása, és magával sodorja az összes megnyugtató jelöltet, kifüstöli az összes erődítményt, az összes játékon kívüli menedéket, amelyek felügyeltek a nyelv területére.”¹³ A mobilitásra épülő kulturális diskurzus, amely a szóbeliség dimenzióit elhagyva a különválasztott, diszkrét nyelvhez jut el, annak gutenbergi könyvszerű hordozóinak logikájához és működéséhez, önnön reprezentációs aspektusáig hatol generált diskurzíváival, az ismétlés szemiotikai alakzatához, amely „elválasztja önmagától az erőt, a jelenléte, az életet. Ez a szeparáció annak a számító és ökonomikus gesztusa, ami, hogy fenntartsa, megkülönbözteti magát, visszafogja a túlaradó pazarlást és behódol a félelemnek. Az ismétlés hatalma irányít mindent... [...] Mert nincsen olyan szó

és általában olyan jel, amely ne önmaga megismétlődésének lehetőségéből épülne fel. Egy olyan jel, amely nem ismétlődik meg, amit már nem osztott fel az ismétlés már »első megjelenésében«, az nem jel. A jelölő utalásnak tehát ideálisnak kell lennie, – és ez az idealitás nem más, mint az ismétlés bebiztosított hatalma – mármint hogy minden alkalommal ugyanarra a dologra utal. Ezért a Lét az örök ismétlés kulcsszava, Isten és a Halál győzelme az Élet felett.”¹⁴

Tovább folytatva, és a derridai írás „belső logikáját” már a kommunikációtechnológiai tudatosságra olvasva elmondható, hogy a „könyv eszméje a jelölő véges vagy végtelen totalitásának eszméje; a jelölőnek ez a totalitása csak akkor lehet totalitás, ha létében megelőzi a jelölt által létesített totalitás, ellenőrzi inskripcióját és jeleit, és eszmeiségében független tőle. A könyv eszméje, minthogy mindig egy természetes totalitásra utal, mélységesen távol áll az írás értelmétől. Ez az eszme a teológia és a logocentrizmus enciklopédikus védekezése az írás darabokra szaggató hatása, aforisztikus energiája ellen és [...] általában a különbség, a differencia ellen. Ha a szöveget elválasztjuk a könyvtől, ezzel azt mondjuk: a könyv destrukciója, ahogy ma minden területen megmutatkozik, lecsupaszítja a szöveg felületét.”¹⁵ A szöveg érrendszerében pedig, az ismételtelhető jelölő érzéki karakterén túl a jelentés és értelemmé összeálló kontingenseinek cserebomlására, *ismételhetetlenségére és változására* nyílik rálátás, amelyet ha a folyóirat-kultúra, miként mondtuk, helyi értékre érzékeny ablakán keresztül szemlélünk, esetleg nem a könyv holisztikus, összenyaláboló, lineárisan szervezett és egydimenziós valósága tárul föl, hanem egy eltérő, reflexív eljárás szükségessége, amely a könyvet nem fölépíti-megelőlegezi, hanem megbontja, delinearizálja, lefejtü fedőlapjait, megkérdőjelezi autoritását, szubvertálja, megszagatja és lapjaira bontja, írását fragmentálja¹⁶, a ráépülő kultúrát alterálja. „A lineáris írás vége valóban a könyv vége, akkor is, ha manapság még a könyv az a forma,

amelybe új – irodalmi vagy elméleti – írások jól-rosszul beburkolóznak. Nem annyira arról van szó, hogy könyvfedelek közé kényszerítsünk új írásokat, inkább arról, hogy végre olvassuk el, ami a kötetekben beíródott a sorok közé. Ezért van az, hogy midőn vonal nélkül kezdünk írni, egyúttal újra is olvassuk a múltbeli írást, egy másfajta térszervezés szerint. [...] Mert elkezdünk írni, másként írni, másként is kell tehát újraolvasnunk.”¹⁷

A másként való újraolvasás pedig a társadalmi struktúrát is mobilizáló, kinetizáló modern vagy azon túli, telematikus és digitalizálódó kultúrában, amelynek bensejében alfa*numerikus* mélyfolyamok áramlanak, és a flusseri *komputáció* programja szerint multimedializálják információinkat, túlmutat a nyelvfogalom szemantikáján, természetesen a könyvkultúrán, amely miként Nyíri Kristóf írja, „elmélet és gyakorlat kelletlen egymásmellettiségének, a nehezen tanulható béna teóriáknak és a hosszan gyakorlandó vak készségeknek széttartó kultúrája; következésképpen a diszciplináris bezárkózásnak, a szakmai-tantárgyi partikularizmusnak kultúrája is. A könyvnyomtatás az újkori tudomány s az újkori iskolázás alapja; ám idővel korlátaiknak nyilvánvaló összetevőjévé is lett.”¹⁸ A kulturális regiszter alakulásának folyamatos médiumváltásai és gyakori egyidejű multimedialitása a könyv (elő)válságaként értelmezett folyóirat modulációja és folyamánya, ami a folyóirat fogalmának radikális kiterjesztését, az oktatásban betöltött szerepének széles körű újraértelmezését teszi szükségessé olyan formák bevonásával, mint amilyenek a szoftverek, a telekommunikációs eszközök változatai, az elektronikus média, a nyomtatott termékek ún. magaskultúrán kívül eső változatai (a billboardoktól az elektronikus médiával korrespondáló magazinokig), annak vállalása árán is, hogy ekképp az intézményi körvonalak is módosulnak. A kultúra begyakoroltatása, a közösségek megteremtése, az egyének integrációja, amely az oktatásnak mint a résztvevők liminoid¹⁹ létét kezelő intézményrendszernek a feladata, ha a változás helyi értékére érzékeny

eljárásokat követ és számot tart az általánosításra (ami az írásbeliség hozadéka), akkor jeleink állandóságát csupán kommunikatív teljesítményükben találja meg, egy olyan társadalmi praxisban, amely ugyan az írásos absztrakció gutenbergi nyomvonalán halad, de eme absztrakció alfabetikus kizárólagosságát, a szemiozsis stabilitásának illúzióját immáron meghaladja.

McLuhan Tanterem falak nélkül című cikkét kommentálva írja Nyíri Kristóf: „Ifjaink, észrevételezi itt a szerző [McLuhan], ma már többnyire az iskolaépületen kívül tanulnak; többet tanulnak filmekből, rádióból és televízióból, mint tanáraiktól és tan könyveikből. A tanárok zöme az új médiakínálatban persze inkább szórakoztatást, nem pedig oktatást lát. Ám ez a megkülönböztetés, hangsúlyozza McLuhan, alapvetően hamis; miközben mindig is igaz volt, hogy könnyebb szórakozva, mint szenvedve tanulni. [...] McLuhan a televízió térhódítása idején írt, még a számítógéphálózatok megjelenése előtt; de kétségkívül megjegyezte, amit mi, ma, már tudunk: hogy az új médiumokkal [...] egyfajta kommunikációtechnológiai visszatérésnek – a kommunikációtechnológiai elidegenedés visszavételének, az emberiség kommunikációtechnológiai felszabadulásának vagyunk tanúi.”²⁰ Ezt a „visszatérést” azonban a könyvkultúra kereteit szétfeszítő írásbeliség, az alfabetikus kód logikája is provokálja (miként Deridánál láttuk), bizonyos értelemben annak (krízisszerű) következménye, így inkább továbblépésről beszélhetünk, elmélet és gyakorlat *új integrációjáról*, amelynek multimedialis narratíváját akkor tudjuk követni, ha jellemző alakzatait a maguk „természetes lelőhelyén”, akár az oktatási intézmények aktuális határait áthágva vizsgáljuk/alkalmazzuk.

184

Jegyzetek

- 1 Radcliffe-Brown, Alfred Reginald: Structure and Function in Primitive Society. London: Routledge and Kegan, 1952. 189. o

- 2 Az eltérő társadalmak összevethetőségét is a struktúra elemei szavatolhatják.
- 3 Az ún. tradicionális, premodern társadalmak ilyenek.
- 4 F. Saxl: Warburg Besuch in Neu-Mexico (1929–30/1957). In: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von D. Wuttke. Baden-Baden: Koerner Verlag, 1980. 319–320. o.
- 5 Ernest Gellner: *Nationalism and the Two Forms of Cohesion in Complex Societies*. *Proceedings of the British Academy*. 1982/vol 68. 175. o.
- 6 John Dewey: *Democracy and Education*. New York: Macmillan, 1915. 4. o.
- 7 Lásd pl.: Clifford Geertz: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.; C. G.: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, 1983.
- 8 Paul Ricoeur: *The Model of the Text. Meaningful Action Considered as a Text*. = *Social Research*, 38. 1971. 529–562. o.
- 9 Clifford Geertz: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, 1983. 172. o.
- 10 K. J. Gergen: *The saturated self: Dilemmas of identity in contemporary life*. New York: Basic Books, 2000. 7. o.
- 11 Fehér M. István írja a nyelvről, hogy az eseményszerű konkrét beszédshituáció fölöslegessé teszi „a nyelvhez a jelfogalom vezérfonalán való hozzáférést” (Szó és jel. A strukturalista-szemiotikai nyelvfelfogás hermeneutikai nézőpontból. = *Hermeneutika, esztétika, irodalomelmélet*. Szerk.: Fehér M. István és Kulcsár Szabó Ernő. Budapest: Osiris, 2004. 78. o.), illetőleg hogy a jel érzéki megjelenésének az elválását az eszmei jelentéstől a szemiotikai modell hozadéka (lásd: Joel C. Weinsheimer: *A szó nem jel*. = *Athenaeum* II., 1994/2.), ami a szavak és a dolgok elválását eredményezi, tehetjük hozzá, egy olyan reprezentációs regiszter megjelenését, amely azon túl, hogy tisztán a szavak mimetikus képességeire épít (és ezzel eltávolodik a nonverbális, Merlin Donald terminusával preverbálisan *mimetikus* reprezentációtól), a kommunikátumokat az írásbeliség hordozóiban, azok logikája szerint írja.
- 12 Lásd: Orbán Jolán: *Derrida írásfordulata*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994.
- 13 Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford.: Molnár Miklós. Szombathely: Életünk–Magyar Műhely, 1991. 26. o.
- 14 Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. = *Gondolat-Jel*, 1994, I-II, 3–17. Ford.: Farkas Anikó, Ivács Anna.
- 15 Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford.: Molnár Miklós. Szombathely: Életünk–Magyar Műhely, 1991. 40–41. o.
- 16 A fragmentált írás szövegszervező eljárásával korrespondáló fragmentált olvasás poétikájához lásd a vajdasági Beke Ottó elméleti írásait, a DNS posztal-

- fabetikus folyóirat gyakorlatát. = DNS π . Újvidék: Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2006.
- 17 Jacques Derrida: i. m. 131. o.
 - 18 Nyíri Kristóf: Bevezetés a kommunikációfilozófiába. http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/kmfil/bevkm_long.htm#Ikonikus
 - 19 Az oktatás ideje kétségkívül a modern társadalmak (egyik) átmeneti rítusa, amely az egyén státusváltását készíti elő. Fenti gondolatmenetünk és a mobil struktúra szempontjából érdemes azonban figyelmet fordítani a bolognai rendszer „életfogytiglan tartó tanulás” elvére, amely a liminoid tendenciákat nemcsak az életszakaszoktól függetleníti, de a merev intézményi keretektől is kiemeli, illetőleg ez utóbbiakat rugalmassá teszi, a kultúra mobilitásához nemcsak alkalmazkodik, hanem hozzá is járul.
 - 20 Nyíri Kristóf: i. m.

Beke Ottó

HÁLÓZAT ÉS EGYÉN

Előfordul, hogy a szűkebb értelemben vett, vagy inkább rigórozus művészeti szféra határmezsgyéin (vagy azokon túl) profán funkcionalitással felruházott tárgyak is játékba hozhatják és hozták is a szubjektumot. Anélkül, hogy áthidalhatatlan akadályt emelnének maguk és felhasználóik között – akár reflektálnak jelenkorunk forradalminak minősülő kommunikációtörténeti határhelyzetére, mely a gutenbergiből a McLuhan-féle galaxisba való átmenetként írható körül, akár nem.

1) Az előbbi esetre példa diszkurzív tevékenysége által öntudatosági szintre törekvő kulturális produktum a DNS posztalfabetikus folyó-irat valamely tárgyiasulása, mely hordozó közegét, kommunikált jelentéseinek mineműségeit döntően meghatározó médium karakterisztikáját is a jelölés (explikált) különbségrendszerébe vonja, miközben a tárgyat – részben függetlenül az általa közvetített tartalomtól – esztétikai és pragmatikai funkcióval is felruházza. Avagy: az új eredendőségnek, a hagyomány nemritkán feledésbe merült, csupán nyomaiban felkutatható mélyrétegeinek megfelelően olyképpen tervezi meg tárgyait, hogy azok műalkotásként és akár hétköznapi használati tárgyként is funkcionálhassanak. Pragmatikai és esztétikai szféra radikális megkülönböztettségének felszámolása avagy felülvizsgálata válik szükségessé egy olyan kultúraelméleti kontextusban, amely a művészeti szféra szegregációjának tarthatatlanságára mutat rá.

A folyóirat információközlő funkciója és materialitásának megformáltsága, a közeg működés módjának a formai játék általi leterhelése, tudatosítása lebontja a médium és a közvetített tartalom „erőszakos hierarchiáját”. A szignifikációban immáron

nemcsak az alfanumerikus kód lineáris szekvenciái vesznek részt, hanem mindaz a digitális korban láthatóvá, tapinthatóvá váló anyagiság, ami ennek az egyenes vonalúságnak a logikáját megteremti és fönntartja. A közeg reflektált struktúrája és annak elemei jelentéssel telítődnek. A tartalomjegyzék és az oldalszámozás intézménye immár nemcsak orientál azon jelek között, amelyeket a (könyv)gerinc által összetartott forma kommunikál, hanem maga is aktív részévé lesz ennek a medialitásnak; a kohézió és az ezáltal az összetartó erő által struktúrába rendeződő jelek közti tájékozódás *egyfajta* modalitását teszi elgondolhatóvá. Az ikonicitásukban is funkcionáló alfanumerikus jegyekből és a „tárgy csöndjéből” egy olyan multiszekvenciális hálózat szövődik, akár csak a DNS Perszóna számának szövete, az álarc mögötti textúra. „A vászon-maszk fúzió szinte követeli az érintést. Anyaga(i) és test-formája a kéz simogatásáért kiált. Nem pusztán a három dimenzió által körülvelt tárgy, hanem maga a három dimenzió. Apró domborulatok és mélyedések (újság) papírból. Vászon-szűrás. Vajon mit üzenhetnek annak, aki szemével nem látja, csupán kezével tapintja a testet?” Egy olyan ősi multimedialitást, amelyben még nem bomlott elemeire a tapintás, a hallás, az ízlelés etc. örömteli egysége, s amelyben a kontextusról kontextusra változó, megismételhetetlenül egyszeri és konkrét jelek olvasója, a szubjektum az otthonát jelentő szemiotikai szituációban és immanens többrétegűségének függvényében, redukálhatatlan többsében konstituálódik. Ott, ahol a tárgyak önmagukban is jelentők és jelentettek egy időben, s ahol a köztük lévő viszony megismételhetetlen egyediséggel kecsegtet. A lét esszencialitásának nyomasztó terhe nélkül. Amit nem lehet kiismerni, mert szüntelenül változik a lényegiség szerkezetét megteremtő és annak labilitását is okozó különbségrendszer, s ekképpen érzékelhetetlené válik a látás vonatkozásában a stabilitást implikáló platonista hagyomány számára. Talán erre utal a látás érzékének explicit mellőzése („aki szemével nem látja ... a testet”).

A jelek álarcai mögött azonban mégiscsak rejtőzik valaki. Egy entitás, amely lehetőségmezőként adott, s ennek megfelelően létre kell hozni, meg kell teremteni. A teremtés és a felfedezés fogalmai ebben az összefüggésben fedik egymást. „Érzem, valami van az álarc mögött. Megkeresem tehát a helyet, ahol hozzáférhetek ehhez a valamihez. Ahogy bekukucskálok a szűk nyíláson, ismét sötétséget és halványan derengő körvonalakat látok. Ezért igyekszem egyben kiemelni a fényre a belső tartalma(ka)t. (Látni akarom, mi lakik ott benn. Tudni akarom, kit rejt az álarc. Éjfél van. Mindenki fedje fel magát.) Kézügyességemnek hála, a már összetartó erőtlől megfosztott lapokat legnagyobb óvatosságom ellenére elejtem, és azok szétszóródnak a szobában. Egy pilleszárny-rezdülés tört része alatt egyszeriben több tucat szempár mered rám, és ezzel egy időben rabul ejt a legkülönbélebb színek gazdag és rendkívül változatos, már-már orgiába fúló karnavál-hangulata. Minden egyes szempár egy-egy (ál)arckép része.”

2) Az utóbbi, az önreflexivitás jegyeit sokkalta ritkábban mutató, ám az írásbeliség, az inskripció szűkebb értelemben vett intézményének éráját követő, azt felváltó (funkcionális) tárgy esetére példa egy hihetetlen szubtilitással és műgonddal megalakított karcsú mobiltelefon. Gyakorlatilag redukálhatatlan funkcionális pluralitása elméleti tobzódást eredményez, ha diskurzusba töltődik. Ennek reprezentatív példája magyar nyelvterületen a 2005-ben, a Magyar Tudományos Akadémia szervezésében megrendezett, a mobil kommunikációval foglalkozó konferencia anyaga. A tanácskozás kutatásainak célja az, hogy „a mobiltelefonia társadalomra és egyénre tett hatásainak tanulmányozásával filozófiai megalapozottságú információkat szerezzenek a 21. századi kommunikáció talán legalapvetőbb eszközéről”. Közben reflektálni kell természetesen arra is, hogy „a mobiltelefon ma már nem a társadalomtudományok egzotikus vizsgálódási tárgya – a mobiltelefonia elterjedése éppen hogy a társadalomtudományokat magukat változtatta meg”.

A globális méretűvé duzzasztott, különféle elektronikus be-
rendezésekkel fönntartott kommunikációs hálóban a szubjektum
nem önazonosságként konstituálódik, hanem mint egy csomópont az információkat közvetítő struktúrák valamely kereszteződésénél. A szerkezet pedig, amely az egyén lokalitását és funkcionálisát biztosítja, egyre sokrétűbb, átláthatatlanabb. Oly módon divergens, hogy saját rendszerén belül megsokszorozza az impulzusok továbbítását végző középpontokat, amelyek így egy bizonyos szinten túl szintén széttartó, kontrollálhatatlan struktúrá(ka)t alkotnak. Ebben az önmagát fönntartó, bizonyos értelemben autopoetikus, a világ minden nyelvén megszólaló kommunikációs rendszerben kénytelen a szubjektum időről időre otthontalra lenni. Legalábbis ha jelenkorunk globális tendenciáival szeretne lépést tartani. Például kulturális vagy akár munkaerő-piaci téren. A megrajzolt kép azonban még véletlenül sem sivár, és az uniformizáció gyakorta felidézett rémét sem jeleníti meg feltétlenül. Hiszen elég például az internetnek a szó legszigorúbb értelmében vett multikulturalitására és többnyelvűségére gondolni, hogy a kép árnyaltabbá váljék, s akár a kistérségi, vagy az elzártságukból, valamint szigetszerű szerveződési módjukból következően létükben fenyegetett kultúrák szempontjából megmutatkozzon relevanciája. Digitális és hálózati logikája a legkülönbözőbb kulturális és tudományos eredmények tárolására és kommunikációjára képes. S ha mindehhez hozzávesszük, hogy a lényegéhez tartozó multimedialitás egyaránt képes megjeleníteni szöveges, vizuális, auditív etc., vagyis az ember természetes környezetével strukturális átfedéseket mutató dokumentumokat, akkor a Gutenberg-galaxis elvitathatatlan értékeivel kiegészítve egy sokszínű jövő képe bontakozik ki előttünk. Ehhez azonban mindenképpen szükséges, hogy negatív előítéletek, konzervatív reflexek nélkül tudjunk szembenézni a telematikus társadalom immár karnyújtásnyira lévő elvárásaival, s a már igencsak lombos szakirodalom tükrében tekintsünk az egyén jelenkori elmagányosodásá-

ről szóló, gyakran félinformációkat terjesztő, nemritkán demagóg diskurzusra. Hiszen egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a kommunikációtechnológiai fejlődés korábbi szakaszaiban többször is megfogalmazott figyelmeztetések, amelyek például a távmunka és távoktatás tömegessé válása következtében a természetes, élőnyelvi, face to face kommunikáció elszegényedésének s egyénaszociális viselkedésének veszélyeire hívták föl a figyelmet, nagyobbára alaptalannak bizonyultak. Az emberek – kevés kivételtől eltekintve – a világháló és a mobilkészülékek segítségével megvalósuló kapcsolattartás lehetőségeinek ellenére is egyre többet utaznak, a valós térben is gazdagítják kapcsolati hálójukat, s a hagyományos társadalmi formációk is túlélnek a napjaink forradalmának számító kommunikációtörténeti átalakulását.

Az egyénnel azonban valóban történik valami. Gyökeres és visszavonhatatlan átalakuláson megy keresztül, amikor már nem önmaga inherens attribútumai konstituálják, hanem annak a kommunikációs hálózatnak a szövedéke, amelybe akárcsak egy jel, beíródik. Kontextuális elemmé válik, mely nem önmagában, mintegy immanens lényegét hordozza identitását, hiszen az a különböző kommunikációs aktusok sorozatában képződik meg. „Egy dolog tehát biztos: abból kell kiindulnunk, hogy nem valakik vagyunk, hanem kapcsolódások mikéntjei. Másként fogalmazva, az »én« olyan szó, amelyre azt mondják, hogy »te«. Egy viszonyzóval van tehát dolgunk: az »én« a másik »te«-je. Vagy: amikor azonosítom magam, akkor először is meg kell magam különböztetnem. Az azonosság és a különбözés egymást feltételezik. Ez tapasztalható a pszichoanalízisben, a neurofiziológiában és a neuropszichológiában is. Mindez ugyanoda vezet. A telematika alapja egy olyan antropológia, mely szerint az ember nem valaki, hanem viszonyrendszerek mikéntje, kapcsolódási lehetőségek megvalósulása. Az interszjektív mező virtuális tér, melyben az egyes individuumok éppúgy csomópontok, ahogy az anyag is csomópont az energetikai térben.” Avagy másként fogalmazva: „indi-

viduum egyáltalán nem létezik, csupán csomópontok, s [...] minden kötődésnek megvan a maga kompetenciája”. Természetesen kialakulnak olyan kapcsolódási felületek, szinopszisok, amelyek a köztük zajló rendszeresített adatátvitel folytán állandósulnak, a rendszer azonban minduntalan nyitott marad. Tovább bővíthető, az elemek kapcsolódási módjai és konstellációi átszervezhetők. Az egyén identitása az intenzív és az adott kontextusban meghatározó kommunikációs tevékenysége által dinamikusá válik, a rendszer függvényében alakul. Viszonylag könnyen módosul, hiszen a könyvkultúra és az írásbeliség hegemoniájaként meghatározható korszakot követően, ma a kimeríthetetlen informatikai adattárolók által gyakorlatilag végtelen számú, különböző nyelvű és típusú dokumentumhoz, dokumentumcsoporthoz juthat hozzá. Ezáltal olyan szigorú értelemben vett hagyományok részévé válhat, melyek eredetileg elválasztottak voltak tőle, s melyeket legfeljebb az írásbeliség produktumai közvetítettek számára, bizonyos fokon enyhítve a térbeli és időbeli distanciát. A digitális és hálózati kommunikációval azonban az azonnaliság (határvidékünkön egyelőre sajnos kevésbé tudatosított) korszaka köszönt be. Egy olyan gyakran önfeledten mutatkozó állapotban találjuk magunkat, amely végtelen kulturális gazdagsággal egyenértékű, legalábbis potenciálisan. Az egyén identitása ilyenképpen – különböző tradíciók és diskurzusok törésvonalai mentén – egy időben gazdagodik, de labilissá, avagy (a posztmodern törzsiség szempontjából, amennyiben az előre mutató értékeket közvetít) dinamikusá válik.

192

Egy-egy nyelvnek vagy nemzeti kultúrának a globalizáció általi fenyegetettségét és jövőbeni lehetőségeit a vázolt kommunikációelméleti távlatból kellene vizsgálni annak érdekében, hogy rezignáció nélkül tudjunk szembenézni a jelenkor bizony nemritkán kíméletlen, ellentmondást nem tűrő elvárásaival, s ennek megfelelően tudjuk megvalósítani a múlt értékeinek hatékony számbavételét és ápolását.

Tehát az individuummal történik valami. Valami mélységes és visszafordíthatatlan változás. Miközben egy kommunikációs hálózatba íródik – de úgy, hogy mint önmaga, mint elem nem is előzi meg ezt az íródást mint folyamatot, hiszen csakis abban alakul ki, formálódik meg, s válik elemmé, bizonyos értelemben önmagává –, az értelem kihelyeződik az individuum mélységéből a kommunikációs eszközök tárolóiba, memóriájába s kijelzőjére, egy felületre. Természetesen nem az emberi felülmúlhatatlan gondolkodási képesség exteriorizációjáról van szó, hanem azoknak a műveleti lépéseknek a külső, gyakran felületi megfigyelhetőségéről és irányíthatóságáról, amelyek a mindennapi élet megszervezéséhez nélkülözhetetlen információkat (telefonszámokat, emlékeztetőket, határidőket) tárolnak, és ezek segítségével végeznek műveleteket (telefonhívásokat hajtanak végre, SMS-eket, MMS-eket küldenek). Az értelem kihelyeződése és felületi ábrázolása persze korántsem új keletű jelenség. Ezt a fejlődési irányt alapozta meg, majd erősítette föl az írásbeliség és a könyvkultúra megjelenése és viharos térhódítása. Az ismeretek digitális tárolása a külső memóriában, valamint az ez alapján történő felületi megjelenítése az enciklopédikus tudás érték- és tekintélyvesztésének egy további szakaszát jelenti. Már nem szükséges könyvtárnyi tudást birtokolnunk ahhoz, hogy a világban hatékonyan tájékozódjunk, személyi számítógépeink megteszik ezt helyettünk. „Információink csillagászati dimenziókat öltöttek, és már régóta nem tárolhatók az emberi emlékezetben. Ám bár növelhetjük emlékezetünk kapacitását és az információknak egyre nagyobb töredékét tárolhatjuk benne – az átlagember többet tud ma, mint amennyit a reneszánsz univerzális zsenije tudott –, mégis ésszerűbb az információkat mesterséges emlékezetben tárolni. Ráadásul az emberi emlékezet túlságosan lassú ahhoz, hogy nagy mennyiségű információt tudjon új információvá komputálni. A »data processing« gyorsabb a mesterséges tárolóból. Tehát a »belső« dialógusok inoperatívvá váltak.” Hálózatba kap-

csolt kommunikációs eszközeink memóriánk helyett dolgoznak. Az értelmiségi immár öntudatosan, mintegy szabadon választható alternatívaként mondhat le az erudíció átláthatatlan teljességének kötelező érvényű súlyáról, s érdeklődésének függvényében, egy-egy konkrét probléma megoldása érdekében kutathat specializálódott információk után. Nekiláthat az ismeretek operatív megközelítésének, valamint a tudományos eredményeket és kutatásokat magában foglaló, az információtárolás és -továbbítás domináns médiumaként funkcionáló internet logikája által (is) motivált interdiszciplináris tudományos tevékenységnek. „Az újkori tudást nem pusztán terjedelme teszi alkalmatlanná arra, hogy egyetlen egységes egésszé szintetizálódhassék. [...] Az elméleti tudásnak nyomtatott szövegek által közvetített különböző tartományai nem egyesíthetők egyetlen egésszé, amikor az alapjukul szolgáló gyakorlatok széttartóak”. „De amikor az alapul szolgáló gyakorlat egyneműsödik a kód evolúciójának következtében, és a legabsztraktabb tudományos tevékenység már spekulatív fázisában érintkezik az interfészekben adott multimediális valósággal, amely a 21. század polgárának nagyon is reális élettere, olyan értelmeket mozgató és tároló szellemi közege, mint amilyen a nyomtatott kultúra izolált szövegei és egyéb elhatárolt kognitív manifesztációi voltak, akkor a korunkra oly jellemző interdiszciplinárizálódás előadottságai is könnyen levezethetők.”

194

Az ismeretek átadásának vázolt telematikus viszonyrendszerében a display az értelem kihelyeződésének tulajdonképpeni formája. Egy olyan hely, ahol az episztémé megjelenhet. Enélkül a megjelenés, enélkül a megnyilvánulás nélkül azonban a kijelző csupán üres felület, lebegő jelölő, mely végtelen potencialitása által az abszolút értelem kimondhatatlanságát állítja. Mert amint megjelenít egy jelentést, például egy betűsort, s csupán azt aktualizálja, az összes többi konkrét alfabetikus vagy multimediális információt a háttérbe szorítja, elnyomja. Üresen azonban a display önmagáról beszél, önmagát teszi láthatóvá. Impul-

zusok nélkül a display az üzenet. Átmenetileg megfosztatik a felépítése által koordinált szignifikációtól, s önmaga mint médium válik jelentővé. A DNS viasztáblája, könyvteste, álarca után. Mint egy öntükröző, saját digitális tengermélységébe tekintő felület, lap. A DNS Perszóna egy szövegétől megfosztott csillogó képeslapja, mely egy női arcot ábrázol, miután megszabadul jelentésétől, a hozzá kapcsolható individuumból, önazonosságtól. Csupán egy arc. Nem valaki arca, *csak* arc.

Térjünk vissza a technicista esztétika jelen szöveg egyik apropójául szolgáló reprezentatív példájához, a filigrán mobiltelefonhoz. Finoman kidolgozott, aprócska billentyűzete gyöngéden figyelmes érintésekkel kezelendő. 27×27 mm-es, a sötét színű előlapnál mélyebben fekvő tükörsima kijelzője exkluzív csillogású. Ha nem is jelez a tulajdonosa számára fontos adatátvitelt, ürességében is az értelem kihelyeződéséről árulkodik. Egy olyan exteriorizációról, amely az individuum láthatatlan mélységeiből egy technikai produktum ellenőrizhető, szemmel tartható szintje felé mutat. A memória és az ember értelmi képességeihez méltatlan, alacsonyabb rendű műveletsorok végrehajtásának apparátusai kerülnek a mobiltelefonnal azonos térbe. Elválasztódnak a humán intellektustól, ám azzal mint pragmatikai megfontolásokat érvényesítő funkcionális középponttal állandó kapcsolatot tartanak fenn.

A szórakozás vagy más esetben, például utazás alkalmával az idő kényszerű-kelletlen eltöltésének különböző módozatai közötti nemritkán elitisztikus értékítélet szempontjából különös jelentőségű az értelem bizonyos regisztereinek kihelyeződése a külső térbe. Az emberi intellektust vagy érzelmi világot a meghitt, azonban a környező emberektől az összpontosítás folytán elválasztó könyvolvasás, az A pontból B pontba haladó jármű ablaküvegén túli természet szépségeinek romantikus csodálása, valamint az individuum hálózottságát szem előtt tartó mobil kommunikáció, a kapcsolati háló fönntartása érdekében küldött szöveges vagy

multimédiás üzenetek, vagy akár telefonhívások is az egyénhez képest egy külső, szupplementáris tárgy vagy tárgysorozat impulzusait használják föl stimuláció gyanánt. A szociális vonatkozások a fentiek ismeretében tehát az utóbbi, szerencsésebb esetben interszubjektív kommunikációs aktusok humán dimenzióját domborítják ki. Egy-egy tevékenység intellektuális vagy emocionális színezettségét ugyanis közel sem az igénybe vett tárgyaságnak a technikai előrehaladás skáláján elfoglalt pozíciója, vagy az ezzel gyakran (reciprok módon) összefüggő presztízse határozza meg.

Fontos ismételten rámutatni arra a diszkurzív jelenlét és hiány, avagy inkább aktualizáltság és potencialitás tagolta különbségre, amely egy technikai objektumot, a jelen példánál maradva: egy mobiltelefont és egy, a saját kommunikációelméleti háttérhelyzetét tematizáló kulturális folyóiratot, a DNS-t önreflexivitás tekintetében megkülönbözteti egymástól. Az előbbit funkcionális pluralitásából és az értelemhez fűződő kurrens viszonyából kifolyólag diszkurzív lehetőségek jellemzik. Ezek megvalósítását az utólagosság logikájának megfelelően az elmélet végezheti el, amely kontextust teremtve például szubjektumelméleti téren ruházza föl jelentéssel az első pillantásra triviálisnak tűnő tárgyat. A DNS azonban kétszintű kommunikációjával az efemer szenzáció jelenségkörébe tartozó rendhagyó folyóirattesteket alkot, amelyeket azonnal az elméleti beszédfolyam medrében helyez el. Olyan szempontokat helyez előtérbe objektumai megtervezése és kivitelezése alkalmával, hogy azok a normatív nyugati diskurzusba ágyazódó, lehetőleg aktuális elméleti kérdések közelebbi vizsgálatát és továbbgondolását tegyék lehetővé. Ennek példája a folyóirat két összetartozó, Perszóna és Ariadné című számai, amelyek egy portré-sorozaton keresztül mutatják be a szubjektum identitáskeresésének antiesszencialista Odüsszeiáját.

Irodalom

- Bús Natália:** Ariadné bálba megy. Labirintus-homály és színkarnevál egy kulturális folyóirat két számában = *Kilátó*, 2007. december 29–30.
- Marshall McLuhan:** *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*. Budapest, Trezor Kiadó, 2001
- Nyíri Kristóf:** *A Kép, gondolat és tudás a mobilkorban* című konferencia megnyitó beszédének részlete http://www.mta.hu/index.php?id=634&backPid=390&tt_news=1282&cHash=0ea5e87d73
- Nyíri Kristóf:** *Szavak, képek, tudás*, http://www.hunfi.hu/nyiri/tudnap2000_hn.htm
- Samu János Vilmos:** A kód logikája = *Kilátó*, 2006. május 27–28.
- Vilém Flusser:** *Az információs társadalom mini földigiliszta*, <http://www.artpool.hu/Flusser/informacios.html>
- Beszélgetés **Vilém Flusserrel**, <http://www.artpool.hu/Flusser/beszelgetes.html>
- Vilém Flusser:** *A technikai képek mindensége felé*, <http://www.artpool.hu/Flusser/Univerzum/12.html>

REZÜMÉK

THOMKA Beáta

A MAURITS-GRAFIKA KÉPI AZONOSSÁGA

Maurits Ferenc grafikai képei két összefüggésben válnak az elemzés tárgyává. Az első annak a történeti kontextusnak az érintése, amelyben ez a művészet kialakult. Az összefüggést a hatvanas–nyolcvanas évek közötti *Új Symposion* irodalmi és képzőművészeti iránya, esztétikai és poétikai beállítottsága képezi. Mindez összefoglalható a *vizuális identitás* képelméleti fogalmában is. A másik szempontot azok a képelméleti előfeltevések képezik, amelyek lehetővé teszik a Maurits-grafika képi azonosságteremtő jegyeinek felismerését. Ebben külön szerepe van Kafka-értelmezésének és -illusztrációinak. A támpontot Max Imdahl és Gottfried Boehm teóriája képviseli.

Kulcsszavak: vizuális identitás, képi azonosság, képelmélet, kulturális kontextus, illusztráció, magyar folyóirat-történet, vajdasági grafika.

199

HÓZSA Éva

LADIK-KÖNYVEK ÉS ELRAKTÁROZOTT BULDÓZEREK

2007-ben jelent meg Budapesten Ladik Katalin regényes élettörténete, melynek címe *Élhetek az arcodon?* A tanulmány az önéletrajzi kötet egyik buldózer felfedező szöveghelye kapcsán értelmezi újra Ladik Katalin 1971-ben megjelent verseskötetét (*Elindultak a kis piros bulldózer*). A hetvenes években a superkommersz és az avantgárd kutatása mozgatta meg a kulturális gondolkodást. A piros bulldózer mint médiumok valamiféle viszonyítási rendszert képeznek a Ladik Katalin-i életműben, amely megtöri mind a huszadik század hetvenes éveinek, mind a 21. század olvasóinak elvárását. A versek újraértelmezésében a multimediális reprezentáció mai nézőpontjai érvényesülnek. A tanulmány a liminalitásra, a könyvre mint színes testre, a sokszólamúságra, a technomédiákra, valamint az identitás problémájára összpontosít. Az új identitás a performatív cselekvés eredményeként alakítható ki.

Kulcsszavak: kép és médium, idegenség, hetvenes évek, superkommersz, liminalitás, sokkoló hatás, szinkompozíció, jelenlevővé tevés és megtartás, ladiki „minimalizmus”, buldózerverziók, a buldózer mint médium, elraktározás, testi tapasztalat, viszonyítási rendszer, feltárás.

REZÜMÉK

CSÁNYI Erzsébet

SZIVERI ÉS POPA

Poétikai párhuzamok Sziveri János és Vasko Popa költészetében

Sziveri János indulására – saját bevallása szerint – a strukturalizmus és Vasko Popa költészete hatott. Sziveri kezdettől fogva kikerüli az élményköltészet, a hangulatlíra beszédhelyzeteit. A Szabad gyakorlatok és a Hidegpróba c. kötetében egy hermetikus, objektív lírai kód kimunkálásán dolgozik – illeszkedve ahhoz a modellkánonhoz, amely a szerb költészet felől érintette meg.

Kulcsszavak: összehasonlító irodalomkutatás, Sziveri János, Vasko Popa, objektív líra, Vajdaság.

ROGINER Oszkár

„ÉN MEG/PONTOSAN ITT VAGYOK”

200

Sziveri-identitáshalmazok

A vizsgálódás Sziveri János vajdasági magyar kettős identitását veszi alapul, azt az identitáshalmazt, amely a Dia-dalok c. kötetben nyilvánul meg. Megkísérlek támpontokat adni a magyar mint etnikai és a jugoszláv mint kulturális-politikai identitáshalmaz körvonalazásához. E vonatkozások kapcsán felmerül a „kitalált hagyományba” (Eric Hobsbawm) ütközés és a „tisztviselői zarándoklat” (Ernest Gellner) csúcsát jelentő főszerkesztői poszt mint a Sziveri körül létrejövő válságállapot a szövegek íródása idején. A bikulturalizmus és egy sajátos magyar-jugoszláv szintézis mellett, amelyet Sziveri János kialakít, létezik egy harmadik vonatkozás is, amelyet potenciális kozmopolitizmusnak nevezhetnénk. Ez a harmadik réteg már egy magasabb, nemzetek felett álló, gellneri értelemben vett kultúrával, elvontabb szellemi közösséggel, annak értékrendjével való identifikációt feltételez.

Kulcsszavak: Sziveri János, bikulturalitás, kitalált hagyomány, tisztviselői zarándoklat.

LÁBADI Zsombor

A MÁSIK BALKÁN

Tolnai Ottó Balkáni babér című kötetéről

A tanulmány a Tolnai Ottó-kötet általános nyelvelméleti, bölcséleti, identitásbeli összefüggéseinek felvázolására vállalkozik. A Balkáni babér c. kötet kontextusában tallózva a tanulmány előre- és visszafelé értelmezi az életmű néhány olyan domináns viszonyítási pontját, amelyet az opusban kifejtetté vált pointillizmusa jellemez, nevezetesen az, hogy a katektáknak nevezett szövegekben többszörösen fellelhetők azok a kiindulópontok, amelyek különös kettősségben, egyfajta textuális lebegésben tartják Tolnai mediterrán világát. Az életművet átalakító sajátos allegorikus beszéd valódi jelentősége akkor bontakozik ki legjobban, ha benne a diskurzuskeverés kivételes teljesítményét értékeljük, melynek során a Balkánról mint má(si)król való beszéd egyik legautentikusabb megnyilvánulási formája artikulálódik.

Az interkulturális közvetítés egyik legeredetibb változata jelenik meg a kötetben abból a szempontból is, hogy a nyelvi megértés olyan alapvető modelljét jeleníti meg, amely tulajdonképpen a közös tudás lehetőségeit a nyelvi eredőre vezeti vissza, és a valós kulturális-nyelvi közvetítést az eredendő meg-nem értésre vonatkoztatja. Ennek során bizonyos kifejezések (halvány dunszt, struccpoétika) azért hatnak a reveláció erejével, mert segítségükkel láthatóvá válnak azok a megértésbeli hiányok, melyek lényegében mindkét kulturális közeg számára különösek, megfeythetetlenek maradnak, így kiküszöbölik a kommunikáció egyoldalúságát, s megteremtik a nyelvi hozzáférés sajátosan új módozatát. A Balkáni babér kötet jól érzékelteti azt a nyelvhasználati-gondolkodásbeli attitűdöt, amelyet a jelölés groteszk játékának nevezett el Jacques Lacan. A mediterrán világ sajátos felbomlásával a nyelvi jelentések sajátos túlradása indul el az Adria és az azúr kontextusában (Adriadalom, az Úr), amely megdönteni látszik azt a feltevést, hogy az Adria szimbolikus elvesztése után megszűnik a Tolnai világot orientáló poétika.

Kulcsszavak: Tolnai Ottó, Balkáni babér, pointillizmus, textuális lebegés, diskurzuskeverés, interkulturalizmus, nyelvhasználati-gondolkodásbeli attitűd, a jelölés groteszk játéka, Adria, azúr.

NOVÁK Anikó

A HATTYÚ SZÍNEVÁLTOZÁSA

A hattyú motívuma Tolnai Ottó művészetében

A hattyú már a legkorábbi, mitológiai időkől kezdve megihlette a művészeket. Jelen dolgozat célja a hattyúmotívum megközelítése, majd Tolnai Ottó műveiben való elemzése. A problémafelvetés kialakításához elsősorban az irodalomban megjelenő hattyúmotívumok vizsgálatára van szükség, de számba kell venni a zenei és képzőművészeti megjelenésformákat is.

Az összehasonlító elemzés során kiderült, hogy a vizsgált motívum általában négyféle vonatkozásban fordul elő. Leggyakrabban a halál kapcsán kerül szóba a hattyúdala, a hattyú halála (pl. Shakespeare: A velencei kalmár; Othello, a velencei mór; Arany János: A költő halála; Petőfi Sándor: Tündéralom, Hattyúdalféle; Madách Imre: Hattyúdala; Reviczky Gyula: Beteg vagyok; Juhász Gyula: Meghalni szépen..., Jól van így, A szent magyar folyó; Babits Mihály: Az Olt partján; József Attila: Pünkösöd előtt, A paradicsom életté lesz stb.). Nagyon gyakori az átváltozás mozzanata (pl. a mesékben: Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Rilke: Léda). A hattyú a költészet metaforájaként, illetve a költői sorssal kapcsolatban is toposzá válik (pl. Berzsenyi Dániel: Az igazi poézis dicsérete, Arany János: Vojtina ars poétikája, Poétai recept, Baudelaire: A Hattyú, Mallarmé: E szűz, e szertelen, Nemes Nagy Ágnes: 64 hattyú stb.). A negyedik asszociációs mező a hattyúfi fehérség, a hattyú és a szépség kapcsolata (pl. Rilke: A hattyú, Vajda János: Húsz év múlva stb.).

A dolgozat külön tárgyalja Tolnai Ottó hattyúmotívumait a Gyökérrágó, A Prózák könyve, a Wilhelm-dalok, avagy a Vidéki Orfeusz, a Kékitőgolyó, a Balkáni babér és az Ómama egy rotterdami gengszterfilmben című kötetek alapján. A 13 hattyúk dala című vers különösen érdekes a téma szempontjából, ugyanis Tolnai itt megteremt a hagyományos hattyútoposzok szintézisét a mottók és az intertextuális utalások révén, ugyanakkor a motívumot új kontextusba is helyezi. Az „ódi-vatú költői kellék” (Tolnai) illeszkedik a költő magánmitológiájához, és kötődik a flamingó-motívumhoz is. A versben a hattyú kapcsán felmerül a hattyúpestis, és a költészet emblematis madarát korunk patkányának nevezi a költő. Tolnai értelmezésében tehát a hattyú elveszíti korábbi szakralitását.

Kulcsszavak: a hattyú-toposz a művészetekben, a halál, az átváltozás, a költészet, a fehérség jelentésvonatkozásai, Tolnai Ottó.

REZÜMÉK

ISPÁNOVICS CSAPÓ Julianna

TOLNAI ÉS SZERB/HORVÁT OLVASÓI

A vajdasági magyar irodalom klasszikusnak számító szerzője gazdag életművet, impozáns magyar nyelvű sajtóvisszhangot tudhat maga mögött mind vers- és prózakötetei, mind drámai munkái tekintetében. Mi a helyzet a jugoszláv/szerb irodalom vonatkozásában?

Tolnai Ottó művészetének kronologikus rendben haladva, ha nem is túlságosan gazdag, de szerb sajtóvisszhangja is van, jelen van a jugoszláv/szerb lexikonokban, időszaki kiadványokban, antológiákban, gyűjteményes munkákban, tankönyvekben, s persze, szerb nyelvű könyvei is vannak. Tehát olvasható, ha a magyarul nem tudó olvasó úgy dönt. A szerb kritikai-értelmező írásokból pedig talán egy olyasféle megállapítás is kiolvasható, hogy ezt az életművet két látószögből, az esztétikai mellett a szerző, ill. az aktuális társadalmi berendezkedések magatartásformáinak a figyelembevételével illene/illik vizsgálni. Így lesz egyszerre része a magyar nemzeti, a lokális, regionális és a nemzetközi irodalomnak/kultúrának is.

Kulcsszavak: Tolnai Ottó, életmű, olvasók, szerb/horvát.

203

UTASI Csilla

DOMONKOS ISTVÁN NOVELLÁINAK SZÖVEGFOMÁLÁSA

A dolgozat Domonkos István 1986-ban megjelent *Önarckép novellával* című gyűjteményes kötetének szövegalakító eljárásait vizsgálja.

A szerző a novelláskötetben három stratégiát különít el, megállapítja, hogy a legkorábbi elbeszélések keresztény szimbólumokra épülnek, a középső korszakban keletkezett novellákat az élőszó megjelenítése, a gyűjtemény utolsó darabját pedig a Mészöly Miklóséra emlékeztető szövegtechnika jellemzi. Az alkalmazott eljárások összefüggései olyan önreflexív folyamatot rajzolnak, mely ma is gazdagítja kulturális önismeretünket.

Kulcsszavak: szimbolikus kód, Krisztus-imitáció, élőszószzerű szövegformálás, alternatív prózastratégia.

HORVÁTH FUTÓ Hargita

SZÖVEG ÉS KÉP EGYMÁSRAÍRÓDÁSA GION NÁNDOR
VIRÁGOS KATONA CÍMŰ REGÉNYÉBEN

204

A szövegek intertextualitás viszonyrendszerekben léteznek, ezeknek a viszonyoknak nagy része különböző médiumok kapcsolatából áll. Az intermedialitást a közlési csatornák szintjén tapasztalható összeszövődések (például szöveg és kép, kép és zene, írás és beszéd viszonyának) médiumköziségében ragadhatjuk meg. Gion Nándor 1973-ban az újvidéki Forum Könyvkiadónál megjelent *Virágos Katona* című regénye intermedialis, multimedialis szöveg: több közlési közeget, vagyis két médiumot kapcsol össze, a textust és a képet. A regény képi utalásában szereplő alkotások egy Krisztus szenvedésének történetét elbeszélő monoszcenikus képsor részei. A narrátor által – a kép egyik alakjáról – Virágos Katonának nevezett alkotás a kereszténység paradigmatisztikus útjának, a Golgotára vezető útnak az egyik stációját jeleníti meg. A szenvedés útját járó Krisztus tizennégy stáción keresztül jut el a kereszthalálig, ennek az útnak a képi elbeszélései a szenttamási Kálvária kőoszlopaiba épített képek. A tanulmány ezeknek a képeknek a szövegben betöltött funkciójára próbál rávilágítani.

Kulcsszavak: kép és médium, idegenség, hetvenes évek, szuperkommersz, liminalitás, sokkoló hatás, szinkompozíció, jelenlevővé tevés és megtartás, ladiki „minimalizmus”, buldózerverziók, a buldózer mint médium, elraktározás, testi tapasztalat, viszonyítási rendszer, feltárás.

ANDRIĆ Edit

FORDÍTÓI MŰVELETEK
GION NÁNDOR VIRÁGOS KATONA CÍMŰ
MŰVÉNEK FORDÍTÁSÁBAN

A tanulmány Gion Nándor *Virágos Katona* című regényének Vickó Árpád által készített szerb nyelvű fordítását elemzi. Ezúttal nem a szó szoros értelemben vett fordításkritikáról van szó, inkább a fordítói megoldások, műveletek szemléltetéséről, amelyre kitűnő példa az előttünk levő alkotás. Sajátos módon tesszük ezt, a forrásnyelv felől közelítve meg a fordítást. Nem volt szándékunk, hogy mondatról mondatra haladjunk az elemzés során, inkább a fordítói eljárások egész sorát

REZÜMÉK

próbáltuk feltérképezni, nagyszámú példákkal alátámasztva. Az elemzés kitér a földrajzi nevek használatára, a személynevekre, különös tekintettel a ragadványnevekre, mivel azok sokszor nem kis fejtörést okoznak a fordítónak. Továbbá a vajdasági szerb regionáli köznyelv beütéseiről tanúskodó példákat soroljuk fel. Szó van az alaki és tartalmi tükrözésről, a tartalmi explicitálásról és implicitálásról. Felhívjuk a figyelmet a kihagyott szövegrészekre, de a betoldott, kibontott szerzetekre is, hangsúlyozva indokolt vagy tetszőleges alkalmazásukat. Elemezzük a szerkezeti eltérésekből adódó különbségeket, továbbá számba vesszük a szerkezettükrözés eseteit is. Külön figyelmet szentelünk a fordító által használt kimondottan jó és ötletes megoldásoknak.

Kulcsszavak: Gion Nándor, Vickó Árpád, Virágos katona, fordítás, magyar, szerb, fordítási megoldások.

RUDAŠ Jutka

ESTERHÁZY VERSUS KIŠ

Esterházy sajátos módon bánik az alakzatok különös játékával, a legszigorúbban és legmerészebben kódolt *Harmonia caelestis*t és a *Javított kiadást* is az effajta kreativitás és textualitás működteti. Esterházy írástechnikájánál sokféle diskurzus hatol be egy koherens narratív keretbe, ahol végül is ezekből a töredékekből kibomlik az egység, egy továbbszótt, összefont működő konstrukció, amelybe az intertextuális építőelemek szinte észrevétlenül illeszkednek. Érdekes módon az Esterházy-szövegmontázst – amely stilisztikai és narratív természetű –, egy olyan vágy uralja, hogy a beépülő szövegegységek a kialakult narrációba és diskurzusba integrálódva egységes esztétikai képet mutassanak. Szövegeit mégis az intertextuális harmonizáció járja át, szerzője az eltérő horizontokból származó szövegek kombinációs lehetőségeit maximálisan kiaknázza, felkínálva az olvasónak egy köteg kombinatorikus „virtualitást”. Esterházy a *Javított kiadásban* az *Anatómiai leckéből* veszi át azokat a bizonyos kiši vonásokat, amelyek aztán a saját művét is meghatározzák. Az átvétel formai, Kiš regénye Esterházy szövegének egyfajta „archetextusa”. Ilyen intertextuális viszony áll fenn a *Harmonia* szövegének műfaja és a *Fővenyóra* arche-textusa között is, olyannyira, hogy ez utóbbi (nem csupán) mint forma alkalmas a mű egészének a kialakítására. Továbbá a *HC* még két pre-textusra (ős-szövegre) – Danilo Kiš *A holtak enciklopédiájára*, valamint Natalia Ginz-

205

REZÜMÉK

burg *Családleikonára* – vezethető vissza. Tehát a kiísi jegyek nagyszámú jelenléte a két Esterházy-szövegben egyszerre rejtőzködő és feltárulkozó jellegű. Ebbe a feltárulkozásba szeretnék egy röpke betekintést adni. *Kulcsszavak: intertextualitás, narráció, arche-textus, pre-textus, pastiche, textualitás, Esterházy Péter, Danilo Kiš.*

FEKETE J. József

A PROVINCIÁLIS DISKURZUS KULTÚROPTIMIZMUSA

A dolgozat alap gondolata, hogy a földrajzi régió bárhol a világon behatárolható geopolitikai, kulturális, etno-szociális egység, amelyen belül a nyelvi, kulturális, egyéb tagoltság is meghatározó karakterjegyeknek tekinthető, ugyanakkor a régió fogalma nem viseli magán a provincia fogalmának mára elmarasztaló, értékdevalváló, minorizáló jelentéssel feltöltődött értelmezését. A centrumot és perifériát egymástól leválasztó szemléleten belül a régió megnevezés értéksemleges, nem kötődik se a központhoz, se a centrum agglomerátumához, hiszen voltaképpen a mindenkor centrumok „központi” helye és szerepe viszonylagos; mindig jelen van a „mihez képest?” kérdése, ami feje tetejére állítja a fensőbbbségi tudat korcs radikalizmusát. A regionalizmus human kategória, a helyi színezet és a helyi időperiódus emberközeli megélése, ami az irodalomban és a művészetekben általában nem az ábrázolt téma egzotikumát által nyer figyelmet és elismerést, hanem az ábrázolás esztétikumát érdekesebbé teszi. Gagyi mindenütt születik, a dilettantizmus nem helyfüggő. Miként a művészileg hiteles és esztétikailag érvényes műalkotás sem az.

Kulcsszavak: couleur locale, provincializmus, Macondo, Herceg János, regionalizmus, összkultúra, kisebbség, népies, alternatív értékrendszer, saját, idegen.

SAMU JÁNOS Vilmos

PERIODIKUS BEAVAT(KOZ)ÁS

Folyóirat, kultúra, írásbeliség

A dolgozat néhány kultúraelméleti modell (át)értelmezésével és összeolvasásával a társadalmi alapstruktúra, az azzal összefüggő, valamelyest

REZÜMÉK

dinamikusabb kultúra, továbbá a kommunikáció fogalmainak egymásraépülését vizsgálja. A központi tézis szerint az egyes társadalmak identitását, elkülöníthetőségét és elemezhetőségét azok az erővonalak szavatolhatják, amelyek révén a kultúra elveszíti transzparenciáját, átveszi a megalapozó struktúra szerepét, majd kommunikációs dimenziókba töltődik.

A szöveg a folyóirat fogalmát kommunikációtechnológiai szempontból közelíti meg, és kitágítja értelmét, továbbá a liminális helyzetként kezelt oktatásra vonatkozóan is következtetéseket von le.

A modern társadalmakban a kultúra homogenitásának egyik szavatolója, begyakoroltatója az oktatási rendszer, amely az egyének kulturális identitást (ezzel összefüggésben Ernest Gellner érvelését követve nemzeti hovatartozást), nyelvi kereteket és szociális kontextust is biztosít, a szociális folyamatok mellett az én önírásának jelentős számú jelölőjét szállítja. A fokozott technicizálódással, a Gutenberg-galaxis leköszöntével, a mobilitás kiterjedésével a változás egyre intenzívebb, amit az objektivációk nem minden formája képes hatékonyan és időszereűen közvetíteni, ezért először az egészek alakulási folyamatának jelzésére, majd a folytonos tudásmozgás/változás követhetőségére képződik meg a folyóiratok intézménye és formája mint a könyvkultúra válassza a maga teremtette kihívásokra.

A kulturális regiszter alakulásának folyamatos médiumváltásai és gyakori egyidejű multimedialitása a könyv (elő)válságaként értelmezett folyóirat modulációja és folyamánya, ami a folyóirat fogalmának radikális kiterjesztését, az oktatásban betöltött szerepének széleskörű újraértelmezését teszi szükségessé olyan formák bevonásával, mint amilyenek a szoftverek, a telekommunikációs eszközök változatai, az elektronikus média, a nyomtatott termékek ún. magaskultúrán kívül eső változatai (a bilbordoktól az elektronikus médiával korrespondáló magazinokig), annak vállalása árán is, hogy ekképp az intézményi körvonalak is módosulnak.

A dolgozatban vázolt történeti ív, amely a társadalmi alapstruktúrától (Radcliffe-Brown) a kultúráig, a kultúrától a kommunikációig terjed, kommunikációfilozófiai ihletésű, az elemzés stratégiái, a fogalmak átkódolása és -írása, több beszédmód egymás mellé helyezése pedig dekonstruktív stratégiát követ.

Kulcsszavak: **struktúra, kultúra, kommunikáció, folyóirat, írásbeliség, multimédia.**

REZÜMÉK

BEKE Ottó

HÁLÓZAT ÉS EGYÉN

A globális méretűvé duzzasztott telekommunikáció interakcióiban az egyén nem önazonosságként határozódik meg, hanem mint egy csomópont az információkat közvetítő struktúrák valamely kereszteződésénél. Konstitucionális módosulása azonban nagyjából nem eredményez uniformizációt, illetve kollektív elmagányosodást. A telematikus társadalom viszonyrendszerében a térbeli és időbeli határok sokkal hatékonyabban áthidalhatók, mint a könyvkultúrára alapuló Gutenberg-galaxisban. Az egyén ezáltal szerencsés esetben különböző, a valós térben egymástól elválasztott közösségek tagjává válhat, s különböző hagyományok megismerésére válik képessé. A lehetőségeknek a szóban forgó gazdagodása olyan kommunikációtechnológiai fejlemény, amely az információtovábbítás tökéletesítésének történeti logikáján alapul.

Kulcsszavak: **hálózat, egyén, telekommunikáció.**

ABSTRACTS

Beáta THOMKA

THE VISUAL IDENTITY OF MAURITS GRAPHICS

Graphics, pictures of Ferenc Maurits are the subject of this study in two respects. First, the historical context in which this art took shape will be discussed. The correlation is based on literary and visual art trends, aesthetic and poetical attitudes conveyed by *Új Symposion* between the sixties and eighties. Within the theory of image, all this can be summarized by the concept of *visual identity*. The other point of discussion is assumptions of image theory, with the help of which features of visual identity can be recognized on graphics by Maurits. In this, his interpretation and illustrations of Kafka play a significant role. Theories of Max Imdahl and Gottfried Boehm serve as bases for this study.

Keywords: **visual identity, pictorial sameness, image theory, cultural context, illustration, history of Hungarian periodicals, graphic art sin Vojvodina.**

209

Éva HÓZSA

LADIK BOOKS AND STORED UP BULLDOZERS

The novelistic life story of Katalin Ladik appeared in 2007 in Budapest, under the title *Élhetek az arcodon?* Based on a part in this autobiographical volume, where bulldozers are discovered, the study reinterprets Katalin Ladik's book of poems published in 1971 (*Elindultak a kis piros bulldózerek*).

In the seventies, cultural thought was concerned with investigating the supercommerce and the avant-garde. The red bulldozers as media represent a kind of correlation system in Katalin Ladik's life-work, which confutes the expectations of both the readers of the 1970s and those of the 21st century. In the reinterpretation process, present-day viewpoints of multimedial representation apply. The study focuses on liminality, the book as a colourful body, polyphony, technomedia, and the question of identity. A new identity can be evolved as a result of performative action.

ABSTRACTS

Keywords: picture and medium, extraneity, the seventies, supercommerce, liminality, shocking effect, colour composition, presentment and retention, „minimalism”, bulldozer versions, the bulldozer as medium, storing, bodily experience, correlation system, discovery.

Erzsébet CSÁNYI

SZIVERI AND POPA

Poetic parallels of objective lyric in the poetry of János Sziveri and Vasko Popa

According to his own confession, János Sziveri's outset was influenced by structuralism and the poetry of Vasko Popa. From the very beginning, Sziveri avoids speech situations of experiential and emotional poetry. In his volumes „Szabad gyakorlatok” and „Hidegpróba”, he labours at creating a hermetic, objective lyric code – fitting to the model canon in Serbian poetry that touched him.

Keywords: comparative literary study, János Sziveri, Vasko Popa, objective lyric, Vojvodina.

210

Oszkár ROGINER

„ÉN MEG/PONTOSAN ITT VAGYOK” (AND I AM EXACTLY HERE)

Identity conglomerates of Sziveri

The study is based on the dual identity of János Sziveri, a Hungarian from Vojvodina, an identity conglomerate that manifests itself in the volume entitled „Dia-dalok”.

An attempt is made at providing guidelines for delineating the Hungarian as an ethnic, and the Yugoslav as a cultural-political identity conglomerate. In this context, we come across the “fictitious tradition” (Eric Hobsbawm) and the top of the “clerical pilgrimage” (Ernest Gellner), the position of editor-in-chief, as a state of crisis around Sziveri during the process of writing.

Besides biculturalism and a specific Hungarian-Yugoslav synthesis that János Sziveri evolves, there is a third concern as well, which may be called potential cosmopolitanism. This third layer presupposes the

ABSTRACTS

identification with a higher, super-national culture in Gellner's sense of the word, an abstract intellectual community and its values.

Keywords: **János Sziveri, biculturalism, fictitious tradition, clerical pilgrimage.**

Zsombor LÁBADI

THE OTHER BALKANS

About Ottó Tolnai's Balkan laurel

The study aims to display language theoretical, philosophical and identity-related correlations in this Ottó Tolnai book. Browsing the context of his Balkan laurel, the study analyses some dominant reference points in his opus characterized by pointillism, namely, recurring starting-points in texts called catalects that keep Tolnai's mediterranean world in a strange dualism, in a certain textual float. The significance of the specific allegorical speech modelling his lifework best unfolds if we notice in it an exceptional achievement of discourse mixing, through which one of the most authentic manners of talking about the other Balkans manifests itself.

An original way of intercultural mediation is present in the volume in another respect as well: it represents such a basic model of linguistic understanding which retraces the possibilities of shared knowledge to linguistic roots, and the actual cultural-linguistic mediation refers to the original not-understanding. Thus, certain expressions (vague idea, ostrich poetics) impress like revelations, because they reveal shortcomings of understanding, strange and inexplicable to both cultures, thus evading one-sided communication, and building a new way to linguistic accessibility. Balkan laurel well illustrates that attitude in language use and thinking that Jacques Lacan called the grotesque play of signs. As the mediterranean world disintegrates, linguistic meanings overflow in the context of the Adriatic and azure, which seems to refute the assumption that after the symbolic loss of the Adriatic Sea the poetics orientating Tolnai's world will disappear.

Keywords: **Ottó Tolnai, Balkan laurel, pointillism, textual float, discourse mixing, interculturalism, attitude of language use and thinking, grotesque play of signs, the Adriatic Sea, azure.**

Anikó NOVÁK

CHANGES OF THE SWAN MOTIVE

The swan motive in Ottó Tolnai's works

The aim of the paper is to present the changes of the swan motive and to analyze it in Ottó Tolnai's works. In order to approach the problem it is necessary to examine the earlier swan-motives in literature, music and the fine arts.

The swan motive appears in various forms: the swan's death, the swan song (Shakespeare: *The Merchant of Venice*, *Othello*; János Arany: *A költő halála*; Sándor Petőfi: *Tündérialom*, *Hattyúdalféle*, Imre Madách: *Hattyúdal*, Gyula Reviczky: *Beteg vagyok*; Gyula Juhász: *Meghalni szépen...*, *Jól van így*, *A szent magyar folyó*, Mihály Babits: *Az Olt partján*, Attila József: *Pünkösöd előtt*, *A paradicsom életé lesz*, etc.), metamorphosis of the swan (in fairy tales, Mihály Vörösmarty: *Csongor és Tünde*, Rilke: *Léda*, etc.), the swan as the metaphor of poetry and poet (Dániel Berzsenyi: *Az igazi poézis dicsérete*, János Arany: *Vojtina ars poétikája*, *Poétai recept*, Baudelaire: *A Hattyú*; Mallarmé: *E szűz, e szertelen*; Nemes Nagy Ágnes: *64 hattyú*, etc.), the swan and beauty, the swan's whiteness (Rilke: *A hattyú*; János Vajda: *Húsz év múlva*, etc.).

The paper shows Ottó Tolnai's swan-motives based on the following books: *Gyökérrágó*, *Prózák könyve*, *Wilhelm-dalok*, *avagy a vidéki orfeusz*, *Kékítógolyó*, *Balkáni babér*, *Ómama egy rotterdami gengszterfilmben*. His poem *13 hattyúk dala* is a synthesis of the traditional swan-motives and also rewriting them. The swan-motive is connected to the flamingo-motive in Tolnai's private mythology, and in the poem it is connected to bird flu. In Tolnai's interpretation the swan loses its earlier sacrality.

Keywords: the swan motive in arts, the semantic content of death, metamorphoses, poetry, whiteness, Ottó Tolnai.

212

Julianna ISPÁNOVICS CSAPÓ

TOLNAI AND HIS SERBIAN/CROATIAN READERS

One of the classics among Hungarian writers in Vojvodina, Ottó Tolnai has been a prolific author, with a significant presence in the Hungarian press, due to his collections of poetry, prose and drama. What is the case with reference to Yugoslav/Serbian literature?

Ottó Tolnai's art has always had its coverage in the Serbian press, it

ABSTRACTS

is present in Yugoslav/Serbian encyclopaedias, periodical publications, anthologies, collected editions, textbooks, and he has Serbian books too. Thus, even those who do not speak Hungarian are able to read him. There is a view in Serbian reviews that this life-work should be studied not only from an aesthetic aspect, but from the aspect of the author as well, and attention should be paid to dominant behavioural patterns in the given social settings, too. According to such an approach, this opus belongs to the Hungarian – national –, local, regional and international literature/culture at the same time.

Keywords: **Ottó Tolnai, life-work, readers, Serbian/Serbo-Croatian.**

Csilla UTASI

TEXT SHAPING IN THE SHORT STORIES OF ISTVÁN DOMONKOS

The paper studies the text shaping methods in István Domonkos's volume *Őnarchép novellával*, published in 1986. The author distinguishes three strategies in the volume: she finds that the earliest stories are based on Christian symbols, stories written in the middle period are characterized by representing spoken speech, while the last piece of the collection is featured by a text technique remindful of Miklós Mészöly's. The context of the applied techniques depict such a selfreflexive process that enriches our cultural autognosis to this day.

Keywords: **symbolic code, Christ-imitation, spoken-speech-like text shaping, alternative prose strategy.**

213

Hargita HORVÁTH FUTÓ

TEXT AND IMAGE SUPERWRITING EACH OTHER IN NÁNDOR GION'S NOVEL "VIRÁGOS KATONA"

Texts exist in intertextual correlation systems, and many of these correlations are made up of various media. Intermediality can be grasped in interweavings on the level of communication (e.g. relations of text and image, image and music, writing and speech).

Nándor Gion's novel "*Virágos Katona*", published in 1973 by Forum, Novi Sad, is an intermedial, multimedial text: it links two communi-

ABSTRACTS

cative media, text and image. In the pictorial reference of the novel, the images are parts of a monoscenic sequence recounting the Passion of Christ. The piece which is called "Virágos Katona" (Flowery Soldier) by the narrator – of a character in it – depicts a station of the Cross towards the Calvary, the paradigmatic journey of Christianity. Christ passes through fourteen stations to crucifixion. This passage is illustrated by images built into the stone pillars of the Calvary in Srebobran. The study attempts to illuminate the role of these images in the text.

Keywords: **text and image, intermediality, the Passion of Christ.**

Edit ANDRIĆ

TRANSLATION TECHNIQUES IN THE SERBIAN VERSION OF NÁNDOR GION'S NOVEL "VIRÁGOS KATONA"

214

The study analyses the Serbian version of Nándor Gion's novel *Virágos Katona*, translated by Árpád Vickó. It is not translation criticism in the literal sense of the word, rather an illustration of translation techniques for which there are plenty of examples in this work. We demonstrate them in a specific way, approaching from the source language.

It was not our purpose to analyse the work sentence by sentence, instead, we wished to survey a large number of translation techniques, illustrated by numerous examples. The analysis dwells on the use of geographical names, proper names, nicknames in particular, since their translation is often an intriguing task. Besides, we list examples of the regional vernacular of Serbian in Vojvodina. We discuss formal and semantic analogy, as well as translating the content more explicitly or more implicitly compared to the original text. We call attention to omitted parts, but also to interpolated and extended structures, considering how justifiably or arbitrarily they are applied. We analyse the differences arising from structural distinctness, and review cases of literal translation. We pay special attention to the translator's particularly good and ingenious solutions.

Keywords: **Nándor Gion, Árpád Vickó, *Virágos Katona*, translation, Hungarian, Serbian, translation techniques.**

Jutka RUDAŠ

ESTERHÁZY VERSUS KIŠ

Esterházy handles the play of figures in an original manner, his creativity and textuality operate in both the strictly and boldly coded *Harmonia caelestis* and his *Javított kiadás*. In Esterházy's writing, a coherent narrative frame is permeated by diverse discourse, out of which fragments a unity, an intergrown, web-like construction unravels itself in the end, into which the intertextual building blocks fit almost perfectly. Interestingly, the Esterházy-textmontage – stylistic and narrative in nature –, is dominated by a strong desire to achieve a monolithic esthetic picture, in spite of integrating various textual units into the narrative and discourse. His writing is intertextually harmonized, the combinatorial potentials of texts taken from diverse horizons are maximally exploited, offering the reader a bunch of combinatorial "virtuality".

In his *Javított kiadás*, Esterházy takes over certain features from *Anatómiai lecke* by Kiš, which then determine his own work. The borrowing is formal, Kiš's novel becomes an "arche-text" for Esterházy's text. Such an intertextual connection exists between the text genre of *Harmonia* and the arche-text of *Fővenyóra*, too, so much so that the latter is suitable (not merely) as a form to shape the text as a whole. Moreover, *HC* is retraceable to two other pre-texts (Ur-texts) – Danilo Kiš's *A holtak enciklopédiája* and Natalia Ginzburg's *Családleksikon*. The features of Kiš being significantly numerous in the two texts of Esterházy is latent and unveiled at the same time. I would like to offer an insight into this ravel.

Keywords: intertextuality, narrative, arche-text, pre-text, pastiche, textuality, Péter Esterházy, Danilo Kiš.

215

József FEKETE J.

CULTURAL OPTIMISM OF PROVINCIAL DISCOURSE

The main idea of the study is that a geographical region is a geopolitical, cultural, ethno-social unit, specifiable anywhere in the world, within which linguistic, cultural and other features are determinant. However, the concept of region does not bear on itself the condemning, deprecating, derogatory marks of the concept of province. Wit-

ABSTRACTS

hin the approach that separates the centre from the periphery, the term region is neutral, it is not connected to either the centre, or to the centre agglomerate, since the place and role of centre points of all centres are always relative; there is always the question "relative to what?", which topsyturves the degenerate radicalism of conceit. Regionalism is a humanistic category, the humane experience of local color and local time, which in literature and the arts in general does not calls for attention and acknowledgement because of the exotic nature of the topic, but because of aesthetic portrayal. Amateurism starts up anywhere, dilettanti are not dependent on place. Neither are artistically genuine and aesthetically valid works of art.

Keywords: **couleur locale, provincialism, Macondo, János Herceg, regionalism, overall culture, minority, folkish, alternative scale of values, own, exotic.**

János VILMOS SAMU

PERIODICAL INTERVENTION

(periodical, culture, literacy)

216

The study investigates the superimposing concepts of basic social structure, of a related, somewhat more dynamic culture, as well as of communication, by (re)interpreting and collating certain models of cultural theory. According to the central thesis, the identity, differentiation and analysability of a society can be warranted by those lines of force by dint of which a culture loses its transparency, adopts the role of grounding structure, and is moulded into communicative dimensions.

The text approaches the concept of periodical publication from a communication technological aspect, expands its denotation, and makes deductions referring to education, which tends to be liminally treated.

In modern societies, education presents and drills culture as a homogeneous phenomenon, which grants individuals a cultural identity (and, following Ernest Geller, national belonging too), linguistic background and social context, and besides social processes it conveys a vast number of signs that shape the self. With improved technology, Gutenberg's galaxy stepping down, and increased mobility, changes accelerate, that cannot be effectively and timely mediated by every

ABSTRACTS

form of objectivation, so periodical publications emerge first to signal the shaping processes of wholes, then to pursue the continual changes of knowledge – they are the answer of book culture to the challenges it generated. Incessant medium switches in the cultural register, and its frequent multimediality are the modulation and consequence of the periodical, which represents the crisis of the book. This necessitates a radical extension of the concept of periodicals, a reinterpretation of their role in education. Software, telecommunication devices, electronic media, printed materials (such as billboards, magazines corresponding with the electronic media) have to be employed, even if it will redefine institutions.

The study – which discusses topics ranging from the basic social structure (Radcliffe-Brown) to culture, from culture to communication – is inspired by communication philosophy, and the methods of the analysis, concept re-coding and re-writing, as well as juxtaposition of various speech modes all follow a deconstructive strategy.

Keywords: **structure, culture, communication, periodical, literacy, multimedia.**

217

Ottó BEKE

NETWORK AND THE INDIVIDUAL

Through interactions via global telecommunication, the individual is not defined as an identity but as a junction at some intersection of information transmitting structures. However, its constitutional alteration does not necessarily lead to uniformisation or collective alienation. In telematic social conditions, spatial and temporal boundaries can be much more effectively overcome than in Gutenberg's galaxy based on books. The individual can thus become a member of various communities, and explore different traditions, disconnected in actual space. This multiplication of opportunities is a development in communication technology that is based on the historical logic of information flow improvement.

Keywords: **network, individual, telecommunication.**

TARTALOM

Előszó 5

T A N U L M Á N Y O K

jelHÁLÓ: Maurits, Ladik

Thomka Beáta: A Maurits-grafika képi azonossága 7

Hózsá Éva: Ladik-könyvek és elraktározott buldózerek 17

jelHÁLÓ: Sziveri, Popa

Csányi Erzsébet: Sziveri és Popa
Poétikai párhuzamok Sziveri János és Vasko Popa
költészetében 29

Roginer Oszkár: „én meg / pontosan itt vagyok”
Sziveri-identitáshalmazok 41

219

jelHÁLÓ: Tolnai, Domonkos

Lábadi Zsombor: A Másik Balkán
Tolnai Ottó Balkáni babér című kötetéről 49

Novák Anikó: A hattyú színeváltozása
A hattyú motívuma Tolnai Ottó művészetében 65

Ispánovics Csapó Julianna: Tolnai és szerb/horvát olvasói .. 83

Utasi Csilla: Domonkos István novelláinak
szövegformálása 93

jelHÁLÓ: Gion

Horváth Futó Hargita: Szöveg és kép egymásraíródása
Gion Nándor Virágos Katona című regényében 105

Andrić Edit: Fordítói műveletek Gion Nándor
Virágos Katona című művének fordításában 115

jelHÁLÓ: Esterházy, Kiš

Rudaš Jutka: Esterházy versus Kiš 149

jeIHÁLÓ: provincia, határ, háló

Fekete J. József: A provinciális diskurzus kultúroptimizmusa	163
Samu János Vilmos: Periodikus beavat(koz)ás Folyóirat, kultúra, írásbeliség	171
Beke Ottó: Hálózat és egyén	187
Rezümék	199
Abstracts	209

jeHÁLÓ

Összehasonlító irodalomtudományi,
nyelvészeti és
médiaközi kutatások

Kiadó:

Bölcsészettudományi Kar
Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium
Újvidék

Szerkesztő:

Csányi Erzsébet

Recenzens:

Bókay Antal

Lektor és korrektor:

Buzás Márta, Németh Konc Éva

221

Műszaki szerkesztő: **Barna Csaba**

Fedőlapterv: **Kapitány Attila**

Készült az újvidéki **Dániel Print** Nyomdában 2008-ban

Példányszám: 500

Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium

21000 Novi Sad/Újvidék, Vojvode Mišića 1.

e-mail: vmfk@felkol.org.rs

honlapcím:

www.felkol.org.rs

www.junior.felkol.org.rs

j e l H Á L Ó

