

AZ ÖSSZEHASONLÍTÁS TÁVLATAI

*A kontaktológiától
a poszthumán diszkurzusig*



IMPRESSZUM

SZÖVEGEK KÖZÖTT 25.

Az összehasonlítás távlatai

A kontaktológiától a poszthumán diszkurzusig

Alapító főszerkesztő: Fried István

Sorozatszerkesztő: Tóth Ákos

Szerkesztők: Barta Nikolett, Borbíró Aletta, Buschné Káldy Sára, Taskovics Viktória, Tóth Ákos

Technikai szerkesztő: Borbíró Aletta

Borítóterv: Buschné Káldy Sára

Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,
Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék,
Szeged, 2023

A borítón felhasznált grafika forrása:
oldbookillustrations.com

ISMÉT SZÖVEGEK KÖZÖTT

VAJDA ZOLTÁN

Nagy örömmel fogadtam el Tóth Ákos tanár úr felkérését előszó megírására a *Szövegek között* sorozat jelen kötetébe kvázi a tanszék nevezetes *et al.* előadássorozatának szellemében meghívott külső oktatóként. Egyrészt azért, mert megtiszteltetés számomra, hogy ebben a több évtizedes múltra visszatekintő vállalkozásban részt vehetek, másrészt azért, mert a tehetséggondozás egy fontos tanszéki szintű kezdeményezéséről van szó, harmadrészt pedig azért, mert annak idején Fried István professzor úrral közösen magam is szerkesztettem a sorozat egy korábbi kötetét.

Örvendetes módon, a Kompartisztika TDK élen jár abban az üdvözlendő vállalkozásban, melyhez szerencsére több tehetséggondozó műhely is csatlakozott már a BTK-n, nevezetesen, hogy fórumot teremtsen a fiatal tehetségek számára egy-egy dolgozatokból szerkesztett kötet formájában. Ez annál is inkább fontos, mivel az évek során a felsőoktatásban biztatóan alakult a tehetséggondozás támogatása, amely lehetővé teszi a legjobbak számára, hogy a TDK mozgalomból indulva egészen a doktori képzésig eljuthassanak, sőt, még azon is túl. Ehhez pedig nem pusztán az ehhez kapcsolódóan szintén örvendetes módon megnövekedett ösztöndíjak biztosítják a feltételeket, hanem bizony a tudományos kommunikáció változatos formái, és ezek közül is elsősorban az olyan válogatások, mint a *Szövegek között*.

Ráadásul, ha valaki aktuális képet szeretne kapni egy adott tudományterület kutatási problémáiról, az ilyen és ehhez hasonló kötetek számára nagyszerű orientációt nyújthatnak. Amennyiben például a '90-es évek közepének tudományosságát, amely a poszt-

strukturális és queer olvasatok fénykorát jelentette, jól leképezték a korabeli TDK dolgozatok, köztük az 1995. évi OTDK-n résztvevő és szép eredményt elérő Fogarasi György tanár úr David Henry Hwang *M. Butterfly* művéről írt OTDK munkája, mely az évek hosszú során e kiváló iskolában született számtalan díjnyertes komparatistikai dolgozatra való tekintettel egyáltalán nem okozott meglepetést.

A jelen kötet is hasonlóképpen beszédes metszetét adja a mai világirodalmi/komparatistikai szakmai érdeklődésnek. Így az uralkodó irányzatoknak megfelelően olvashatunk írásokat női irodalom, poszthumán feminizmus, nyelvfilozófia, etnikai irodalom, fogadtatástudomány, valamint összehasonlító témák feldolgozását célul kitűző hallgatói tanulmányok keretében.

Végezetül, külön érdekessége a kötetnek, hogy – ami nyilvánvaló a tehetséggondozó mozgalomban – nem csupán azt látjuk, hogy egykori TDK-zó hallgatók témavezetettjei jelennek meg a kötetben, hanem arról is olvashatunk, hogy korábbi OTDK díjazottak (Turi Tímea) a sors kezének köszönhetően még dolgozat tárgyaként is jelen vannak az összeállításban.

Tehát aki nem csupán az összehasonlító irodalomtudományi tehetséggondozás eredményeiről, hanem a mai irodalomtudomány jelenlegi állapotáról is szeretne képet kapni, illetve tájékozódni a diszciplína állapotáról, bizvást fordulhat a jelen kötethez. Megjelentetéséhez tiszta szívből gratulálok és kívánok további erőt és egészséget a folytatáshoz, illetve sok tehetséges hallgatót, mert nélkülük biztosan nem menne a dolog.

(A szerző a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar TDK-titkára (1993-2012) és TDK-elnöke (2012-2022) volt.)

AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTÖRTÉNELMI LAPOK OLASZ PERSPEKTÍVÁBÓL

NAGY KRISZTINA

BEVEZETÉS: ELTÉRŐ KÖZELÍTÉSEK AZ ELSŐ KOMPARATISZTIKAI LAP FELÉ

Egy olyan szerteágazó célokkal rendelkező, rétegzett lap esetén, mint az 1877-1888 között működő Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok (később: *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, illetve Összehasonlító Irodalmi Lapok), ami több értelmezési és használati lehetőséget is kínál, izgalmas vizsgálódási pont lehet az, hogy a munkatársak közül ki miként képzelte el, mire és hogyan használta, melyik aspektusát tartotta fontosnak ennek a médiumnak. A Brassai Sámuel és Meltzl Huugo által szerkesztett, Kolozsvárról induló és az 1880-as évek közepén egy ideig Londonban kiadott első nemzetközi összehasonlító irodalomtudományi szaklap profilja eleve rendkívül jellegzetes volt, és értelemszerűen olyan irodalmárok csoportosultak köréje, akik egyetértettek olyan szemléleti kérdésekkel, amit a kozmopolita vagy a poliglott jelleg implicált. Ennek ellenére mégsem beszélhetünk ugyanazoknak a szemléleti problémáknak kizárólagosan egyforma megjelenítéséről/megközelítéséről, valamint arról sem, hogy a lapban kizárólag azonos elveket valló, egymást közvetlenül ismerő munkatársak publikáltak volna. Bár a szerkesztők az első lapszámban részletesen ismertették a lap koncepcióját és elveit, már

itt, az induláskor is találkozhatunk olyan helyzetekkel, amikor különböző munkatársak egyazon problémát nagyon másként vetnek fel vagy láttatnak.

Már a lap felhívása és programszövege is eleve lehetővé tett egyfajta tágasságot, szabad mozgásteret, ugyanis a szerkesztők azt hirdették az első lapszám előszavában, hogy az ÖIL¹ egy többnyelvű, kozmopolita, egyben hungarológiai tartalmat kínáló szaklap, ami a tudományos poliglottizmust hirdeti, az összehasonlítás elvén alapszik, a szépirodalmi termékek fordítására fókuszál, és a nemzeti irodalmak közti kapcsolatteremtést kívánja megvalósítani, ám „egyedüli missziója a szép evangéliumának terjesztése”². Ebből is látszik tehát, hogy olyan lapról beszélünk, amelyet maguk a munkatársak is nagyon eltérő markáns tartalmakkal töltöttek fel, s amelyben – a munkatársak sokszínű nyelvi és szemléleti arculata okán – tematikailag, nyelvileg, műfajilag, világképileg, ideológiailag jelentős lehetőség rejlett s az új diszciplínát, a komparatiztikát néha nagyon másként értették akár az ugyanazt a nyelvet beszélő munkatársak is. Az olasz anyag és munkatársak egy részének vizsgálatával elsődleges célom választ kapni a kérdésre, miszerint létezik-e egy egységes irodalmi tendencia, irányelv, általános elképzelés vagy használati séma ezekben a szövegekben az ÖIL-lel kapcsolatban a komparatiztikának ebben a korai szakaszában, vagy más-más elképzelések valósulnak meg egyidejűleg. Következtetéseket vonhatunk le az ÖIL koncepciójának érvényesüléséről egy adott nyelvi környezetben, de arról is, hogy miként terjed és alakul az ÖIL komparatiztika-felfogása, hogyan épülnek be ebbe különféle nyelvű és szemléletű egyének és hálózatok.

A NEMZETI BESOROLÁS PROBLEMATIKÁJA EGY NEMZETEKEN ÁTÍVELŐ LAPBAN

Az ÖIL olasz anyaga alatt olasz- és nem olasz születésű, de Olaszországból (és Szicíliából) publikáló munkatársak, fordításait, verseit, esszéit, recenzióit stb. értem elsősorban, tehát minden olyan névvel (vagy monogrammal) szignózott szöveget, ami nem a *Bibliographie*, *Correspondance* vagy *Rövid irodalmi szemle* rovatokban jelent meg. Nem számítom az olasz anyaghoz azokat az esszéket, recenziókat, amiket más nemzetiségű munkatársak olasz szerzők szövegeiről írtak, sem az olasz munkatársak verseinek fordításait vagy nekik szóló költeményeket, leveleket más munkatársaktól stb. Ez nem csupán olasz

¹ A továbbiakban a rövidség kedvéért ÖIL-ként fogok hivatkozni a lapra

² ÖIL 1 (1877): 1-4.

nyelvű szövegeket jelent, hanem közlési nyelvtől függetlenül minden olasz vagy Olaszországból publikáló munkatárs által közölt szöveget. Ugyanis két munkatárs esetében is előfordul, hogy a nemzeti nyelvek határain túllépve több nyelvben és kultúrában érdekeltek s különféle nyelveken közölnek, illetve hibrid etnikai vagy kulturális identitással rendelkező alkotók, gondolkodók. A lap nemzetközi hálózatát illetően számos ilyen munkatárs van,³ az általam vizsgált anyagban Dora d'Istria és Tommaso Cannizzaro ilyen típusú alkotók: ők nem csupán olaszul, de francia nyelven is közölnek.

Feltűnik tehát, hogy nem is annyira magától értetődő, hogy mi értendő *olasz hálózat* kulcsszó alatt, ugyanis egy transznacionális hálózat nemzeti hálózatra való leszűkítése nem csupán földrajzi vagy nemzetiségi/etnikai szempontok alapján történik. Egyes munkatársak esetében problematikus lehet a nacionális hálózathoz való besorolás (akár nem is sorolhatók csupán egy adott hálózathoz), tekintve, hogy az adott munkatárs többnemzetiségű, nem a szülőföldjéről, nem az anyanyelvén közöl. Mi lehet akkor mégis besorolási szempont például egy olyan munkatárs esetében, mint a román-albán család sarjaként született, Oroszország, Svájc és Franciaország után Firenzében letelepedő, és Olaszországot választott hazájaként emlegető Dora d'Istria (Helena Kolzoff-Massalsky), aki mindvégig francia nyelven közöl esszéket eltérő nemzetekről, eltérő témakörökben? Hova sorolandó az ő személye, amely része több munkatársi hálózatnak is? Az ÖIL a Rövid irodalmi szemle (*Rövid külföldi szemle*) rovatban etnikai hovatartozására való tekintettel az albániai irodalomnál említi, ám a munkatársak felsorolásánál Firenze áll a neve mellett. Földrajzilag tehát egyértelműen az olasz hálózathoz tartozik, de talán ennél nyomósabb indok lehet az, hogy firenzei letelepedése után bőszen hangoztatta, hogy Olaszországra választott hazájaként tekint, mindemellett az olasz irodalom is gyakorta véli sajátjának Dora d'Istriát a későbbiekben, illetve a szakirodalom is olaszországi szerzők között említi, noha olyan friss elemzés is van, amely román íróként tekint rá⁴. A besorolás kérdésessége ellenére bátorkodom Dora d'Istriát az olasz hálózathoz sorolni.

³ T. Szabó Levente. „Cultural Brokers, Forms of Hybridity and the Emergence of the First International Comparative Literary Journal.” *Philobiblon* 2 (2017/január): 72-73.

⁴ d'Alessandri, Antonio. *Il pensiero e l'opera di Dora d'Istria fra oriente Europeo e Italia*. Róma: Gangemi, 2007.

OLASZ JELENLÉT AZ ÖSSZEHAISONLÍTÓ IRODALOMTÖRTÉNELMI LAPOKBAN

Ha ezeket a módszertani megfontolásokat vagy korlátozásokat is figyelembe vesszük, az ÖIL munkatársi listáján a lap működése során összesen tizenhét olasz (vagy Olaszország-hoz köthető) munkatársat azonosíthatunk, ami az egyik legnagyobb összefüggő csoporttá / klaszterré teszi ezt a közösséget. Már a legelső lapszámban a tíz külföldi *megnyert munkatárs* között két olasz név is feltűnik: Giuseppe Cassone és Giuseppe Fraccaroli. Mindkettejük neve mellett Szicília áll, ám Fraccaroli esetében valószínűleg tévesen, hiszen a hetvenes években Fraccaroli Veronában dolgozott jegyzőként, csak a kilencvenes évek során került tanárként Messinába. A tévedést hamar orvosolták az alapító-szerkesztők, Brassai Sámuel és Meltzl Hugó: a harmadik lapszámban már Verona tűnik fel a listán a neve mellett. Noha Fraccaroli a kezdetektől szerepel a munkatársi listán, először a 14. számban közöl, míg Cassone már az első lapszámban publikál, ráadásul a legelső Petőfi-fordítást a lapban, Pier Giuseppe Maggi *Il mio pegaso* (Az én pegazusom) fordítását. Mindkettejük jelentősége kiemelkedő a lap munkatársi és publikációs hálózatának alakulása szempontjából, hiszen földrajzi szempontból vizsgálva az olasz munkatársakat összegző első számú táblázatot, feltűnik, hogy Szicília és Verona a hálózat két földrajzi csomópontja. Ezekben a térségekben indul olyan gyors terjedésnek az ÖIL, Cassonénak és Fraccarolinak köszönhetően, hogy a lap 13. számában már nyolc (!) olasz munkatárs szerepel a listán, akik a pisai Teza kivételével mind szicíliai vagy veronai irodalmárok, Cassone és Fraccaroli baráti–irodalmi köreiből.

A hálózat további bővülése során olyan nagy jelentőségű, a korban nemzetközileg is ismert irodalmárok csatlakoznak, mint Kolzoff-Massalsky Helén/ Helena/ Elena (Dora d'Istria) hercegnő, aki a párizsi Földrajzi Társaság tiszteletbeli tagjaként-, vagy Giuseppe de Spuches galati herceg, aki az Accademia delle Scienze elnökeként jelenik meg a munkatársi listán. A hálózat a továbbiakban egyre csak bővül, 1878 végére már tizenhárom olasz munkatársat számlál a lap. Az ÖIL későbbiekben felerősödő és előtérbe kerülő folklorisztikai/ antropológiai koncepciója vonzza Francesco Sabatinit, a Rivista di Letterature Popolare szerkesztőjét, Placido Sterio archeológust, Giuseppe Pitre neves antropológust, etnológust, illetve Filippo Vivante archeológust. A lap így fénykorában folyamatosan 17 olasz munkatársat számlál.

Ez a szám az ÖIL munkatársainak etnikai/ kulturális/ földrajzi megoszlása alapján rendkívül magas, és jól mutatja ennek a hálózatnak és az olasz nyelvnek a súlyát a lapban: az ÖIL-ben az olasz az egyike a legtöbb munkatársat felmutató nemzeteknek, megelőzve ezzel például az angolokat vagy a franciákat.

Ezek közül három sorolható a rendkívül aktív munkatársak csoportjába: Giuseppe Cassone, aki tizenhét, Tommaso Cannizzaro, aki tizenöt, Helena Kolzoff-Massalsky (Dora d'Istria) hercegnő, aki hét szöveget közölt a lapban. A kevésbé aktív szerzők közé tartozik Giuseppe de Spuches di Galati herceg két-, Giuseppe Fraccaroli két -, Emilio Teza egy -, Giuseppe Biadego gróf egy-, Francesco Cipolla gróf két - és Giuseppe Pitre egy szöveggel. A passzív, azaz nem közlő, csupán a lappal elvi közösséget vállaló szerzők: Mario Rapisardi, Domenico Milelli, Vittorio Betteloni, Gaetano Lionello Patuzzi, Giuseppe Bozzo, Francesco Sabatini, Placido Sterio és Filippo Vivanet. Bár nem közöltek, ők is hozzájárultak a lap működéséhez, a hálózat bővítéséhez, emellett többük irodalmi munkásságát helyeslően említi a lap a különféle szemlélő rovatokban, vagy előkerül a nevük és munkásságuk más munkatársak cikkeiben is. Mivel a munkatársak egy részének levelezése részben elveszett, részben ismeretlen/ lappang, nem zárható ki, hogy számos hír, információ épp ezektől a munkatársi szerepkört és a lappal elvközösséget vállaló, viszont a lapban nem közlő szerzőktől származik, s így meg egyáltalán nem névleges a jelenlétük.

PETŐFI, AZ OLASZOK ÉS AZ ÖIL

A ÖIL megdöbbentő olaszországi népszerűségének egyik magyarázata az 1860-as évektől kezdve-egyre markánsabb olaszországi Petőfi-kultusz. A lap ugyanis – főleg a kezdeti években – különösen nagy hangsúlyt fektet Petőfi költészetére. A 13. lapszámtól például egy új rovat is indul: a *Petőfiana* rovat, amely Petőfi-fordítások, Petőfiről szóló esszék, tanulmányok közléséhez nyújt teret. De miért épp az olaszok figyelmét keltette fel ennyire Petőfi és az ÖIL?

A szabadságharcok idején Petőfi neve rohamosan terjed Olaszországban: a szabadságharc emblematisztikus figurájává válik egész Olaszország-szerte. Meltzl szerint az olaszországi Petőfi-kultusz létrejöttének oka:

a Magyarország szabadságharca iránt való rokonszenv egyrészt, de másrészt – ami sokkal többet nyomott a latban, s legelőször döntött – a magyaroknak a Garibaldi

hadjáratában vett nemes része: ez a két fő momentum készítette el a talajt Petőfinek Italia földjén⁵

Az olaszországi Petőfi-kultusz irodalmi körökben való terjesztéséhez nagyban hozzájárult Helfy Ignác, és Giosuè Caruducci is, de a szemlélet úttörője egyértelműen Aleardo Aleardi veronai költő volt, aki *A hét katona* (I Sette soldati, 1861) című elbeszélő költeményében a szabadságharc hét kimagasló hősről szól, köztük Petőfiről is⁶. (Aleardi haláláról az ÖIL-ben is megjelenik egy tudósítás.⁷) Mígnem a 19. század utolsó évtizedeire Petőfi az egyik legfordítottabb költő lesz Olaszországban. Tiszteletére több elismert fordító foglalkozni kezd az életművel, ahogyan Meltzl kis túlzással nevezi, egy egész fordítói iskola is létrejön Szicíliában⁸. Meltzl a *Petőfi Olaszországban* című tanulmányának második részében, ami a *Szicíliai Petőfi-iskola* címet viseli⁹ maga foglalja össze ennek a sajátos informális intézménynek a lényegét, valamint sorra kitér annak jeles tagjaira, Domenico Milellire, Tommaso Cannizzaróra, Giuseppe Cassonéra, akiket a „Petőfi-iskola” alapító tagjaiként tüntet fel, ám kitér Giuseppe de Spuches di Galati hercegre, Giuseppe Bozzóra és Mario Rapisardira is, akiket *szicíliai Petőfi-barátok vagy egyáltalában Petőfianusok* közé sorol.¹⁰ Megfigyelhető tehát, hogy Szicíliában kialakul egy Petőfi költészetét kiemelt figyelemmel kezelő, annak fordítására és terjesztésére komoly energiát fordító irodalmi csoportosulás, amelynek tagjai sorra az ÖIL munkatársaivá is válnak, illetve az ÖIL maga segít intézményesíteni ezt a közösséget. Ennek a helyzetnek a lenyomata az ÖIL-ben a *Petőfi Siciliában*¹¹ címet viselő cikk is, melyben Meltzl 1878-as tanulmányának egy részletét közli az ÖIL-ben, és egy ábrát is rajzol, melyen Noto, Messina, Palermo egyfajta háromszög csúcsai. Ezek a három „petőfiánus” lakhelyét jelölik: előbb Cassone, majd Canizzaro, végül de Spuches herceg ismerte meg és kezdte el fordítani Petőfi műveit. Ez a szicíliai „Petőfi-iskola” még azért is lehetett érdekes úgy Meltzl, mint az ÖIL számára, mert tagjai szicíliai dialektusban fordítottak. Tudvalevő, hogy Meltzl-t kifejezetten foglalkoztatta a regionális nyelvváltozatok kérdése, szorgalmazta ezek szépirodalmi szövegkörnyezetben való használatát, így az ÖIL-ben is gyakran jelenik meg Petőfi-

⁵ Meltzl Hugó. „Petőfi Olaszországban.” *Koszoru* 3 (1880/március), 247.

⁶ Sárközy Péter, „Magyar irodalom Olaszországban.”, *Kortárs* 6 (2002)

⁷ ÖIL 37 (1878): 133-134.

⁸ Meltzl, „Petőfi Olaszországban.” 253.

⁹ Uo. 253-264.

¹⁰ Uo. 263.

¹¹ ÖIL 43 (1879): 960-961.

fordítás szicíliai nyelvváltozatban. (például a Reszket a bokor, mert... külön kiadásban jelenik meg Cassone fordításában *Il ramoscella tremula...* címmel¹², de Cannizzaro is dialektusban fordít).

Az olasz munkatársak listáját vizsgálva szembetűnik a szicíliai dominancia: a tizenhét munkatárs közül kilencen Szicíliából folytatják irodalmi tevékenységüket. Ez a szicíliai Petőfi-kultusz mellett nagy részben köszönhető az olasz hálózat egyik legmeghatározóbb alakjának, a szicíliai *Giuseppe Cassonénak*. Cassone, a notói Petőfi-rajongó már az ÖIL működése előtt is barátságot ápolt Meltzl Hugóval (ismeretségüket Petőfi költészetének köszönhetik), így nem meglepő, hogy az elvekben is osztozó Cassone már a lap legelső számában szerepel a munkatársi listán és közöl is. Magára vállalva a kulturális mediátor szerepét, Cassone idővel több szicíliai irodalmár barátját is bevonja az ÖIL munkatársi hálózatába: az avolai származású (később Milánóból publikáló) Domenico Milellit, akit még katonaként ismert meg¹³, a messinai Tommaso Cannizzarót, aki pedig a maga során bevonzza a palermói Giuseppe de Spuches de Galati herceget¹⁴.

Noha a szicíliai Petőfi-fordítók - akiket részben épp ez az érdeklődés fog össze - mind munkatársai az ÖIL-nek, a lapban folytatott tevékenységük nem korlátozódik csupán Petőfire. Cassone és Cannizzaro a Petőfi-fordítások mellett számos más jellegű cikket is közöl, ahogyan de Spuches herceg is Petőfi-fordítása mellett publikál egy Euripidész-fordítás részletet is. Az Olaszország más térségeiből publikáló, Petőfi életműve iránt szintén érdeklődő munkatársak, mint Giuseppe Fraccaroli vagy a Petőfi első olasz fordítói között számontartott Emilio Teza esetében is felmerül a kérdés, hogy kizárólag Petőfi miatt voltak-e érdekeltek a lap tevékenységében, vagy éltek a lap által nyújtott lehetőségek közül mással is. Fraccaroli két Petőfi fordítást közöl az ÖIL-ben, míg Teza két magyar disztichont Mezzofantitól, Petőfi-fordítást egyáltalán nem.

Bár az olasz munkatársak közül sokan Petőfi okán figyeltek fel az ÖIL tevékenységére, nem kizárólag erre az aspektusra koncentráltak a lapban, és nem egyfajta hungarológiai médiumként, hanem ténylegesen világirodalmi és összehasonlító irodalomtudományi folyóiratként kezelték. Épp ezért fordulhatott elő az olaszok között történész, folklórkutató, antropológus, archeológus, akik értelemszerűen az ÖIL-t a saját szakterületük narratívája felől közelítették meg. Ennek a heterogén összetételű csoportnak a struktúrája

¹² ÖIL 12 (1877): 250.

¹³ Cifalinò, Giovanni. „GIUSEPPE CASSONE, Apostolo italiano di Petőfi.” *Corvina* 8 (1943/június): 159.

¹⁴ Kerekes Sándor. „Schopenhauer, Petőfi És Meltzl Hugó.” *Minerva* 1–5 (1937): 95.

és működése igen érdekfeszítő, ugyanakkor anticipálja a használati elképzelések és megvalósulások, kvázi a közlések sokszínűségét is, azt a nagyon tágas, rétegzett és néhol el-lentmondó teret, ahogyan a komparatiztikát felfogták. Az olasz hálózat esetében megfigyelhető, hogy – noha számos ponton kapcsolódnak össze – az egyes munkatársak néha rendkívül eltérő érdeklődésről tesznek bizonyosságot. Például míg Cassone kulturális mediátorként és fordítóként főként Petőfivel, és az olasz irodalmi élettel, valamint más fordításokkal foglalkozott, Dora d'Istria kizárólag tudományos szövegeket közölt, esszéket, tanulmányokat nyelvészeti, eredettörténeti, irodalmi, politikatörténeti és etnológiai témakörökben, Cannizzaro fordítások, recenziók, saját versek mellett főként folklórral kapcsolatos anyagokat publikált.

A munkatársak eltérő érdeklődésének a megértésében segítségünkre lehet a munkatársak lapon kívüli irodalmi tevékenységének, szellemi profiljának rövid áttekintése. Épp ezért a továbbiakban röviden összefoglalom az ÖIL-ben közlő fontosabb olasz szerzők szellemi arcélét, s ezeknek a profiloknak a révén próbálom megvilágítani azokat a szellemi horizontokat, amelyeket ezek a munkatársak hozzátettek a komparatiztikai lap profiljához. Továbbá, az olasz munkatársak közötti összeköttetést, kapcsolatot is igyekszem feltárni.

AZ OLASZ MUNKATÁRSÁK

Giuseppe Cassone 1843-ban született Notóban, elsősorban költészettel, fordítással foglalkozott. Beszért latinul, görögül, németül, franciául, oroszul, angolul és – később – magyarul is megtanult, ezekről a nyelvekről fordított olaszra. Petőfi egyik leglelkesebb, ugyanakkor mindmáig egyik legelismertebb olasz fordítója, csaknem egész költői oeuvre-jét lefordította, beleértve az elbeszélő költeményeket is. A szicíliai Petőfi-fordítók közösségének egyik alapító tagja, továbbá a korszakban Magyarországon is nagy elismerésnek örvend. Meltzlel baráti viszonyt ápol már az ÖIL létrejötte előtt, így a lap első számától kezdve szerepel a munkatársi listán, sőt az olasz hálózat legaktívabb tagja. Kulcsfontosságú szerepet játszik az ÖIL terjesztésében, működésében. Magára vállalja a kulturális közvetítő szerepet az olasz hálózaton belül: számos irodalmár barátját bevonja a hálózatba, sokat tesz az olasz–magyar kapcsolatok megszilárdítása, Petőfi Olaszországban való terjesztése, valamint az olasz irodalom transznacionális irodalomba való beágyazása érdekében. A lapban való közlései is tükrözik kulturális közvetítői szerepét,

több cikket is közöl más olasz szerzőktől, szerzőkről, bibliográfiai összesítőt Federico Piantieri Petőfi-fordító szövegeiről, összességében olyan cikkeket, amik nem egyéni szempontból közelítenek a lap felé, hanem az olasz irodalom szempontjából. Cassonénak célja volt hidat teremteni az olasz és a külföldi irodalom között, ezért is közölt gyakran fordítást Petőfi mellett, német, sőt orosz szerzőktől is (az ÖIL geopolitikai álláspontja ellenére, amelynek okán a lap az orosz irodalmat teljességgel mellőzte).

Az olasz hálózat egy másik kimagasló, nemzetközileg ismert és elismert munkatársa Helena Kolzoff Massalsky, művésznevén Dora d'Istria, Elena Ghica néven született 1828-ban egy nemes román–albán család sarjaként. A hibrid etnikai identitású Dora d'Istria fordítással is foglalkozott, de esszéivel érte el legnagyobb sikereit. Az irodalom mellett dél-európai összehasonlító történelmi, etnológiai, teológiai, politikai és jogi témák foglalkoztatták legfőképp, valamint az orientalisztika és a feminizmus. Munkásságára egy erőteljes emancipatorikus szándék jellemző, amit az ÖIL-ben közölt tanulmányai is tükröznek: olyan alárendelt vagy stigmatizált nemzetekről közöl esszét, mint a perzsák, a turáni népek, albánok vagy a románok. Közöl etnológiai témában is, teológiai témában is, sőt még Petőfi költészetéről is ír egy nagyon rövid szöveget, illetve küld egy levelet a szerkesztőségbe, melyben szintén Petőfiről (is) szól. Cikkeit kizárólag francia nyelven közli az ÖIL-ben. Neve gyakran feltűnik a lapban: Cannizzaro verset ajánl neki, Andrea Maffei híres olasz költő is neki ajánlja egy versét, amit a nevével aláírva közöl a lap¹⁵, noha Maffei nem is munkatársa az ÖIL-nek.

Cassone által ismerkedett meg az ÖIL-lel a lap szempontjából szintén nagy jelentőséggel bíró Tommaso Cannizzaro, aki 1838-ban született a szicíliai Messinában, költésszettel, fordítással, kritikával, népdalgyűjtéssel, tanítással foglalkozott, továbbá élénk résztvevője volt a szabadságharcoknak. Poliglott irodalmárként beszélt franciául, németül, angolul, spanyolul, portugálul, Meltzl buzdítására magyarul is tanult. Gyakran fordított ezekről a nyelvekről, sőt kritikát, recenziót, verset is írt németül, franciául. Költészetében megfigyelhető a késő romantikára jellemző melankólia, a pesszimizmus, a Meltzl által is preferált „sötét romantika”.¹⁶ Aktív támogatója volt a dialektusok emancipálásának, olasz klasszikusokat írt át szicíliai dialektusban, valamint idegen nyelvről is gyakran fordított ugyanebben a nyelvváltozatban. Lelkes népdalgyűjtő volt, *Canti popolari della provincia di Messina* című gyűjteménye több, mint háromezer messinai népköltészeti

¹⁵ ÖIL 89 (1881): 1710.

¹⁶ Internetes forrás: [http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-cannizzaro_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tommaso-cannizzaro_(Dizionario-Biografico)/)

szöveget foglal össze. Ezekből gyakran közöl az ÖIL-ben is (eredetiben, francia fordításban is). A kötet egyes darabjainak német, spanyol fordításai is megjelennek más munkatársak tollából a lapban. Egy magyar népdal olasz fordítását is közli,¹⁷ de találni tőle emellett esszét, recenziót, egy saját verset Dora d'Istriának ajánlva, fordítást Eötvöstől¹⁸, Platentől¹⁹, valamint három Petőfi-fordítást: *Rossz verseimről* és a *Magyar nemes*²⁰, valamint *Nem ért meg engem a világ*²¹ című alkotásokat. A lapban folytatott tevékenysége igen sokrétű volt, ahogyan általánosságban is szerteágazó volt az irodalmi munkássága. Az ÖIL teret nyújtott számára a kibontakozásban fordítóként, népdalgyűjtőként, költőként, kritikusként is, sőt még a szicíliai dialektus emancipációjára is alkalmas médiumnak bizonyult, így nem meglepő, hogy Cannizzaro ilyen aktívan vett részt az ÖIL működésében, terjesztésében. Cassonéval és de Spuches herceggel is barátságban áll, Dora d'Istriával is levelezést folytatott, ahogyan Giuseppe Pitрэvel is,²² később pedig Meltzl-lel is baráti viszonyba kerültek.

Cannizzaro révén került az ÖIL munkatársai közé Giuseppe de Spuches galati herceg. Palermóban született 1819-ben, főként politikával, költészettel, fordítással foglalkozott. A szicíliai Petőfi-fordítók egyike, Meltzl hatására és Petőfi eredetiből való fordításának céljával kezdett magyarul tanulni. Az ÖIL-ben közöl egy részletet Euripidész *Bakkhánsnők* című tragédiájának fordításából²³, de ugyanitt jelenik meg egy Petőfi-fordítása is, a *Le nubi (Felhők)*²⁴. Maga de Spuches herceg is Petőfi filozofikus, lírai hangvételő költeményeit részesítette előnyben, ám Meltzl is hozzájárulhatott ahhoz, hogy éppen a rezignált hangvételő Felhők-fordítását küldi el neki de Spuches herceg. Ő nem közölt saját verset, ám Meltzl németre fordította híres *Gli occhi siciliani* című szonettjét²⁵, valamint *Affetto melancolico*²⁶ című versét, és közölte az eredeti szöveggel együtt az ÖIL-ben is. Meltzl, a fentebb említett nézeteinek megfelelően, a szicíliai herceg művei közül két me-

¹⁷ ÖIL 23 (1878): 488.

¹⁸ ÖIL 17 (1877): 358-359.

¹⁹ ÖIL 14 (1877): 294.

²⁰ ÖIL 85-86 (1881): 1663-1664.

²¹ ÖIL 103-104 (1882): 1916.

²² Cocchiara, Giuseppe. „Lettere di Pitрэ a [Tommaso] Cannizzaro.” *Giornale di Sicilia* (1938)

²³ ÖIL 101 (1882): 1869-1871.

²⁴ ÖIL 67 (1879): 1029.

²⁵ ÖIL 21 (1878), 450.

²⁶ ÖIL 23 (1878): 486.

lankolikusabb, rezignáltabb, gondolati hangvétellű szöveget választott fordításra és közlésre. De Spuches *Carmina latina et graeca* című művéről Minckwitz²⁷ és Cannizzaro²⁸ is közöl recenziót az ÖIL-ben. Neve gyakran feltűnik a szemlélő rovatokban is. Haláláról a lapban is megjelent egy tudósítás.²⁹

A Cannizzaróval is levelezést folytató Giuseppe Pitre 1841-ben született a szicíliai Palermóban, orvos, folklórkutató, antropológus, történész, tanár volt. Az olaszországi folklórtudományok egyik meghonosítójaként, módszertani megalapozójaként tartják számon. A szicíliai etnográfiai múzeum megalapítója, ami a nevét viseli mindmáig. Továbbá a palermói Accademia di scienze, lettere e arti, a Società siciliana di storia patria, valamint a Reale Accademia di scienze mediche elnöke.³⁰ 1880-ban S. Salomone-Marinóval elindította az *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* című folklórtudománnyal és antropológiával foglalkozó szaklapját, aminek a címlapját és tartalmát az ÖIL *Bulletin Polyglotte* című rovatában is közölték.³¹ Az ÖIL-ben tudósítottak továbbá egy másik olasz munkatárssal, F. Sabatinivel indított lapjáról, a *Rivista di Letteratura Popolare*-ről, azzal a megjegyzéssel, hogy az ÖIL-hez hasonló elvekre épül.³² Pitre az ÖIL-ben folytatásban közölt egy tanulmányt *La jettatura ed il mal'occhio in Sicilia* címmel³³ a szicíliai néphiedelmekről, a ráolvasásról, szemmel verésről. Pitre a lap Symmikta rovatában megtalálta a regionális néphiedelmekről szóló tanulmánya számára a megfelelő közeget, ugyanakkor az ÖIL etnológia felé forduló komparatistikájának is beszédes nyoma a híres etnológus neve és cikke. Pitre feltehetőleg már jóval előtte a lap munkatársaként működő Cannizzaro, vagy Francesco Sabatini által kerül a laphoz.

A lap első számában feltűnő Giuseppe Fraccaroli 1849-ben született Veronában, olasz akadémikus, klasszika-filológus, kritikus, fordító, tanár volt. Főként az antik görög irodalmat és filozófiát tanulmányozta, de foglalkozott retorikával, esztétikával is. Leginkább görögről fordított. Olaszország-szerte nagy elismerésnek örvendett. Aleardo Aleardi költészetének nagy tisztelője és követője volt, feltehetőleg az ő *I sette soldati* című művéből ismerte meg Petőfit, és vált olaszországi petőfiánussá. Petőfi másik olaszországi tisztelőjével és terjesztőjével, Giosué Carduccival is kapcsolatot ápolt, aki emellett szintén

²⁷ ÖIL 7 (1877): 134.

²⁸ ÖIL 19 (1877): 385-388.

²⁹ ÖIL 159-160 (1884): 2773.

³⁰ Internetes forrás: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-pitre/>

³¹ ÖIL 79-80 (1880): 1569-1570.

³² ÖIL 17 (1877): 171.

³³ ÖIL 141-142 (1884): 2502-2506. és 143-144 (1884): 2518-2522.

képviselője volt az *alleardizmusnak* (alleardismo).³⁴ Fraccaroli már a lap első számában megjelent az ÖIL munkatársainak a listáján. Az olasz hálózat veronai ága (Fraccaroli mellett Patuzzi, Betteloni, Biadego, Cipolla gróf) mind kapcsolatban állt vele. A lap két későbbi veronai munkatársa, V. Betteloni és G.L. Patuzzi közeli barátai voltak, továbbá Giuseppe Biadegóval is levelezést folytatott, Carlo Cipolla gróffal pedig kollégák voltak a Torinói Egyetemen; ők feltehetőleg mind Fraccaroli hatására kerültek a lap munkatársai közé. Biadego kivételével mind petőfiánusok voltak, és Petőfi eredetiből való fordításának céljával magyarul tanultak, ahogyan Fraccaroli is.³⁵ Bár a hálózat bővítése szempontjából nagy jelentőséggel bír, az ÖIL nyújtotta lehetőségeket igen egyoldalúan ragadta meg, két Petőfi-fordítást közölt az ÖIL-ben: a *Fuoco (Tűz)*³⁶, valamint a *Brindisi (Igyunk)*³⁷ című verseket.

Giuseppe Biadego is Veronában született 1853-ban, irodalmár, valamint a veronai könyvtár igazgatója volt. Levelezést folytatott Fraccarolival,³⁸ feltehetőleg általa kerül az ÖIL munkatársai közé. A lapban egy Körner-fordítást közöl.³⁹

A veronai munkatársak közül feltétlenül megemlítenéd még Carlo Cipolla gróf is, aki 1854-ben született Veronában, híres történész, tanár, irodalomkedvelő volt és Fraccaroli kollégája a torinói egyetemen.⁴⁰ Az ÖIL-ben egy rövid könyvismertetőt közöl *Diari di Marino Sanudo* címmel⁴¹ Marino Sanudo velencei történész épp akkor kiadott naplójáról, de jegyzett emellett egy Giebel-fordítást is.⁴²

Emilio Teza 1831-ben született Velencében, tanár, fordító, nyelvész, archeológus és költő volt. Petőfi egyik első olasz fordítója (eleinte németről fordított, majd elkezdett

³⁴ Internetes forrás: http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-fraccaroli_%28Dizionario-Biografico%29/

³⁵ Meltzl, „Petőfi Olaszországban,” 252-253.

³⁶ ÖIL 14 (1877): 289/290.

³⁷ ÖIL 24 (1878): 596-597.

³⁸ Cavarzere, Alberto, Varanini, Gianian Maria szerk. *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918) Letteratura, filologia e scuola tra Ottocento e Novecento*. Trento: Università degli Studi di Trento, 2000., 257.

³⁹ ÖIL 28 (1878): 575.

⁴⁰ Internetes forrás: [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cipolla_res-d807f7f6-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cipolla_res-d807f7f6-87ea-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico))

⁴¹ ÖIL 21 (1878): 439-440.

⁴² ÖIL 24 (1878): 97-598.

magyarul tanulni).⁴³ Beszélt németül, angolul, oroszul, finnül, magyarul, kínaiul, japánul, értette a tibeti nyelvet is.⁴⁴ Bár Teza az egyik legelső olaszországi petőfiánus, nem közölt tőle fordítást az ÖIL-ben. Azonban magyar vonatkozású témánál maradt, publikált egy recenziót Mezzofanti bíbornok két kiadatlan magyar nyelvű disztichonjáról⁴⁵.

Láthatjuk tehát, hogy a munkatársak mennyire eltérő módon közelítettek az ÖIL-hez, de azt is, ahogyan épp az ÖIL miféle belső találkozási csomópontokat hozott létre olyan olasz tudósok, irodalmárok, fordítók számára, akik közül többen a lapnak köszönhetően kezdtek el a magyar irodalmi kérdésekkel behatóan foglalkozni, magyar vagy olasz szövegeket fordítani, illetve a lap által fölvetett összehasonlító irodalmi szempontokat megfontolva publikálni.

Ahogyan ezt az egyéni arcélek rövid összefoglalója is szemlélteti, kirajzolódnak kisebb klaszterek, összefüggő csoportok, amelyek képesek megmutatni az egyes komparatistikai vagy irodalmi kontaktológiai problémák terjedését a hálózaton belül épp az ÖIL-hez való kapcsolódás révén, de ugyanakkor az ÖIL körüli hálózat terjedését, növekedését, alakulástörténetét, az egyes munkatársak ebben játszott szerepét, a hálózat csomópontjait. Ugyanakkor néhol jól körvonalazódnak az egyéni, specifikus preferenciák, témaválasztások, érdeklődési területek is. Az ÖIL ugyanis optimális médiumnak bizonyult minden olasz munkatárs számára. A már-már túl tágas használati skálát kínáló médiumban így férhet meg egymás mellett, egy lapon-, egy hálózaton belül Euripidész, a szicíliai rontások, Vevey és a vigneronok apátsága, P. Maggi közepesen sikerült Petőfi-fordítása, egy lista Piantieri fordításairól és Dora d'Istria nyaralásáról szerkesztőségbe küldött levele.

A hálózat bővülésének vizsgálata során végigkövethettük, ahogyan a két első munkatárs hatására egyre több olasz munkatárs csatlakozik a laphoz, ám felvetődik az a lehetőség is, hogy esetenként maga a lap szolgál csomópontként és közvetítőként egyes nyelvterületek vagy elvközösségek tagjai között, s épp a lapnak köszönhetően jönnek létre további szakmai együttműködések és ismeretségek gyakran nem csupán a nemzeti hálózaton belül, hanem a lap transznacionális hálózatán belül is.

Az ÖIL munkatársi közösségén belül jól megfigyelhető a nemzetközi átjárhatóság: a „nemzeti hálózatok” nincsenek izolált helyzetben, a munkatársak nem csak honfitársaikkal állnak kapcsolatban, hanem más nemzetek munkatársaival is. Több munkatársról

⁴³ Szécsi, Ferenc. „Petőfi-kultusz Olaszországban - Giuseppe Cassone. Petőfi legjobb olasz fordítója.” *Budapesti Hírlap* 148 (1925/július): 8.

⁴⁴ Internetes forrás: http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-teza_%28Enciclopedia-Italiana%29/

⁴⁵ ÖIL 61 (1880): 1267-1268.

is tudvalevő, hogy összeköttetésben, levelezésben állt külföldi irodalmárokkal, aminek köszönhető egyrészt a munkatársi hálózat bővítése (például Henri Amiel, a svájci hálózat egyik központi tagja Cassone által került a lap munkatársai közé⁴⁶), másrészt egy olyan nemzetközi irodalmi közösség kialakulása, amelynek a működése nem csak az egyéni irodalmi közlésekben, hanem a munkatársaknak az egymás (-és más irodalmárok) szövegeire való reflektáltságában is rejlik. Emiatt gyakorta találkozunk az ÖIL-ben azzal, hogy munkatársak egymás szövegeit elemzik, recenzálják, egymás verseit fordítják, egymásnak dedikálnak szövegeket stb., illetve a munkatársak között irodalmi párbeszéd alakul ki a lap hasábjain.

Az olasz munkatársak kiemelt státuszát szemlélteti az is, hogy a szerkesztőség is folyamatosan figyelemmel kíséri az olasz munkatársak irodalmi munkásságát. A *Rövid irodalmi szemle* rovatban gyakran tudósítanak olaszokról: különösen izgalmas és önálló kutatásra érdemes például G. Pitre és F. Sabatini ekkortájt induló lapja, a *Rivista di Letteratura Popolare*, amely az ÖIL-hez hasonló elvekre épül s felveti az irodalmi komparatiztika lokális irodalmi kultúrákban való terjedését⁴⁷.

GIUSEPPE CASSONE MINT KULTURÁLIS KÖZVETÍTŐ AZ ÖIL-BEN

Az ÖIL-re jellemző a megőrzés és az emancipáció összetett elképzelése, valamint egy meglehetősen demokratikus nyelv szemlélet, mindemellett mégis egy igen erős hungarológiai aspektus is megfigyelhető a szaklap esetében. A lap effajta tágasságához különböző eltérő elképzelések, elvek mentén lehetett igazodni.⁴⁸ *Giuseppe Cassone*, az olasz hálózat kulcsfontosságú alakja, egy egészen sajátos módon közelített az ÖIL felé, és meglehetősen határozott célokkal használta a lapot.

Cassone a magyar irodalom olaszországi közvetítésének, különösképpen az ÖIL munkatársi körének megszerveződése szempontjából is sajátos köztes szerepet foglal el a lap olasz munkatársi hálózatán belül, ugyanis egyfajta hálózati csomópontja a lap köré szerveződő olasz munkatársak egy részének. Az ÖIL legelső lapszámától kezdve aktívan közlő Cassone több olasz irodalmárral is folytatott levelezést, főként Szicíliából, de Olaszország

⁴⁶ Kerekes, „Schopenhauer, Petőfi És Meltzl Hugó.” 95.

⁴⁷ ÖIL 17 (1877): 357.

⁴⁸ T. Szabó, Levente. „A komparatiztika többnyelvűség-kutatásai és az Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok többnyelvűségének korszerűsége.” *Helikon* 4 (2014): 553.

más városaiból is, számos kiváló olasz kritikust, író, fordítót hívott meg a kolozsvári folyóirat munkatársának. Általa ismerkedett meg a lappal, és csatlakozott a munkatársi körhöz Domenico Milelli, Tommaso Canizzarót, aki által Giuseppe de Spuches de Galati herceget is⁴⁹ (akivel Cassone is tartja a kapcsolatot), és olyan további olasz szerzőkkel is összeköttetésben állt, mint Dora d'Istria, Mario Rapisardi vagy Emilio Teza. Cassone kapcsolatai a határokon is túlmutattak: Henri Amiel, a francia hálózat egyik központi tagja is Cassone által került a lap munkatársai közé⁵⁰, de levelezést folytatott a német Johaness Minckwitz-cel is. Cassone kulturális mediátorként szervezte az olasz hálózatot, és a nemzetközi hálózatnak is szerves része volt. Az ÖIL-ben folytatott munkássága azonban nem csak a közvetítői szerepe miatt fontos, hanem mert az olasz hálózaton belül egészen egyedi és határozott célokkal használta az ÖIL-t. Cassone a lapot nem csupán gazdag publikálási lehetőségeket kínáló felület minőségében értelmezte, mint sokan mások, hanem megfelelő eszközként a nemzetek (főként az olasz és magyar nemzet) közötti interkulturális kapcsolat megteremtésére/megerősítésére. A műfordításra kulturális geopolitikai tevékenységként, a nemzetek közti kapcsolatteremtés egyik lehetőségeként tekintett. Mindemellett erőteljesen igazodott a lap hungarológiai aspektusához, és emancipatorikus célokkal, megőrzési stratégiával használta az ÖIL kínálta magyar vonatkozású lehetőségeket. Cassone céljainak megvalósítása számára tökéletes lehetőségeket kínál az ÖIL, a poliglott lap, aminek (egyik) célja a nemzeti irodalmak közötti csere, ráadásul Petőfi lírája hangsúlyos szerepet kap benne, és nem utolsósorban Cassone egyik közeli barátja, Meltzl szerkeszti.

Arról, hogy Cassone hogyan ismerkedett meg Petőfi életművével, valamint Meltzl Hugóval, nincsenek pontos adatok, több irodalmár ír róla, mindenki másképp. Az azonban bizonyos, hogy 1874-től kezdett aktív levelezést folytatni Meltzl-lel, aki buzgón támogatta őt a magyar nyelvtanulásban. Cassone kitartó munkával és Meltzl odaadó segítségével elsajátította a magyar nyelvet, majd sorra adta ki fordításait.⁵¹ Így 1877-re, az ÖIL indulásáig már önálló Petőfi-fordításokkal rendelkezik, amiket már az első lapszámokban közöl is.

⁴⁹ Kerekes, „Schopenhauer, Petőfi És Meltzl Hugó.” 94.

⁵⁰ Uo. 95.

⁵¹ Erődi, Béla. „Giuseppe Cassone”, *Budapesti Szemle* 405. (1910): 457.

Giuseppe Cassone neve már a legelső lapszámban szerepel a munkatársi listán, és közöl is egy Petőfi-fordítást Pier Giuseppe Maggitól, az *Il mio pegaso*t (Az én pegazusom)⁵². Ebben a lapszámban még nem működött a *Petőfiana* rovat, azonban a szerkesztőség előszavát követő első négy cikk mindenikében szó esik Petőfiről és – közvetett vagy közvetlen módon – a fordítás művészetéről, valamint a továbbiakban is több, fordítással kapcsolatos publikációval találkozunk ebben a lapszámban. Az ÖIL működésének ilyen korai, kezdetleges szakaszában, mikor még nem volt annyira tág és sokrétű a publikációk típusainak skálája, legfőképp a fordítások köré szerveződtek a cikkek, a munkatársak nagy része erre az aspektusra figyel.

Cassone a lap működése során mindvégig a műfordításra koncentrált. Evidens, hogy műfordítónak a fordítás érdekli leginkább a lap kínálta lehetőségek közül, de őt nem csak ez motiválta, hanem meggyőződése is, miszerint a fordítások által valósítható meg a nemzeti irodalmak közötti cserefolyamat, egy transznacionális irodalmi hálózat. Hitt abban, hogy a fordítás nem csupán nyelvi transzfer, hanem a kultúrák közötti kapcsolatot építi, a hierarchiát pedig lebontja. Bár az olasz-magyar kapcsolatok megerősítéséről beszél leveleiben⁵³, Platen-, Puskin-, Scheffel-fordításokat is közöl az ÖIL hasábjain, ami tükrözi fordítói céljainak nem kizárólag magyarcentrikus jellegét. Cassone hisz a fordítások által létrehozható transznacionális irodalmi formákban, valamint abban, hogy idegen kultúrák remekműveit fontos a nemzeti irodalomba beépíteni, elsősorban ezért fordít több nyelvről is. Törekvései által elsősorban az olasz irodalomba szeretné integrálni a külföldit, tehát a külföldi irodalom Olaszországban való megismertetését tűzi ki célul. Ezt az irányválasztást az indokolhatja, hogy nem volt célja az olasz irodalom presztízsének növelése; sokkal inkább igyekezett a magyar irodalmat felemelni, importálni, amiről Cassone így vélekedik: „különösen az az érdeme, hogy utolsónak született és rendkívül gyorsan emelkedett a többi európai népek irodalmának színvonalára”.⁵⁴

Cassone első publikációja az ÖIL-ben máris példázza kulturális közvetítői igyekezeteit, nemzetek közötti kapcsolatteremtési törekvéseit, de szerénysége is megmutatkozik abban, hogy nem egy saját Petőfi-fordítással indít, hanem egy általa nagyra becsült olasz irodalmár, Petőfi egyik első fordítójának, Magginak a szövegét közli. Versválasztása in-

⁵² ÖIL 1 (1877)

⁵³ Koltay-Kastner, Eugenio. „Lettere inedite di Giuseppe Cassone a Ugo von Meltzl.” *Corvina* 15-16 (1928/szeptember): 117.

⁵⁴ Szécsi, „Petőfi-kultusz Olaszországban - Giuseppe Cassone. Petőfi legjobb olasz fordítója”, 8.

dokolt, hiszen P.G. Maggi számos Petőfi-verset fordított olaszra az 1860-as, '70-es években, mégis ezt a kevésbé elterjedt verset választja.⁵⁵ Az *Il mio pegaso* valahol az ÖIL elvei, céljai és Cassone preferenciáinak metszéspontján helyezkedik el, mivel a sztereotipikus hazafias Petőfi-versekhez képest egy allegorikus, filozofikusabb, hangvételi mű, mégis rejlik benne egy erős magyarság-tudat, s ugyanakkor Petőfi saját költészetére reflektál a pegazus-metaphora használata által – így az ars poetica-szerű vers találó kezdete a lapban felsorakozó Petőfi-fordítások sokaságának. A versválasztásnak azonban politikai háttere is lehet, ugyanis az 1870-es évek első felében kialakult egy heves filológiai vita Petőfi költeményeinek első teljesnek szánt kiadása miatt, amely során eltérő megőrzési politikák, elképzelések, és ellentétes álláspontok csaptak össze.⁵⁶ Petőfi radikálisabb politikai nézeteken alapuló szövegei az irodalmi színtérről átlépnek a politikai színtérre is, és a két diszciplína érintkezése szempontjából az aktuális magyar – osztrák politikai helyzetben nem volt szerencsés bizonyos hangvételi, tematikájú versek újrakiadása. Ezen logika alapján Petőfi „vérlázítóan” hazafias, radikálisan republikánus, vagy más forradalmi verseit, amik anarchista és királyellenes megmozdulásokra buzdíthatnak, szerencsésebbnek tűnt kihagyni a konszolidálódó Petőfi-kánonból. Ez az aktuális politikai helyzetre tekintettel levő filológiai megőrzési stratégia hatása az ÖIL hasábjain is megmutatkozik, ahol olyan Petőfi-versek jelennek meg, amelyek kevésbé radikálisak, kevésbé hazafiasak, és sokkal inkább gondolati, filozofikus témájúak. Emellett a Petőfi-versek selektálásának elve a szerkesztők preferenciáihoz is igazodott, akik szintén inkább gondolati költő mivoltában értékelték Petőfit, mintsem a patriótát.

Maggi *Il mio pegaso* című fordításáról Radó Antal fogalmaz meg kritikát⁵⁷. Kiemeli, hogy Maggi *A napsugár hanyatt esik rajta* című sorát félreértelmezte, és a *hórihorgas* kifejezést sem értette. Kérdéses lehet, hogy miért került be mégis az ÖIL nyitószámába egy hibás kifejezéseket tartalmazó fordítás. Elképzelhető, hogy Cassonénak nem tűntek fel az apró hibák, hiszen ezek állandósult szókapcsolatok, amelyek értelmezési nehézséget jelenthetnek egy kezdő fordító számára. Ám az olaszul kitűnően beszélő, s később az

⁵⁵ ÖIL 1 (1877): 12-13.

⁵⁶ T. Szabó, Levente. „A megszelídített Petőfi? Az 1874-es Petőfi-díszkiadás körüli vita és a korabeli Petőfi-filológiaegyidejű egyidejűtlenségei”. In „Szirt a habok közt”. Tanulmányok Imre László 70. születésnapjára, szerkesztette Bényei Péter, Gönczy Monika, S. Varga Pál. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014., 161-170.

⁵⁷ Radó, Antal. „Petőfi olasz prózában.” *Budapesti Szemle* 55 (1881) 139.

olasz nyelv kolozsvári professzorává is kinevezett Meltzl észrevehette az apró eltéréseket az eredeti mű és Maggi fordítása között, ami kapcsán felmerül a kérdés, hogy miért jelent meg mégis a fordítás a lapban. Meltzl köztudottan cenzúra-ellenes álláspontot foglalt az 1870-es évek Petőfi – kiadást illető vitájában, hiszen felháborította egyes szövegek mellőzése, valamint bárminemű cenzúrázása, módosítása, ami ellen *A Petőfin elkövetett legutolsó merénylet*⁵⁸ című cikkében határozottan lép fel. Bár Meltzl az említett szövegben Petőfi eredeti szövegeinek az esztétikai cenzúrázásán⁵⁹ háborodik fel, érződik egy erős elvi meggyőződés, ami szerint irodalmi szövegek bárminemű módosítása nem legitim. Valószínűsíthetően ennek a logikának az alapján kerülhetett be eredeti formában *Az én pegazusom* a lapba, noha hibák elő is fordultak benne.

Cassone a továbbiakban is leginkább fordításokat közöl az ÖIL-ben, javarészt Petőfi-től. Összesen hat Petőfi-fordítását közli az ÖIL-ben 1877-1886 között. Ezek: *Italia* (Olaszország), *Il ramoscella tremula*.. (Reszket a bokor, mert...), *Son solo* (Minden virágnak), *Desiderio di morte* (Halálvágy), *Il mondo ed io* (A világ és én), *Luce!* (Világosságot!) A második lapszámban is egy Petőfi-fordítást mutat be, ezúttal saját munkát. Cassone és az ÖIL szerkesztősége is főként a meditatív, filozofikusnak minősülő, gyakran a romantika sötét oldalát megmutató Petőfi-versek közlésére törekszik, ehhez képest Cassone az *Olaszország* című igencsak hazafias Petőfi-vers fordítását közli *Italia* címmel.⁶⁰ 1877-ben Petőfi még csak hazafias versek költőjeként volt ismert Olaszország-szerte. Bár Cassone már 1874-ben közölte a *Sogno incantato* (Tündérálom) fordítását, ez csak nagyon szűk körben terjedt, és az olasz irodalmi körökben Petőfi még mindig a róluk és hozzájuk szóló Olaszország című hazafias vers által volt ismert. Így jól megfontolt szándékkal Cassone egy olyan jól ismert Petőfi-fordítást közöl, ami felkelti az olaszok érdeklődését, mivel hozzájuk, róluk szól. Tehát az olasz olvasóközönség megnyerésének szándékával kerülhetett a lap hasábjaira egy forradalmi vers.

A tizenkettedik lapszámban megjelenik az *Il ramoscella tremula*.. (Reszket a bokor, mert...)⁶¹ című fordítása, amelyet Meltzl felkérésére szicíliai dialektusban fordít, és rendkívüli mellékletben közöl. Az ÖIL szerkesztősége céljaként tűzi ki a dialektusok emancipálását. Lévén, hogy mindkét szerkesztő egy-egy nyelvjavításváltozat beszélője volt

⁵⁸ Meltzl Hugó. „A Petőfin kísértett legutolsó merénylet (Greguss Ágost díszelőszava).” *Történeti Lapok* 10 (1874), 15-158, és 11 (1874), 174-176.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ ÖIL 2 (1877): 50-51.

⁶¹ ÖIL 12 (1877): 249-250.

(Meltzl a német nyelv erdélyi szász dialektusának, Brassai pedig a magyar nyelv erdélyi dialektusának anyanyelvi beszélője) személyesen is érintettek voltak a korban aktuális nyelvjárásokat stigmatizáló jelenségnek. Emellett elvi alapon is elleneztek a standard nyelvváltozat normatív jellegét, és a dialektusok ennek való alárendeltségét. A nyelvváltozatok között fennálló hierarchiát lebontandó döntöttek úgy, hogy a nemzetépítés, és az olykor előforduló nemzetépítés nevében történő kirekesztés korában egy demokratikusabb álláspontot vállalnak, és megőrzési politikát folytatnak, ami által a perifériába kényszerült kisebbség felemelésére törekszenek.⁶² Ez az emancipatorikus, protekcionista igyekezet persze az ÖIL más aspektusai esetében is tetten érhető, mint az alárendelt etnikai kisebbségek (pl. örmény, cigány, zsidó) nyelvén megjelenő fordítások, rájuk irányuló cikkek közlése által (pl. Dora d'Istria esetében, aki több esszéjét is közöl a perzsák, a turáni-, altáji népek irodalmáról, népköltészetéről, szokásairól). A megőrzési stratégia mellett azért is támogatták a dialektusban való fordítást, mert azok egy adott nemzeten belül is antropológiai többletértékkel rendelkeznek, ugyanis a nyelvjárások adott *közösségek vagy egyének sajátos, akár a nemzeten belül is értékes teljesítményének, világképének a hangoztatásaként olvashatók*.⁶³

A szerkesztőkhöz hasonlóan Cassone is érintett volt a dialektusok kérdésében, hiszen a szicíliai nyelvváltozat az akkoriban éppen standardizálódó olasz irodalmi nyelv egyik alárendelt változata. Cassone döntése így igen súlyos és erőteljes elvi alapokon áll, az akkoriban már évszázadok óta húzódó olasz „nyelvi kérdés” (*questione della lingua*)⁶⁴ fényében, ami a Risorgimento (Olaszország egyesülése) korszakában méginkább aktuálissá, ugyanakkor megosztóbbá vált. A sztenderd olasz nyelvváltozat használatának előírása ellenére, Cassone mégis a szicíliai dialektusban való közlés mellett dönt. Ez a döntés, miszerint a modern olasz nyelv kanonizációjának klasszikus időszakában szembe megy az olasz irodalmi nyelv hegemoniájának elképzelésével, és nyelvjárásban közöl fordítást, sokat elárul Cassone nyelvfelfogásáról. Továbbá ez még inkább árnyalja Cassone közvetítői szerepét: nem csak a nemzet nevében közvetít, hanem a nemzeten belüli regionális nyelvi kisebbségek felől/felé is.

⁶² T. Szabó, Levente. „The Subversive Politics of Multilingualism in the First International Journal of Comparative Literary Studies.” In *Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900, Réflexions théoriques et études de cas*, szerkesztette Britta Benert. Bruxelles: Peter Lang 2015., 231-233

⁶³ T. Szabó, „A komparatiztika többnyelvűség-kutatásai és az Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok többnyelvűségének korszerűsége.”, 556.

⁶⁴ Éry, Anna, „Anyanyelvoktatás Olaszországban.” *Anyanyelv-pedagógia* 4 (2014)

Meltzl kérésére ebben a rendkívüli mellékletben Cassone fordítása mellett Petőfi versenek egy román nyelvjárásban való fordítása is megjelenik G.Szilasi fordításában, továbbá maga Meltzl is lefordítja németre (erdélyi szász nyelvváltozatban) a verset. A szövegeket egy rövid felhívás kíséri, melyben Meltzl a vers különböző német nyelvjárásokban való fordítására keres vállalkozót. Itt máris találkozunk egy példájával annak, hogyan valósul meg a komparatisztika gyakorlata Petőfi verseinek összehasonlítása által, ráadásul nyelvjárásban fordított szövegekről van szó, amely felvet egy újabb, antropológiai összehasonlítási szempontot is. Így egy mű három dialektusban való fordításának összevetése még precízebb, még autentikusabb összehasonlítási gyakorlat. A román és az olasz fordítás, azaz két nyelvrokonságban álló fordítás együtt közlése igen hatásos, a hasonló grammatikai struktúrákból kifolyólag könnyen összehasonlítható nyelvileg is, stilisztikailag is a két fordítás.

Az ÖIL tizenkettedik számáról beszélünk, és ezen a rendkívüli mellékleten kívül Petőfitől még csak két idegennyelvű fordítás jelent meg a lapban, mindkettő Cassone jóvoltából. Ez elgondolkodtató annak fényében, hogy később önálló rovat – A Petőfiana – jelenik meg a Petőfi-fordítások számára, ami mintegy fórumként szolgál a világ különböző pontjain élő Petőfi-fordítók számára. Úgy tűnik, ebben a korai szakaszában az ÖIL-nek, amikor még – a későbbi időkhöz képest – viszonylag kevés munkatársat számlált a lap, és nem volt annyira szerteágazó a munkatársi összhálózat és gazdag a publikációk típusainak skálája, még egyszerűbben visszakövethető, hogy melyik alapító és munkatárs mire koncentrált, ki mit vállalt magára. Így megfigyelhető, hogy Cassone „munkakörébe” tartoztak a fordítások, főként a Petőfi-fordítások. Az angol E.D. Butler is gyakran közölt fordítást magyar költőktől, Vörösmartytól, Aranytól, de Petőfitől ekkor még csak Cassone publikált fordítást, s így Meltzl közvetlen szövetségesének tekinthető abban a filológiai és komparatisztikai programban, amely Petőfi kevésbé ismert szövegeinek a rehabilitációját és világirodalmi összefüggésekben való értelmezését jelenti. Persze később, amikor elindul a Petőfiana rovat, rengeteg idegennyelvű Petőfi-szöveg kerül közlésre, ám az első Petőfi-fordításokat Cassonenak köszönheti az ÖIL, s már csak ezért is rendkívül fontos alakja nem csupán az olasz, hanem a teljes munkatársi hálózatnak.

Cassone a továbbiakban is több Petőfi-fordítást közöl, például a 34. lapszámban publikálja a *Son solo* (Minden virágnak) című fordítását,⁶⁵ s megváltoztatja a mű eredeti cí-

⁶⁵ ÖIL 34 (1878): 829.

mét *Son solo-ra*, azaz egyedül vagyok-ra. Ez a gesztus Cassone fordítói leleményességéről és kreativitásáról árulkodik: a vers a magányról szól, Cassone pedig nem félt élni a fordítói szabadsággal. Cassonénak nem lehetett nehéz azonosulni a versvilággal, az elmúlás fájdalmát feldolgozó rezignált hangnemmel, a magány tematikájával. Továbbá a vers elősegíti Petőfi hazafias retorikából való kimozdítását, ami a szerkesztőség preferenciáival is egyezett. Ugyanígy a (már Petőfiana rovatban megjelenő) *Desiderio di morte* (Halálvágy)⁶⁶, *Il mondo ed io* (A világ és én)⁶⁷, és *Luce!* (Világosságot!)⁶⁸ versek közlésével Cassonénak célja a filozofikusabb Petőfi-versek terjesztése, de ezen versek esetében is megfigyelhető a fájdalom, elmúlás, kilátástalanság gondolata, a pesszimizmus, ami oly közel állt az olasz fordító lelkéhez, valamint a Meltzl által is kedvelt sötét romantika egy-egy motívuma is fellelhető.

Mivel Cassonénak célja általánosan is a nemzeti irodalmak közötti kapcsolatteremtés és transzfer, az ÖIL-ben németről, oroszról is fordít. A hetedik és a nyolcadik lapszámban folytatásban közli Joseph Victor von Scheffel *A sákkingeni trombitásából* a 12. ének olasz fordítását *Il trombettiere di Säkkingen* címmel. Az eredeti mű, *Der Trompeter von Säkkingen* 1854-ben jelent meg, és óriási népszerűségnek örvendett végig a 19. század második felében (főleg a '70-es évek után). Az első lapszám *Küldöldi szemle* rovatában az Itáliai alpontnál feltüntetik, hogy Cassone már egy éve Scheffel Säkkingeni trombitásának fordításán dolgozik, és hogy egy későbbi lapszámban részleteket is közöl majd a műből.⁶⁹ Láthatjuk tehát, hogy Cassone nem az ÖIL számára készíti a Scheffel-fordítást, azaz nem Meltzl felhívására, vagy kérésére, mint a Reszket a bokor-t, hanem még az ÖIL indulása előtt elkezdett dolgozni rajta. Így az ÖIL értelmezhető Cassone számára amolyan „reklámfelületként” is, ahol aktuális munkájából részleteket közöl, ízelítőt fordításából. Ez persze általánosságban is érvényes az ÖIL-re, olyan fórumként is definiálható, ahol a munkatársak egyéni célokkal is közölhetnek, nemzetközi kapcsolatokra, ismertségre tehetnek szert. Természetesen egyénként is részt lehet venni, nem csak egy nemzeti hálózat részeseként, a nemzeti irodalmakra vonatkozó törekvésekkel, ahogyan Cassone tette. És természetesen ezen „kollektív” irodalmi törekvéseknek egyéni pozitív velejárója is lehet.

⁶⁶ ÖIL 74 (1880): 1472.

⁶⁷ ÖIL 116 (1882): 2012.

⁶⁸ ÖIL 185 (1886): 3117.

⁶⁹ ÖIL 1 (1877): 29.

Cassone többször is publikál fordítást németről, háromszor közöl Platen-fordítást: a *Cassandrát*⁷⁰, valamint a *Lamento della fanciullát*⁷¹, és két szonettet⁷². Ezek esetében is megfigyelhető a rezignált hangnem, az elmúlás motívuma, a filozofikusabb hangvétel. Külön kiemelendő Cassone Puskin-fordítása, amit az ÖIL-ben közöl⁷³, ugyanis az ÖIL az orosz-rutén politikai konfliktus miatt, pontosabban a rutén nyelv betiltása miatt mellőzi az orosz irodalmat, nagyon kevés orosz fordítás jelenik meg a lapban. Ezek egyike Puskin *Evocazione*-ja Cassone fordításában.

Cassonénak a fordítások által nem az olasz irodalom presztízsének külföldi növelése a célja, és a kapcsolatteremtésen belül is inkább az irodalmi „import” foglalkoztatja, és a kulturális hegemonia megteremtése helyett a kulturális diplomáciában érdekelt, de előfordul néhány olyan helyzet és szöveg is, amikor olaszról fordít más nyelvekre. A fordításokon kívül Cassone közöl egy cikket *Appunti bibliografici* címmel, amely nem műfordítás, de olaszországi műfordításokról szól⁷⁴. Ebben Cassone összefoglalja az Olaszországban nemrég megjelent vagy újrakiadott külföldi klasszikusok fordításait, illetve kitér néhány olasz fordítóra és a művekre, amiken dolgoznak. Az ilyen típusú olasz (fordításokat illető) irodalmi életről tudósító összefoglaló cikk közlése a kulturális közvetítő feladata. Feltehetőleg Meltzl kérésére készítette el az összefoglalót Cassone, ahogyan az *Alessandro Petőfi. Poeta ungherese*⁷⁵ című hasonló közvetítő-cikkét is, melyben Federico Pantieri összes megjelent olasz Petőfi-fordításáról készít egy filológiai összesítést. Az ilyen típusú olasz irodalomra vonatkozó cikkek célja a közvetítés: tudósítás Olaszország felől a nemzetközi olvasóközönség számára.

A *Giacomo Leopardi filosofo poeta e prosatore* című cikkében Cassone egy rövid recenziót közöl Aristide Baragiola doktori disszertációjáról, amely a Cassone által oly nagyra tartott Leopardiról szól.⁷⁶ Továbbá említésre méltó még az *Aleardo Aleardi, a Petőfiánus* című, Aleardi halálakor megjelent cikket, melyben Cassone által összeállított életrajzi összefoglalót is közölnek.⁷⁷ Mindkét cikk az olasz irodalom nagyjával kapcsolatos, ahogyan az előtte taglalt összesítő cikkek is. Cassone így olyan kapcsolatot létesít az

⁷⁰ ÖIL 12 (1877): 262-263.

⁷¹ ÖIL 45 (1879): 996-997.

⁷² ÖIL 64 (1880): 1311.

⁷³ ÖIL 43 (1879): 965.

⁷⁴ ÖIL 3 (1877): 57-60.

⁷⁵ ÖIL 22 (1878): 466-468.

⁷⁶ ÖIL 8 (1877): 153-155.

⁷⁷ ÖIL 34 (1878): 134-136.

olasz és a nemzetközi irodalom között ezen közlései által is, amelyben az olasz irodalmat közvetíti a nemzetközi felé.

Így Cassone és az ÖIL kölcsönösen „szolgálják” egymás érdekeit és számos hasonló elven osztoznak részkérdésekben, de az irodalmi fordítások tétjét illetően és a kulturális meditáció természetét illetően – nem véletlen, hogy a komparatiztika ÖIL-féle víziójába jól illik munkássága, újabb és újabb biztató megrendelések érkeznek hozzá az ÖIL részéről. Egyik részről az ÖIL egy olyan munkatársat nyer, aki – főleg a kezdeti szakaszban – nagyban hozzájárul a lap működéséhez és sikeréhez: a munkatársi hálózat bővüléséhez, a magyar irodalom presztízsének növeléséhez, Petőfi olasz nyelven való terjesztéséhez. A másik részről pedig az ÖIL Cassonénak közlési felületet biztosít – főként Petőfi-fordításai – számára, valamint ezek miatt a későbbiekben magyarországi kapcsolatokat és elismertséget, nem utolsósorban pedig regionális nyelv- és irodalomszemléletével összhangban levő közeget biztosít.

Bár Cassonenak az ÖIL-ben folytatott munkássága eleinte nagyon aktív, idővel egyre kevesebbet közöl, majd 1882-től 1886-ig egyáltalán nem közöl, és utoljára 1886-ban publikálja a *Világosságot!* olasz nyelvű fordításban. Meltzl-lel folytatott leveleinek egyikeben, 1885-ben rákérdez, hogy működik-e még az ÖIL.⁷⁸ Míg eleinte az ÖIL-nek és az olasz hálózatnak is szerves része, kapcsolattartója volt, ő hívta meg az új tagokat, és ő hirdette a lapot, úgy tűnik 1885-re már egy olyan önállósodás következik be a lap esetében, mely során a kezdetekben nélkülözhetetlen kulturális közvetítői szerep státusza kisebb fajsúlyú lesz: de persze, épp Brassai nyugdíjba vonulása, a laptól való távozása, Meltzl betegsége, a lap londoni kiadóhoz való részbeni kiszervezése, az összevont számok megjelentetése is lehetett ennek az ideiglenes elbizonytalanodásnak az oka. Egy biztos: a többi olasz munkatárs már nem Cassonén keresztül, hanem közvetlen módon Meltzl-lel folytat levelezést, neki küldi a közlendő szövegeket, így Cassone kapcsolattartói minőségében már nem annyira elengedhetetlen tagja a hálózatnak, mint a kezdeti években. Az ÖIL működésének utolsó két évében Cassone már egyáltalán nem is közöl, ám ez azzal is magyarázható, hogy az 1880-as évektől kezdve egyre inkább Petőfi összes fordításának kiadására koncentrál, ami ebben az időben az ÖIL-ben közölt szövegei alapján is megfigyelhető. Az idővel rendkívül erőteljesen tárguló ÖIL-perspektíváktól eltérően Cassone munkássága idővel egyre csak Petőfire szűkül, úgy az ÖIL-ben, mint a lapon kívüli fordításai esetében.

⁷⁸ Koltay-Kastner. „Lettere inedite di Giuseppe Cassone a Ugo von Meltzl.” 117.

Petőfi műveinek olaszországi terjesztésében, valamint az olaszországi Petőfi-kánon és kultusz újragondolásában, bővítésében is kulcsfontosságú szerepet játszott Cassone. Munkássága azért is érdemel különös figyelmet, mert ő volt az első olasz Petőfi-fordító, aki a magyar költőnek a líraibb oldalára is viszonylag korán felhívta az olaszok figyelmét. Ám Petőfi olaszországi terjesztése által, valamint az ÖIL-ben tanúsított kimagasló aktivitása által ennél nemesebb célokat igyekszik megvalósítani. Giovanni Cifalinò szerint ő volt az első olasz, aki arra ösztönözte honfitársait, hogy szorosabb kapcsolatot alakítsanak ki Magyarországgal, és ily módon Cassone képes volt megnyitni „az olaszok lelkét” „a magyar zseni” [Petőfi] megértéséhez, amely megerősítette az örök olasz-magyar barátságot.⁷⁹ Cifalinò nem csak Petőfi lírájának terjesztését, hanem az olasz – magyar kapcsolatok megerősítését is Cassone céljaihoz és érdemeihez sorolja. Ennek bizonyítéka egy Palóczy Lipóttal váltott levél, amiben Cassone arról ír, hogy szeretne Jókairól, Gyulai-iról, Aranyról és Vajdáról kritikai cikksorozatot írni, illetve bibliográfiai és kritikai portrét készíteni olaszul, ami az olasz – magyar irodalmi kapcsolatokat erősítené. Ugyanebben a levélben így fogalmaz:

Kedvet akarok ébreszteni honfitársaimban, hogy közelebbi nexusba kerüljenek Magyarországgal és kezdjék érdemlegesen becsülni azt a literatúrát, amelynek különösen az az érdeme, hogy utolsónak született és rendkívül gyorsan emelkedett a többi európai népek irodalmának színvonalára⁸⁰

Cassone tehát nem csupán adott szövegek fordítását tűzte ki céljaként, hanem épp a modern kulturális diplomácia első nagy korszakában, amikor a kultúra az államok közti kommunikációnak és az állami önreprezentációnak is a részévé vált, újraértelmezte ezt a geopolitikai célt és a fordítást ilyen jellegű szisztematikus tevékenységként felfogva határozta meg: úgy gondolta el, hogy a fordítás képes kulturális diplomáciai célokat betölteni, s ebben, az ÖIL által is szorgalmazott tágasabb értelemben fogalmazta meg saját céljait: a magyar irodalom olasz körökben való terjesztését, emancipálását, megőrzését, valamint a Petőfi-fordítások intézményesítését.

KONKLÚZIÓ

⁷⁹ Uo. 387.

⁸⁰ Szécsi, „Petőfi-kultusz Olaszországban - Giuseppe Cassone. Petőfi legjobb olasz fordítója.” 8.

Bár az ÖIL kizárólag tudományos szaklapként definiálja magát, és látszólag távol is marad aktuálpolitikai kérdésektől, mégis számos friss korabeli irodalmi, társadalmi, szociolingvisztikai, geopolitikai kérdéskörben kínál lehetőséget alternatív „megoldásokra”, vagy legalábbis egy olyan felületet, amelyen kifinomult módon reagál egy sor aktuális politikai és társadalmi törekvésre is. Ezek egyike a megőrzés és emancipáció összetett elképzelése. Itt beszélhetünk a dialektusokat elnyomó intézkedésekről, amelyre az ÖIL több, nyelvjárásban megjelentetett fordítással reagál, de beszélhetünk a 19. századi alárendelt szerepet játszó illetve a „kis” nemzetek (mint zsidó, cigány, örmény, albán vagy román) általános irodalmi mellőzéséről, stigmatizálásáról, amire válaszként az ÖIL ezeken a nyelveken közölt fordításokkal, folklórszövegekkel vagy őket érintő tanulmányok közlésével válaszol. De ide sorolható akár a nyugati irodalom vezetői pozíciója, abszolút státusza, amire válaszként a lap a délkelet-európai, az északi és általában véve az Európán kívüli irodalom felé is fordul. Az olasz munkatársak is jelentősen hozzájárulnak ezekhez az emancipatorikus gesztusokhoz, amelyek részei az ÖIL komparatisztika-felfogásának. Itt főleg Dora d'Istria nevét fontos kiemelni, aki elsősorban a lap ilyen törekvései miatt kezd el közölni az ÖIL-ben, és a lap hasábjain főleg a délkelet-európai népek, illetve a kisebb, elnyomott nemzetek felé forduló esszéket publikál. De kiemelendő Cassone és Cannizzaro is, akik szicíliai dialektusban közölnek az aktuális olasz nyelvi kérdés parázsló vitái időszakában.

Az olasz hálózaton belül tetten érhető az a rétegzettség, valamint az a polifonikus jelleg, amelyet a lap tágas komparatisztika-definíciója biztosít. Olaszország felől az ÖIL-t illetően nem körvonalazható egyetlen tendencia, egy közös irányelv, amely mentén közölnek a hálózat tagjai. Kisebb csoportosulások megfigyelhetők, (az ún, fordítói Petőfi-iskolák tagjai, vagy a szicíliai kör, illetve a veronai kör esetében) de az olasz hálózat nem egyetlen intézményesült, szervezett kör, nem is lehetne, hiszen nem egyetlen problematika köré csoportosulnak a munkatársak. Noha Cassone többükkel is levelezik, és eleinte aktívan szervezi az olasz munkatársi kört, ennek a nemzeti hálózatnak a dinamikája változik, ami Cassone közvetítői szerepét is megváltoztatja. Egyrészt idővel olyannyira kitágul az olasz hálózat, hogy egyes munkatársak között semmilyen összeköttetés nem áll fenn, másrészt már nincs annyira égető szükség egy közvetítőre az olasz munkatársak és a szerkesztőség között, hiszen a munkatársak esetében is megfigyelhető egy, a hálózaton belüli önállósulás, amelynek során már nem az olasz körön belül, hanem önállóan, a transznacionális hálózat tagjaként működnek, és eleve Meltzl-nek küldik a közlendő

szövegeket. Így a kezdetben főként Petőfi-fordítókból álló munkatársi kör később teljesen más érdekeltségű munkatársakkal is bővül, és az olasz használati perspektívák is kitágulnak. A rendkívül kibővült olasz hálózatban, bár létezik az egymásra való reflektáltság jelensége, de a munkatársak közötti szálak nem olyan erősek (egyes munkatársak nem is állnak kapcsolatban egymással), a nemzeti hálózat lassan beleolvad a transznacionálisba, Cassone már kevésbé aktív közvetítői minőségében, főként Petőfi-fordításainak kiadására koncentrál, és talán épp ezért is következhet be az olasz hálózat „szét-esése”, aminek az lesz a következménye, hogy 1884 után már nem jelenik meg több olasz publikáció (Cassone *Világosságot!* című 1886-ban megjelent fordításának egyetlen kivételével). Az olaszok „eltűnésének” hátterében persze ott állhat az ÖIL arculatváltása és az utolsó években felvett irányvonala is, amelyhez úgy tűnik az olasz munkatársak nem tudtak, vagy nem akartak alkalmazkodni, így a lap működésének utolsó éveiben leválik a korábban rendkívül aktív és rétegzett olasz hálózat a lapról, noha mindenikük neve ott áll a munkatársi listán egészen az ÖIL legutolsó lapszámaig.

Annak ellenére, hogy a lap fennállásának utolsó éveiben az olaszok már nem vesznek részt az ÖIL működésében, kétségtávol kijelenthető, hogy az olasz hálózat tagjai összességében kulcsfontosságú szerepet játszottak az ÖIL elindulásában és működésében, és megvalósulásához olyan értékes szövegekkel és perspektívákkal járultak hozzá, amelyek nagyban alakították a lap sikerét, arculatának alakulását. Főként a kezdetekben különösen sokat köszönhet az olaszoknak az ÖIL, amit az olasz irodalmi és tudományos körökben kezdettől fogva rendkívül kedvezően és elismerően fogadtak.⁸¹ De közülük is legfőképp Cassone munkássága járult hozzá az ÖIL kezdeti sikereihez, aki kitüntetett szereppel bírt a lap terjesztésében, a munkatársi lista bővítésében, és az olasz kör megszervezésében, és nem utolsósorban az összehasonlító irodalomtudomány gyakorlatának elmélyítésében, olasz irodalmi környezetben történő népszerűsítésében és a lap alapítói által elképzelt sokszínű transznacionális irodalmi közeg megvalósításában.

⁸¹ Cifalinò, Giovanni, „GIUSEPPE CASSONE, Apostolo italiano di Petőfi”, *Corvina* 8 (1943/június): 173.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Brassai, Sándor és Meltzl, Hugó, szerk. *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok/Acta Comparationis Litterarum Universarum*, Kolozsvá: 1877–1888.
- Cavarzere, Alberto, Varanini, Gian Maria, szerk. *Giuseppe Fraccaroli (1849-1918) Letteratura, filologia e scuola tra Ottocento e Novecento*, Trento: Università degli Studi di Trento, 2000., 257.
- Cifalinò, Giovanni. „GIUSEPPE CASSONE, Apostolo italiano di Petőfi”. *Corvina* 8 (1943/ június): 159-173.
- Cifalinò, Giovanni. „La fortuna di Petőfi in Italia”. *Corvina* 2 (1942/ február): 76-81.
- Cocchiara, Giuseppe. „Lettere di Pitre a [Tommaso] Cannizzaro”. *Giornale di Sicilia* 169 (1938/ szeptember)
- d’Alessandri, Antonio. *Il pensiero e l’opera di Dora d’Istria fra oriente Europeo e Italia*. Róma: Gangemi, 2007.
- Erődi, Béla. „Giuseppe Cassone.” *Budapesti Szemle* 405 (1910): 457.
- Éry, Anna. „Anyanyelvoktatás Olaszországban.” *Anyanyelv-pedagógia* 4 (2014) <https://www.anyanyelv-pedagogia.hu/cikkek.php?id=545>
- Kerekes, Sándor. „Schopenhauer, Petőfi És Meltzl Hugó.” *Minerva* 1–5 (1937): 95.
- Koltay-Kastner, Eugenio. „Lettere inedite di Giuseppe Cassone a Ugo von Meltzl.” *Corvina* 15-16 (1928/ szeptember): 117.
- Meltzl, Hugó. „A Petőfin kísértett legutolsó merénylet (Greguss Ágost díszelőszava).” *Történelmi Lapok* 10-11 (1874/ június 7.), 157-158., (1874/ június 14.), 174-176.
- Meltzl, Hugó. „Petőfi Olaszországban”, *Koszoru* 3 (1880/március): 246-247, 252-253.
- Radó, Antal. „Petőfi olasz prózában.” *Budapesti Szemle* 55 (1881): 139.
- Sárközy, Péter. „Magyar irodalom Olaszországban.” *Kortárs* 6 (2002) <https://epa.oszk.hu/00300/00381/00058/sarkozy.htm>
- Szécsi, Ferenc. „Petőfi-kultusz Olaszországban - Giuseppe Cassone, Petőfi legjobb olasz fordítója.” *Budapesti Hirlap* 148 (1925/július): 8.
- T. Szabó, Levente. „A komparatiztika többnyelvűség-kutatásai és az Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok többnyelvűségének korszerűsége.” *Helikon* 4 (2014): 553, 556.

- T. Szabó, Levente. „A megszeliidített Petőfi? Az 1874-es Petőfi-díszkiadás körüli vita és a korabeli Petőfi-filológiaegyidejű egyidejűtlenségei”. In *„Szirt a habok közt”. Tanulmányok Imre László 70. születésnapjára*, szerkesztette Bényei Péter, Gönczy Monika, S. Varga Pál. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014. 161-170.
- T. Szabó, Levente. „Cultural Brokers, Forms of Hybridity and the Emergence of the First International Comparative Literary Journal.” *Philobiblon* 2 (2017/ január): 72—73.
- T. Szabó, Levente. „The Subversive Politics of Multilingualism in the First International Journal of Comparative Literary Studies.” In *Paradoxes du plurilinguisme littéraire 1900, Réflexions théoriques et études de cas*, szerkesztette Britta Benert. Bruxelles: Peter Lang 2015. 231-233.

EGYRE TÖBBEN A MESÉLŐ KÖRÜL A CIGÁNY MESÉKNEK ÉS KÖZÖNSÉGÜKNEK VÁLTOZÁSA 1940-TŐL NAPJAINKIG

VESZPRÉMI SZILVESZTER

„Nem halad a munka, csak a mese.”¹

1. BEVEZETÉS

Ha ma a magyarországi roma² irodalomról próbálunk meg átfogó képet festeni, akkor igen nagy részben kell beszélnünk a mesékről. Népmesékről, amelyeket még a múlt század végéig aktív folklórépítő roma mesélők adtak tovább és műmesékről, amelyekben a roma kulturális önszerveződés nagy lehetőségét látták, vagy amelyek a mai napig egy közösség elfelejtettnek tartott, sajátos etnikai kultúráját kívánják visszaadni vagy rekonstruálni a cigányság számára, és reprezentálni a magasirodalmi és a populáris

¹ Görög Veronika és Nagy Ilona, *Szalonnafa* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992), 245.

² Az egyszerűség kedvéért a dolgozat további részében csak roma vagy cigány jelzőként fogom használni mind a közösségre, mind az irodalomra, így azalatt minden esetben magyarországi roma közösségek és irodalom, meseirodalom értendő.

diskurzusokban. Tanulmányomban kifejezetten roma mesékkel foglalkozom, amelyek az elmúlt ötven-száz év alatt hatalmas változásokon estek át. A mesélők által elmondott és a mesegyűjtésekből ránk maradt, oralításban működő anyag az elmúlt fél évszázad során egyre inkább visszaszorult; a roma mesékkel ma nyomtatásban vagy rajzfilmekben keresztül találkozhatunk, és jellemzően nem jutnak el a roma közösséghez.

Azt vizsgálom, hogyan alakult át a roma irodalom tere Csenki Sándor 1940-ben megkezdett, a püspökladányi oláh cigányok körében zajlott, még aktív folklórról beszámoló gyűjtése óta. Elemzem, hogy milyen változásokon estek át a cigány mesék, hogyan váltak irodalmi alkotásokká, miként alakult ki a szerzőség fogalma, illetve hogy a mesék korábbi közönségének szociológiai értelemben vett átalakulása mennyiben járult hozzá a mesék változásához. Dolgozatom elsődleges fókuszában a befogadó csoport átalakulása áll, de az irodalmi alapviszonyok más tényezőit, így a szerzőség és a mű alapvető kérdéseit és a kisebbségi irodalommal kapcsolatos szerepük változását is részletezem majd.³ A kutatás során nem csupán szűken irodalmi, hanem szociológiai, emlékezetkulturális, kulturális antropológiai elméleteket is figyelembe vettem, a kisebbségi irodalom jelenségeit társadalmi és kulturális dimenziójukban vizsgáltam, hiszen a közösség és a mese változásai lekövetik egymást, és a többségi társadalom átalakulása, kontextusa is hatással van rájuk.

A magyarországi roma irodalom az eddig vázoltak alapján az elmúlt évtizedekben megtette azt az utat, amelyet Lévi-Strauss a hideg kultúrától a forró kultúráig való haladás folyamataként írt le.⁴ A kifejezéseket Jan Assmann egyiptológus, óorkutató tisztázza és teszi pozitív, nem egymás hiányából következő értékekké. Munkáiban ugyan ez csupán az ókori Egyiptom kultúrájának kontextusában olvasható, tézisei nyomán ugyanakkor széles körű bölcsészettudományi diskurzus alakult ki az emlékezetkulturák modelljeiről. Assmann a hideg és a forró emlékezetet a következők szerint határozza meg: a forró kultúrát a hétköznapi értelemben vett, forrásokon alapuló, saját lejegyzett történelemmel rendelkező csoportok emlékezetkulturájaként mutatja be; a hideg emlékezetet pedig a generációkról generációkra, nagyrészt az oralitás és a rítusok eszközeivel átadott intézményszerű, mitizált bölcsességek összességeként és az emlékezetben őrzött múlt által szervezett társadalmi működésként írja le. A hideg társadalom számára a tudományok, történelemelbeszélések, művészetek, erkölcsök, szokások, egyéb képességek és viselkedésmódok egymásba olvadó, egymást kiegészítő ös-

³ Thienemann Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak* (Pécs: Danubia, 1939), 62.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (Párizs: Plon, 1962), 309.

szességeként léteznek egy, a hétköznapi élet rendjét is meghatározó világmagyarázatban,⁵ és e tudások és a velük járó szerepek csak a társadalmi integráció előrehaladtával differenciálódnak.⁶

Az elmúlt ötven év gyors civilizációs és integrációs folyamatai által megszűnni látszik a mesemondás generációról generációra való átöröklődése, és ma már a rítusok sem játszódnak le újra. A mesélők helyére érkező irodalmi alkotók különböző invenciókkal nyúlnak a cigány mesék témájához, így ha valóban hivatkozhatunk is a megtett forró kultúra felé vezető útra, a globalizáció, a szociális törekvések és a gyors átalakulások mentén szerveződő többségi társadalom hatására különböző, nem mintaszerű állomáshelyzetek alakultak ki.

A vizsgált korpusz két végpontja 1940 és 2018. A kezdeti időpont meghatározása nehezebb, hiszen azt még egy nyílt és aktív, évszázados orális hagyományban kell elhelyezni: a XX. században a Kárpát-medencében számos roma mesegyűjtés történt. 1940–42 között Csenki Sándor a püspökladányi oláh-cigány közösségben gyűjtött cigány nyelven meséket: ez a gyűjtés egy tipikus, élő, orális hagyományt jegyez le, amelyben még nem játszhattak szerepet a többségi társadalom emlékezetkulturális fűtőrendszerei. Ezen mesék élő, orális népmesékről tanúskodnak, amelyek még nem a hagyománytisztelet eltávolító hangján szólnak meg. A mesemondás lehetősége akkor még nem az egész közösségé, hanem válogatott mesélőké,⁷ akik elmesélhetik és alakíthatják is a történeteket.

A kutatás másik végpontja 2018, ekkor jelent meg Kele Fodor Ákosnak *A szív vége* című mesekönyve *Cigány újmesék* alcímmel, amely már szépirodalmi közegbe helyezi ezeket a szövegeket, felnőttmeséket, miközben ma a cigány közösség nagy része számára a szépirodalom egyszerűen nem érhető el. Ahogy D. Magyar Imre a disszertációja elején fogalmaz:

Az értekezésben egy olyan nép irodalmáról írok, amelyiknek jelentős része nem ismeri, mert nem ismerheti ezt az irodalmat, egyszerűen azért, mert mással van

⁵ Nagy Olga, *Táltos és Pegazus* (Budapest: Holnap, 1993), 24.

⁶ Paul Bohannon és Mark Glazer, *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, ford. Ádám Péter, Berényi Gábor, Bodrogi Tibor, Borsos Balázs, Fabricius Ferenc, Hunyadi Orsolya, Kovács Nóra, Kristóf Ildikó, Léderer Pál, Noé Csilla, Saly Noémi, Szántó Diana, Vargyar Gábor, Vargyas Zoltán és Vidács Beáta (Budapest: Panem 2006), 55.

⁷ Vekerdi József, „Cigány mesék”, *Élet és irodalom* 43 (1972): 11.

elfoglalva: a szó legszorosabb értelmében a túlélésért, a mindennapi kenyérért küzd – hasonlóan sok, azonos sorsú nemcigány emberhez.⁸

A dolgozatban használt roma mese fogalma ennek megfelelően nem a szerzőség vagy a befogadó felől határozható meg. Nem a romák által megalkotott vagy a romák számára írt meséket fogom vizsgálni, hanem azokat (népmeséket és műmeséket egyaránt), amelyek roma emberekről szólnak, merítenek a heterogén és sokszínű cigány hagyományból, motívumkészletből, elbeszéléshagyományból, és amelyek esetében a szerzők a saját történeteiket cigány meseként definiálják.

A vizsgált mesék magyar nyelvű vagy magyar nyelvre fordított cigány nyelvű mesék. A különböző cigány nyelvű mesék még elsősorban az orális hagyomány időszakában voltak jelen, bár számos roma közösség már ekkor is a magyar nyelv egy-egy változatát használta. A roma értelmiség és a roma irodalmi kánonalapítás nagy konfliktusa volt, hogy a roma irodalom a hatvanas-hetvenes években még kialakulóban lévő romani irodalmi nyelven, európai romani kulturális folyamatokba becsatlakozva vagy a többségi irodalomhoz hasonlóan magyar nyelven folyják-e, és a magyar irodalom részeként jelenjen-e meg.⁹ A mesék esetében ezt a választást a műfaj társadalmi hasznosságának víziója döntötte el a nyolcvanas évek elejére; így magyar nyelvű mesekönyvek születtek, napjainkra pedig már a nem roma Kele Fodor Ákos jelentetett meg cigány mesekönyvet.

Tanulmányomban használom Gilles Deleuze és Félix Guattari kisebbségi irodalomról szóló tanulmánykötetét, amelyben a szerzőpáros Kafka művei kapcsán a mindenkor olvasót önmaga kisebbségi helyzetének a reflexiójára szólítja fel. A kötet eleji leírásuk alapján a kisebbségi irodalomnak három fontos jegye van: először is, azt tarthatjuk kisebbségi irodalomnak, amelyet a kisebbség a többség nyelvén ír. Másodszor, a kisebbségi irodalom minden gesztusa politika, a leírt személyes ügyek is a kisebbségi léthez kapcsolódnak, annak ügyeit reprezentálják. Ehhez kapcsolódóan teszik hozzá, hogy a kisebbségi irodalomban minden kollektív értéket kap. A kisebbségi irodalom nem bővelkedik, nem bővelkedhet tehetségekben, így nem is adottak az egyéni megvilágítások feltételei. Amit az író mond, szükségszerűen közösségi cselekvés, így az

⁸ D. Magyar Imre, *A magyarországi cigányság irodalmáról, egyetemi doktori (PhD-) értekezés tézisei*, (2013). 3. https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/174118/DMI_tezisfuzet_magyarul-t.pdf?sequence=6.

⁹ Szuhay Péter, „A cigány irodalom”, in *A magyarországi romák*, szerk. Kemény István (Győr: Útmutató, 2000), 38.

politikává,¹⁰ történelmi és társadalmi megnyilatkozássá válik,¹¹ a többségi irodalommal ellentétben itt nem válhat külön az írás az élet más részeitől.¹²

A mesélő minden megnyilatkozásában eszerint mesélőként, a kollektív tudás hordozójaként szólal fel. Ugyanakkor fontosnak tartom hangsúlyozni a mesék retorizáltságát, amely kiemeli a mindennapi diskurzusok szintjéről a mesemondást. Azáltal, hogy a mesélőt nem választjuk le a mesemondás médiumaként való szerepről, valójában létrehozuk a bölcs mesélő archetípusát, akinek minden megnyilatkozása a kollektív tudás hangján szólal meg, és nincsenek is vele kapcsolatban intézményesült esztétikai igényeink. Ez azonban nem felel meg például a már nem közösségben élő, a többségi irodalmi rendszer esztétikai igényei szerint megszólaló alkotókra, akik a nem roma közösség számára nyitották meg a tudásukat, és szövegeik megformáltsága sem csupán a roma közösség történeteinek őrzését szolgálja.

A kisebbségi irodalomnak Selyem Zsuzsa szerint a társadalom valamiféle sajátos méltóságot, többleterkölcst tulajdonít, ez az attitűd ugyanakkor megrekeszti a párbeszédet, bezáruláshoz, regresszióhoz, korlátozott eredményekhez, előre rögzített pozíciókhoz vezet.¹³ Selyem Deleuze és Guattari munkája nyomán a kisebbségi irodalom egész, többségi irodalomban való megjelenésétől azt várja, hogy a kisebbségi irodalom kitüntetett helyzete szűnjön meg (lévén, hogy Deleuze és Guattari munkájában végül minden alkotás kisebbségi alkotásként jelenik meg):¹⁴ ez megnyitná a lehetőséget a szövegelemzés, a releváns nyelvi és formai jegyek tárgyalása vagy a többségi irodalomfogyasztók számára is nyitott olvashatóság, diskurzusépítés előtt.¹⁵

A mesealkotás különböző fázisait szemügyre véve azt is megvizsgálom, hogy a roma kisebbségi irodalom mely szerepeire, tulajdonságaira helyezi a fókusz a társadalmi működés vagy az alkotó invenciója.

¹⁰ Gilles Deleuze és Félix Guattari, *KAFKA – A kisebbségi irodalomért*, ford. Karácsonyi Judit (Budapest: Qadmon, 2009), 33–35.

¹¹ Uo. 85.

¹² Uo. 82.

¹³ Selyem Zsuzsa, „Kisebbségi irodalmak új formái, avagy a kortárs művészet hitele”, in *Gagyog s ragyog – Magyar irodalom közép-európai kontextusban*, szerk. Kelemen Zoltán, Kollár Árpád és Kovács Flóra (Szeged: Universitas Szeged, 2012), 215.

¹⁴ Deleuze és Guattari, *KAFKA*, 169.

¹⁵ Selyem, „Kisebbségi irodalmak új formái, avagy a kortárs művészet hitele”, 217.

2. AKTÍV FOLKLÓR

A XX. század első felében a roma irodalom még csak aktív, élő folklórként lehetett jelen, hiszen a közösség tagjai nem asszimilálódtak a többségi társadalomba, és alig vettek részt elemi oktatásban. Bár a roma nyelvű írásbeliségről már a XIX. század közepétől vannak adataink (1853: Bornemisza János: *A cigány nyelv elemei*; vagy József nádor ciganológiai tárgyú levelezései 1879-től),¹⁶ mégis azt mondhatjuk, hogy 1970-ig, Bari Károly *Holtak arca fölé* című verseskötetétől kezdve mind az alkotók, mind a fogyasztók a népi kultúra, népi irodalom rendszerében léteztek, hiszen korábban sem irodalomszervezők, sem alkotók, sem folyóiratok nem álltak az irodalmi életbe kevésbé beavatott roma szerzők rendelkezésére.¹⁷ Addig a mesék is csupán mint népmesék, az alkotók pedig mint mesélők voltak jelen. Ahogy az orális kultúrára általában jellemző, ekkor még itt sem alakult ki a szerzőség: a mesélő és a közösség rendelkezett a mesék felett, az ő emlékezetük lévén az egyetlen médium, amely azokat rögzíti.¹⁸

Az írás nélküli társadalom számára a mesemondás az epikus kultúra szinte egyetlen eszköze, amelynek valódi közösségfenntartó ereje van. A mese teremti meg és teszi felidézhetővé a közösségi emlékezet továbböröklődését, amely folyamatosan reflektálta és viszony kialakítására késztet a saját múlttal és jelennel kapcsolatban. A történeteken és a hősökön keresztül képes az egyén a közösség tagjaként meghatározni magát és fellelni a saját politikai szerepét, azaz a helyét a közösségben és a közössége helyét a nagyvilágban. A mesemondás aktusán keresztül szerzi meg a hallgató a közös tudást, és ez biztosítja a tudás tovább élését, a hagyományok fennmaradását és azt a folytonosságot, amely egy írásbeliség nélküli kultúra számára is lehetővé teszi az átöröklést.¹⁹

Ezek a történetek nem csupán a szórakoztatást szolgálják, hanem kulturális és erkölcsi kulcsot kívánnak nyújtani a hallgató számára, bennük a mindenkori közösség tudásával. Ez a célkitűzés alapvetően meghatározza azt, hogy miként épülnek fel a mesék szövegei, illetve, hogyan épül fel a mesélés rítusa, milyen gyakorlatok segítik játszva, szórakozva a tanulhatóságot.

¹⁶ Soós István, *József főherceg cigány levelezése* (Kecskemét: Romológiai Kutatóintézet, 2000).

¹⁷ Szuhay, „A cigány irodalom”, 37.

¹⁸ Thienemann, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, 58.

¹⁹ Jan Assmann, *A kulturális emlékezet*, ford. Hidas Zoltán (Budapest: Atlantisz, 2004), 16.

2.1. A népmesék felépítése

A roma népmesékről általában elmondhatók, hogy lazább szerkesztésűek és improvizatívabbak, mint azt az európai mesehagyománytól megszoktuk,²⁰ mivel sokkal tovább léteztek pusztán szóbeli hagyományként. Nem rakódott, nem rakódhatott rájuk az évszázadok alatt simára csiszolt hagyományrendszer, amely mindazt meghatározza, amit ma a mesékről, tündérmesékről gondolunk.²¹ Helyette a generációkon át ismétlődő, de a történeteket frissen tartó szájhagyomány létrehozott egyfajta erős rendszerezettséget, amely megszilárdította az elbeszélte tartalmakat és az elbeszélés formáját, hogy azokat tovább lehessen adni.

Az ismétlések okozta csiszolódásban rögzültek gesztusok, énekek, ráolvasások, elbeszélések, kihulltak az esetlegességek, amelyek egy-egy mesemondó révén vagy mesemondó alkalom során kerültek a történetekbe; más vonások stilizálódtak, megszilárdultak, hogy csak a legjellemzőbb, legfontosabb mozzanatok maradjanak meg.²²

Az elmondott cigány népmesék szerepe volt, hogy konzerválják az egyének közötti kapcsolatokat, biztosítsák a nemzedékek közötti tudásfolyamatosságot,²³ és megőrizték, rögzítsék a közösség érzéseit, sorsát és a közösség által átélt eseményeket. Ezek legfontosabb eszközei a tesztkérdések, amelyekkel a mesélő megakasztja a mesélést, és a közösséghez fordul. Ezek olyan kérdések, amelyekre a mesélő tudja a választ, és a közönségtől a közös, hagyományos tudásuk alapján helyes választ vár. A mesék lazább szerkesztése lehetővé teszi, hogy a közösség által fontosnak tartott események, ismeretanyagok helyet kapjanak a történetben, a gyakori ismétlés és a tesztkérdések ennek a tudásnak a felelevenítését, pontosítását, gyakorlását szolgálják,²⁴ mivel a közösség kollektív emlékezete az egyetlen lehetséges médium, amely az orális kultúrában a nyelvi kifejezések rögzítésére alkalmas.²⁵

²⁰ Réger Zita, „Az orális kultúra és a nyelvi szocializáció összefüggései magyarországi cigány nyelvi közösségekben”, in *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, szerk. Kovalcsik Katalin (Budapest: IFA–OM–ELTE, 2001), 328.

²¹ Kurucz Gyula, „Csiszolatlan mesék”, *Élet és Irodalom* 11 (1975): 10.

²² Nagy, *Táltos és Pegazus*, 36.

²³ Bohannan és Glazer, *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, 396.

²⁴ Réger, *Az orális kultúra és a nyelvi szocializáció összefüggései magyarországi cigány nyelvi közösségekben*, 328–329.

²⁵ Thienemann, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, 51.

Fontos megjegyezni tehát, hogy a mű értékét nem a narratológiai bravúrok vagy a színes hozzáköltések adják, hanem az, hogy mennyire tartja be a mesélő a mesemondás közösség által jól ismert szabályait, hogyan használja ki az előre ismert lehetőségek és a részleges, megkövült szövegdarabok sajátos rendszerét.²⁶ A mesélő így válik kiválasztott, minden eddigi szerepétől függetlenített személlyé,²⁷ aki rendelkezik a közösség teljes, de a többiek által egészében nem hozzáférhető²⁸ tudásával: így a mesélői szerep nem vethető le. Noha a társadalmi szerepek és státuszok tipikusan megférnek egymás mellett az egyénen belül,²⁹ a mesélő kiemelt státuszában minden megszólalásban a mesélői szerepéből kell beszélni,³⁰ amire a felhatalmazás és a megbízás mesélőről mesélőre száll, ahogy erről a kaposszentjakabi Bogdán Márton idős mesélő tanítványaként Karádi Antal,³¹ vagy nagybátyja tanítványaként a nógrádvarsányi Berki János is beszámol.³²

A jó mesélőnek amellet, hogy őrzi a közösség meséibe rejtett történeteket, a kollektív tudatot, és nem kontár módon bánik a mesehagyomány szabályaival,³³ a világ több területén jártasnak, illetve szükségszerűen szavahihetőnek kell lennie. A mesékben gyakran kerülnek elő közösségen kívüli aktualitások, technikai újdonságok is, amelyek a közösség életterét is képezik, és amelyeknek működésével a mesemondó tisztában van, míg a közössége nem feltétlenül. Így történhet, hogy Vekerdi József az *Élet és Irodalom* hasábjain így summáz egy Csenki Sándor által gyűjtött mesét: „Mátyás király telefonál Debrecenbe az ezredesnek, hogy le akar szerelni a katonaságból, mert elveszi a Hortobágyon Gulyás Mariskát.”³⁴

A mesélő szavahihetősége azért fontos, mivel az orális kultúrában még nem differenciálódik a jel és a jelölt szerepe, így amit kimond a mesélő, azt a hallgatók valóságnak tekintik.³⁵ Egy mondat erejéig már Lakatos Menyhért is utal erre a *Füstös képek*-ben, amikor a gyógyítást mesével fogja körül, mert a gyógyulás a közösség szerint em-

²⁶ Nagy, *Táltos és Pegazus*, 17.

²⁷ Uo. 33.

²⁸ Bohannan és Glazer, *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, 289.

²⁹ Uo. 268.

³⁰ Deleuze és Guattari, *KAFKA*, 35.

³¹ Szapu Magda, „A mesemondó és a közössége Kaposszentjakabon”, in *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, szerk. Kovalcsik Katalin (Budapest, IFA–OM–ELTE: 2001), 398.

³² Görög és Nagy, *Szalonnafa*, 240.

³³ Nagy, *Táltos és Pegazus*, 17.

³⁴ Vekerdi, *Cigány mesék*, 11.

³⁵ Thienemann, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, 49.

bereken túli erőkön múlik.³⁶ Erre néprajzi interjúkban szembetűnőbb példákat is láthatunk:

Titti bácsi és Rózsi néni már nem tudták összefüggően elmondani a mesét, de a történet úgy élt bennük, mint valóságos múlt. Tudni vélték a helyet, ahol Márko Harambuszának koporsót faragott, virrasztotta és eltemette.³⁷

Mert hát régen megtörtént, ugye, ami a mesékben van. Ezelőtt 200-300 éve történet volt. Most is vannak történetek, száz év múlva az is mesébe való lesz, mesealakú. Ma is hallgatják, szeretik, el is hiszik. Úgy nézik, mint a régi világban megtörtént eseményt. Ezek a fiatalok nagyon is elgondolkodnak rajta, hogy a királynak milyen hatalma volt, milyen táltosa. Hogy miért mosott tizenkét órakor büntetésből a folyónál a Világszépaszony.³⁸

A közösség tehát elfogadja a mesék világképét és jelenségeit, mert egy hiteles, a világ dolgaiban jártas mesélő mondja el a csoport kollektív tudatának adataival együtt, amely generációról generációra öröklődik a legjobb mesemondók között.

A mesemondás nemzedékeken való átszűrése ugyanakkor egy kánont, akaratlagos emlékezetet határoz meg, amely megmutatja, milyen történetek alakítják a közösség folytonos identitását, hogy mire köteles a közösség emlékezni,³⁹ pontosabban „[m]it nem szabad elfelejtenünk?”⁴⁰ A mesék így egyaránt tükrözik a valóságot, amely a modern technika vívmányaival és a közösség eseményeivel beszűrődik a történetbe, és őrzik tovább az öröklődő hagyományt, amely meghatározza a közösséget, annak mindenkori hovatartozását és azonosságtudatát.⁴¹

A második idézet jól példázza, hogy a hideg emlékezet elbeszélése nem lezárt, és az elbeszélőt nem is foglalkoztatja a történelemben dokumentált idő haladása. A forró emlékezet történelme és eseményei ezekben a történetekben triviálisak, a kollektív

³⁶ Lakatos Menyhért, *Füstös képek* (Budapest, L'Harmattan, 2012), 107.

³⁷ Diósi Ágnes, „Rumungló közösségek meséi, mesemondó alkalmai”, in *Tanulmányok a cigányságról és a hagyományos kultúrájáról*, szerk. Bari Károly (Gödöllő, Petőfi Sándor Művelődési Központ, 1998), 12.

³⁸ Voigt Vilmos, *A folklór esztétikájához* (Budapest, Kossuth, 1972), 69–70.

³⁹ Assmann, *A kulturális emlékezet*, 18.

⁴⁰ Uo. 30.

⁴¹ Bari Károly, „Cigánynak lenni, költőnek lenni”, in *A mozdulatlanság örökbefogadása*, uő (Budapest, Pesti Kalligram, 2019), 243.

kánon szerint ezeknek nincs jelentőségük sem a mitikus időkezelés tekintetében, sem a mesét hallgató közösség életében.

2.2. A mesélőalkalmak

A mesék által átadott tudás érvényesítésének három eszköze közül az első a már az előző pontban részletezett tárolhatóság, azaz a költői megformáltság, a második az előhívhatóság, azaz a rituális megjelenítés, a harmadik pedig a közösséggel való közölhetőség, azaz a mesemondó-rítusokon való kollektív részvétel. A második és a harmadik eszköz biztosítja azt, hogy az ünnepek, alkalmak, rítusok ezeket a tudásokat identitást biztosító tudássá szervezzék, és hogy a rituális ismétlések megteremtsék a csoport térbeli és időbeli összetartozását.⁴²

A mesélés ezzel együtt a közösség életének hétköznapiabb és kifejezetten rituális szintjein is jelen lehet. Két népmesekutatás jól láthatóan mutatja be ezt a jelenséget. A Szapu Magda által vizsgált kaposszentjakabi közösségben a nyolcvanas években már csak a halottvirrasztás rítusának a része a mesélés, amelynek külön szertartása van. Nem meglepő, hogy ez a szokás vált a közösségben a legmaradandóbbá, hiszen a holtakra való emlékezés a kulturális emlékezés legősibb formája. A halál a mitikus időkezelésben az egyetlen, amelyen keresztül a ma és a tegnap tudatosulhat. A virrasztás és a hasonló rítusok áthidalják a múlt és a jelen közötti különbözőséget,⁴³ a rítus effajta magyarázata azonban már nem érzékelhető a csoport számára. Ők úgy látják, hogy a mesehallgató közösség csupán ebben a hagyomány szerint történő virrasztásban van együtt jelen, és a közös történetek felelevenítése az ébrenlét megőrzését is szolgálja.⁴⁴

A Diósi Ágnes által vizsgált közösségben már a vizsgálat időszakában, a kilencvenes évek közepén kikopóban voltak a mesélések alkalmai, de általában e ritka események időszakai az esték voltak, amikor már nem dolgozott senki, és együtt töltötték az időt. A mesemondás szertartásosságát, a rákészülést itt is szabályok mutatják: „A mesét kérni kell!”⁴⁵

⁴² Assmann, *A kulturális emlékezet*, 57.

⁴³ Uo. 61.

⁴⁴ Szapu, „A mesemondó és a közössége Kaposszentjakabon”, 395–396.

⁴⁵ Diósi, „Rumungló közösségek meséi, mesemondó alkalmai”, 11.

Görög Veronika nógrádvarsányi gyűjtésében Berki János mesélő mindkét helyzetről beszámol. A közösségükben nem telhet el úgy este, hogy ne hangozzanak el mesék, amelyeket általában a fiatalok kérnek, de a többórás Budapestre tartó buszutat is mesélőalkalmakká válnak, miközben a közösség férfitagjai a halottvirrasztás mesemondó rítusát is tartják.⁴⁶

Mindhárom közösségben fontos, hogy a mesemondó alkalmakon részt vevő csoport pontosan körülhatárolható. A mesemondás alkalmával olyan emberek gyűlnek össze, akik egy közösségben élnek, osztoznak a mesevilág szellemi atmoszférájában, azonos értékeket vallanak magukénak, azonosak az erkölcsi és viselkedési normáik, osztoznak azokban a vágyakban és eszmékben, amelyeket a mesék történetei kifejeznek,⁴⁷ emlékezetközösséget alkotnak.⁴⁸ A mesemondó helyzet maga is megköveteli ezt a fajta exkluzivitást, hiszen az orális kultúra mesemondójának rendkívül behatárolt természetes közege van: a meséje csak akkora távolságról fogadható be, ameddig az élőszó elhalalszik.⁴⁹

Görög Veronika a gyűjtése összegzésében meg is jegyzi, hogy a gyűjtőknek lehetőségük nyílt a mesélőalkalmak mindennapiságában részt venni, és ebben az exkluzivitásban részesülni:

Annak ellenére, hogy a »mesehétség« »ihletői« s legállhatatosabb hallgatói a gyűjtők voltak, a mesemondás jellege és körülményei nem minősíthetők mesterségesnek, hála a család meseszerető tagjainak, s azoknak az ismerősöknek, szomszédoknak, akik egy-egy órára beültek mesét hallgatni, beszélgetni, s akik nem-egyszer maguk is mesélővé váltak.

Jól láthatjuk, hogy mind a mesemondók, mind a mesék maguk függenek a hallgatói közegtől, hiszen nincs más médiumuk, csak a hang, nem is rögzítik a mesélés egyszeri alkalmait, a meséknek közösségre van szükségük.⁵⁰ Ezeket az alkalmakat kezdetben átformálják, majd lassan eltűntetik a XX. század társadalmi és mediális átalakulásai, de egy ideig még egyszerre, egymás mellett létezik a könyv és a mesemondás.

⁴⁶ Görög és Nagy, *Szalonnafa*, 244–245.

⁴⁷ Szapu, „A mesemondó és a közössége Kaposszentjakabon”, 397.

⁴⁸ Assmann, *A kulturális emlékezet*, 30.

⁴⁹ Thienemann, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, 63.

⁵⁰ Uo. 65.

2.3. A mesemondás és a könyvek

Szapu Magda a nyolcvanas évek elején végzett kaposszentjakabi kutatásában már megszólaltat olyan fiatalokat, akik az iskolai oktatás keretei közt megtanultak olvasni, sőt, mesekönyvük is van otthon. A beszélők különválasztják a könyvbeli meséket és a mesélő által hallottakat. Nem szeretnék, ha a mesélő könyvből olvasna, pedig ők maguk is elismerik, hogy „nincs sok eltérés a mieinktől”, de azokat „el lehet olvasni”.⁵¹ Thienemann alapvetőnek tartja a lejegyzett és az elmondott mese közötti különbséget, hiszen az írás nem helyettesítheti az élőszó közvetlenségét, személyességét, hangsúlyait, dallamait, szüneteit.⁵² Egyébként is fontos a mesemondásnak ez a fajta közösségi élmény volta, hiszen a leírt mesék ekkor még nem lejegyzett roma mesék, így nem is hordozhatják a roma kollektív tudást. A csoport saját történeteinek közös felemlgetése, felidézése még mindig az egyetlen eszköz arra, hogy kialakuljon az egyén közösségi identitása, a leírt mesék mentén nem a saját múltjukkal és jelenükkel, hagyományos életstratégiáikkal szembesülnek, így érthető, hogy a fiatalok miért ragaszkodtak mindkét médiumhoz, ha megtehették.

Szapu Magda mesélőközösségéhez képest más az attitűdje Berki Jánosnak, aki a saját meséinek repertoárjába emeli az általa olvasott meséket, de azokat a hagyományos mesemondás eszközeivel használja fel. Görög Veronikának az anyagon végzett nem reprezentatív felmérése szerint a szerző 40 meséből 16-ot az olvasmányából szerzett, noha ő maga soha nem olvasott fel könyvekből, és neki sem olvastak fel. Az olvasott és hallott szövegeket saját bevallása szerint egyetlen hallás, olvasás után megjegyzi, majd este még egyszer átgondolja őket. Büszke a tudására, és büszke arra, hogy fejből mondja el a meséit, az olvasott előzmények ellenére a meséi végén gyakran úgy zár: „Ezt a mesét nem lehet könyvben megtalálni.”⁵³

Az oktatás és az élő folklór egymás mellett élésének másik izgalmas jelensége, hogy az iskola megjelenik a népmesékben is. Kovalcsik Katalin 1983–92 között gyűjtötte egy északkelet-magyarországi oláh cigány közösség meséit, és a mesékben több olyan történetet talált, ahol az írás tanulása konkrétan tematizálódik is.⁵⁴

⁵¹ Szapu, „A mesemondó és a közössége Kaposszentjakabon”, 200.

⁵² Thienemann, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, 50.

⁵³ Görög és Nagy, *Szalonnafa*, 245–246.

⁵⁴ Kovalcsik Katalin, „A tanulás mesebeli kalandja”, *Iskolakultúra* 24 (1995), 96–101.

Ezekben a mesékben az analfabéta cigány hősöknek is lehet jó sorsa szerencsével, de a szerencsét általában elősegíti, hogy mivel normává válik az írástudás, ezért nem feltételezik annak hiányát, és félremagyarázzák a szereplők. Más mesékben az iskola és a tanító pozitív értékekkel teli. A szereplők előbbre jutását támogatja, hogy tudnak írni-olvasni, elsajátították a módszeres gondolkodást, a többségi normákat, és az iskola segít nekik beilleszkedni a társadalomba. Az iskolába járó cigány hősök mind sikeresek, köszönhetően a tehetségüknek és szorgalmuknak.⁵⁵ Mindez azt bizonyítja, hogy a nyolcvanas években már dolgozó, nem ritkán esti iskolába járó roma közösségek tagjai és mesélői látták az oktatásban rejlő mobilizáló lehetőségeket, és tanulásra biztatták gyermekeiket, noha ez a fajta mobilitás később az orális hagyományból is kiszakítja a közösség tagjait.

3. A roma közösségek társadalmi átalakulása a XX. század második felében

Az 1950-es, '60-as évektől aktív politikai szándék volt a cigánytelepek felszámolása, a roma kollektív identitás felbomlasztása és ezzel együtt életkörülményeiknek a munkásosztályéhoz való felzárkóztatása. Addig az orális kultúrát aktívan fenntartotta, hogy a romák a saját, zárt közösségükben éltek, kikerülték az oktatás kereteit, így nem tudtak írni vagy olvasni, valamint hiányoztak az őket célzó kulturális vagy akár direkt irodalmi intézmények, irodalomszervező személyek, szervezetek vagy folyóiratok.⁵⁶

A század második fele a cigányság szociális problémáira hatalmi, kulturális kérdéseire pedig önszerveződő válaszokat adott. A cigány közösség tagjai, elsősorban a férfiak, aktív munkavállalók lettek gyakran távoli városok gyáraiban vagy építkezésein, beindult az urbanizáció e gyárak körül, és felhígultak az addig zárt csoportban élő közösségek,⁵⁷ miközben a közös terek átalakultak, gyakran feloldódtak a nem romákkal közös munkahelyeken.⁵⁸

A társadalmi változással együtt alakult át a roma lakosság értékrendszere, amely gyorsan hozzáidomult az anyagi biztonságra vágyakozó nem roma lakosságéhoz. Egyre hangsúlyosabb szerepet kaptak a jóléti termékek, mint a ház, a tőke, a gyermekek isko-

⁵⁵ Uo. 96-101.

⁵⁶ Szuhay, „A roma irodalom”, 37.

⁵⁷ Diósi, „Rumungló közösségek meséi, mesemondó alkalmai”, 16.

⁵⁸ Szalai Júlia, „Az elismerés politikája és a cigánykérdés”, in *Cigánynak születni, Tanulmányok, dokumentumok*, szerk. Horváth Ágota, Landau Edit és Uő (Budapest, Új Mandátum, 2000), 534.

láztatása mint elérendő cél az életükben.⁵⁹ A mesemondás hagyományos keretei már nem fértek meg az új terekben, megmaradt közösségi élményként a katonaság sorai-ban, távoli munkahelyeken, munkásszállókon, börtönökben, az ott kialakult új értékek szerint:

A népmesékben a szegény, elnyomott emberek győzedelmeskednek a gazdagok és hatalmasok felett. Ezek a cigány segéd munkások saját környezetükben azt tapasztalták, hogy a hatalom, és ezzel a társadalmi megbecsülés és a kényelmes élet lehetősége a többségi társadalomhoz tartozó, tanult emberek kezében van.⁶⁰

Azonban nem sokáig élt már tovább a mesemondás ezen újfajta, nem hagyományos keretek között sem. Lassan teljesen kikopott a közösségek kulturális gyakorlatából azáltal, hogy az orális kultúra vívmányain túl más is elérhetővé vált, és az egyéni identitást nem csupán a roma közösség kollektív tudata, hanem irányított külső hatások is érték.

Az MSZMP KB Politikai Bizottságának 1961-es határozata kimondja, hogy a cigánykérdés nem etnikai, hanem szociális kérdés, és ennek megfelelően kezdi kezelni. A század második felében a roma társadalom nagy része munkába áll a gyárakban, bányákban, építkezéseken, és a munkásember kitüntetett pozíciójában részesülhet. Identitásuk és vágyaik mentén már nem alkotnak homogén közösségeket; a munkahelyek, lakótelepek, ipari körzetek új közösségi és egyéni identitásmarkereket követelnek; valamint az oktatás és a munkahelyek feloldják a hideg emlékezet időkezelését a történelemtanítással, a többségi és szocialista rítusok gyakorlásával, a felemelkedést jelentő többségi társadalomba való beilleszkedés lehetőségével. Berki János mindezt egyszerűen summázza: „Egész nap elvagyunk magyar környezetben, így a cigány szóra kevesebb idő jut.”⁶¹

⁵⁹ Szuhay Péter, *A magyarországi cigányok kultúrája, Etnikus kultúra vagy a szegénység kultúrája*, (Budapest, Panoráma, 1999), 107.

⁶⁰ Kovalcsik, „A tanulás mesebeli kalandja”, 96.

⁶¹ Görög és Nagy, *Szalonnafa*, 250.

3.1. A cigány közösségek és az oktatásban való részvétel (1971–93)

A magyarországi cigányok helyzetével foglalkozó, 1971-ben Kemény István vezetésével végzett szociológiai kutatás kimutatta, hogy az akkor 25–29 éves cigány lakosságnak mindössze 16%-a végezte el az általános iskolai nyolc osztályt, 53%-a végzett négy általános iskolai osztályt, és 76 százalékuk járt egyáltalán iskolába.⁶² Az eredményt Kemény István aggasztónak találta, mert „a hét osztályt végzett cigány gyerekek gyakorlatilag majdnem teljesen analfabéták, nevük aláírásán kívül írni egyáltalán nem tudnak, olvasni csak a nyomtatott betűket, azt is olyan módon, hogy a szöveg megértésére többnyire képtelenek.”⁶³ A helyzet javulást mutatott a mérés megismétlésekor, 1993-ban, amikor ugyanezen, 25–29 éves korosztályba tartozó roma lakosságnak már 75 százaléka végzett nyolc osztályt, 97,5 százaléka pedig járt iskolába. Bár még nem volt kimondottan jó a helyzet, hiszen a nyolc osztályt végzetek nagy része nem 14 évesen fejezte be az általános iskolát, így sokan kiestek a közoktatásból, és nem tudtak továbbtanulni.⁶⁴ Ezzel együtt is mondhatjuk, hogy van egy olvasni tudó bázisa a roma lakosságnak, akiket más szociológiai markerek figyelembevételével mellett is nevelni, tanítani tudna a hetvenes évek óta létrejövő roma értelmiség.

A közvetlen a roma közösségre fókuszáló Kemény István nyomán dolgozó szociológiai felmérés azóta nem történt, így új adatok hiányában csupán gyengén plauzibilis teoretikus állításokat fogalmazhatunk meg erről az olvasni tudó bázisról, és a bázis 1993-tól történő változásairól.

⁶² Kemény István, Janky Béla és Lengyel Gabriella, *A magyarországi cigányság 1971–2003* (Budapest, Gondolat, 2004), 78.

⁶³ Kemény István, *Beszámoló a magyarországi cigányok helyzetével foglalkozó, 1971-ben végzett kutatásról* (Budapest, MTA Szociológiai Kutató Intézet, 1976), 40.

⁶⁴ Kemény, Janky és Lengyel, *A magyarországi cigányság 1971–2003*, 79.

3.2. A cigányság és a mesekönyv⁶⁵

Bár ma már tudjuk, hogy a cigányság nagy tömegében nem találkozott mesékkel az aktív folklór visszahúzódása óta, és az irodalom nem tudott ennek a terébe lépni, a roma értelmiség fontos feladatnak látta a hetvenes-nyolcvanas években, hogy a mesékkel és azon át az irodalommal való kapcsolódás a roma emberek számára is elérhető legyen. Azt tapasztalták, hogy amíg a roma zene és a roma néptánc felületeket kapott, addig a képzőművészethez hasonlóan az irodalom és a népmese, a mese nem tudott érvényre jutni. Célja volt a frissen megalakult cigány kulturális, irodalmár elitnek, hogy meséket hozzon létre, és azt eljuttassa a cigány családokba, közösségekbe, például a gyermekekhez az oktatás és a könyvtárak csatornáin keresztül.

Erre azért volt szükség, mert bár a cigány kisebbség nagy része már ismerte a betűket, kulturális alultápláltsággal jellemezték őket, és nem találtak olyan alacsonyküszöbű kultúrát, amely ki tudná szolgálni az esetleg feltámadt, vagy könyvtárosok, tanítók által felkeltett igényeket. Lakatos Menyhért fontosnak tartotta, hogy cigány műmesék szülessenek, mert azok a cigány lakosság számára is érthetőek, látszólag könnyűnek tűnnek, velük olvasásra lehet szoktatni őket, és könnyen be tudják illeszteni a saját kultúrájukba.

Az alkotók szerepe itt már nem csupán a csoportemlékezet őrzése. Az általuk közvetített tudás a hideg emlékezet által megalkotott kánonból, annak a sajátosan bölcs hangján szólal meg,⁶⁶ de képtelenség volna elvitatni rögzítettségét, leírtságát és az ezzel járó forrósodás folyamatát. Az írott szövegek médiuma már nem egy kiválasztott egyén, aki csupán egy kis lakóközösség kollektív tudásával rendelkezik, hanem egy ön-maga által kijelölt beszélő, aki értelmiségi szerepéből látja az írott kultúra hiányát, és valamiféle kollektív cigány kultúrát igyekszik prezentálni, megteremteni, kanonizálni. A szerzők úgy képzelték, hogy a létrehozott mesék segítségével a roma hagyományos tudat nem vész el az utolsó mesélők után, és a roma közösségek tagjai kulturálisan is felzárkózhatnak a többségi társadalomhoz. A roma értelmiség politikai célja az volt, hogy könyvet adjon cigány gyerekek és a szüleik kezébe, hogy azokkal olvasni tanulja-

⁶⁵ Lakatos Menyhért. „A cigányság és a könyv”. *Kethanodrom.hu* (1996), http://www.kethanodrom.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=787%3Aa-ciganysag-es-a-koenyv&catid=79%3Aregi-lapszamok&Itemid=100&fbclid=IwAROMjDB30S1UdILgnMJT5D7sDSxo5OnyT6hHMTJfhUZ49oFOt8Jx2-e6-8..

⁶⁶ Assmann, *A kulturális emlékezet*, 68.

nak. A roma hagyományrendszer felelevenítése a könyvek kézbevitelének az esélyét és a bennük szereplő történetek alacsonyküszöbű befogadhatóságát is hivatott erősíteni.

Bár a roma közösség számára a hetvenes-nyolcvanas évek kulturális törekvései nem hozták meg a várt eredményeket, számos mesekönyv született ebben az időszakban, elsősorban Lakatos Menyhért és Szécsi Magda tollából.⁶⁷ Ezek a többségi társadalom kultúrafogyasztói számára is elérhetőek lettek. Azt mondhatjuk: azáltal, hogy a mesék új médiumon jelentek meg (sőt egyáltalán megjelentek), tehát ezzel rögzült a szövegük, és szerzőjük lett, megnyitották a mesélők körüli teret, hogy a mesélő hangjának terjedésénél szélesebb embercsoportot érjenek el. Ezzel elveszítették korábbi közösségüket, viszont vitathatatlanul irodalomká váltak. Thienemann azt mondja, semmi nem lehet irodalomká, még a legérdekfeszítőbb elbeszélés sem, ha azt senki nem írja le, és senki nem olvassa el.⁶⁸ A cigány mesék ennek értelmében az irodalom részeivé váltak, még ha újabb kiadásokat és zajos sikereket azóta sem értek meg.

3.3. A cigány irodalom kezdeti terhei

Bár nem kapcsolódik szorosan a mesékhez, érdekes néhány sor erejéig beszélnünk arról az izgalmas narrátori pozícióról, amit az ebben az időszakban, 1975-ben megjelent első magyarországi roma nagyregény, szocioregény, Lakatos Menyhért *Füstös képek* című regénye felvesz. A szöveg elbeszéléstechnikájában még a mitikus időkezelést használja, a szereplők nem ismerik a kort, amelyben léteznek, nincsenek a szövegben évszámok, hiszen azokkal a közösség sem rendelkezik, a regényben az életkor is meghatározható. A többségi, a mitikus időben önmagát ki nem ismerő olvasó csak ott kap nyomokat, ahol a főhős és közössége a többségi társadalommal találkozik, és ezek alapján a történelmi emlékezet képes megállapítani, mikor játszódik a történet: a kormányzó tiszteletére Miklós névnapot ülnék az iskolában, ahová egyre kevesebb zsidó tanuló járhat, és a regény végén az egész cigánytábor felsorakoztatják és dolgozni viszik a csendőrök, a közösség tagjai pedig várják a munkát.

⁶⁷ Szécsi Magda *Az aranyhalas lószem tükre* (1988), *Madarak aranyhegedűn* (1996), *Csak vitt a szél. Szerelmes meseregény* (2000), Lakatos Menyhért: *Angárka és Busladarfi* (1978), *A hét szakállas farkas* (1979), *A hosszú éjszakák meséi / A paramisák ivadékai* (1979), *Az öreg fazék titka* (1981), *Hosszú éjszakák meséi* (1995), *A titok* (1998), Osztójkán Béla: *Bölcsek napkeletről* (1998).

⁶⁸ Thienemann, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, 50.

Lakatos Menyhért elbeszélői játéka jó metaforája annak az egyszerre bentlétnek és kintlétnek, amelyből ez az első generációs cigány értelmiség beszél. Különösen igaz ez, ha rájuk tolmácsként, idegenvezetőként tekintünk, akik közvetítenek a többségi forró emlékezetű társadalom tagjai és a hideg emlékezetű, hagyományosan mitikus időkezelés szerint élő kisebbségi társadalom között.

Három évvel a *Füstös képek* után jelenik meg Holdosi József *Kányák* című regénye, amelyben a pályája elején járó író szintén ezt az elbeszélésmódot választotta, és már a Kányák megidézésével is (velük a családját azonosítja) ugyanezt a mitikus teret nyitotta meg. A mindenkori, nem is lokalizált cigány utca végignézi a család generációk óta zajló kitörési kísérleteinek az elbukását. A regényben nem csupán az idő, hanem a generációk sorsa is egymásra olvasható, szintén csak a külső világ ritka megjelenése szembesít az idő múlásáról és az adott korról, mely mellett a regény cselekménye történik.

A *Füstös képek* és a *Kányák* közönsége a fent leírtak szerint egyértelműen a többségi társadalom, amelyik önmagától nem volna képes olvasni ezt a fajta történelmi fogódzók nélküli időt, de a hiteles tudósítás és az autenticitás igénye megköveteli ennek az időkezelésnek a bemutatását. Amellett, hogy ezek a szövegek igyekeztek megfelelni a forró társadalom esztétikai igényeinek, a kulturális kódok és az időkezelés fordításaival együtt programirodalmi munkát is végeztek, ahogy azt a többségi és a kisebbségi szekunder szövegek egyaránt megjegyzik.

Pomogáts Béla a roma irodalom szövegeinek öt szerepe között csupán az egyikként, bár a legfontosabbként sorolja fel a irodalmi, esztétikai dimenziót, de mellettük még fontos feladatnak tartja a szociográfiai, szociológiai jelenségek feltárását, a hagyomány, a létforma, a mentalitás rögzítését, a cigány identitás kifejezését és védelmét, valamint a többségi társadalomnak való üzenetküldést.⁶⁹ Kifejezetten az utolsó dimenziót tartja hangsúlyosnak Kulcsár Szabó Ernő, aki a roma irodalmat társadalmi szerepben, programadó mozgalmi irodalomnak látja, melynek valódi igénye a társadalomban végbemenő változás, miközben ők a sztereotip helyzetükből szólaltak meg, egzotikumként mutatkoztak be, és ezzel „tökéletesen azonosulni látszottak a [többségi társadalom részéről] nekik szánt szereppel”.⁷⁰

⁶⁹ Pomogáts Béla, „A magyar nyelvű cigány irodalom karaktere”, *Kethanodrom.hu* (2004), http://www.kethanodrom.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=895:a-magyar-nyelv-cigany-irodalom-karaktere-

⁷⁰ Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1994), 65.

A többségi prózai hagyomány szerint megszólaló első szöveg, Jónás Tamás *Cigányidők* című regénye⁷¹ csak később, 1997-ben jelent meg. A *Cigányidők* aktívan dolgozik és dolgoztatja a nyelvet, élő metaforarendszert épít ki, például egy forrás köré; követünk egy gyermekelbeszélőt, akinek a közlését folyamatos felnőttreflexiók kísérik arról, mit is ér az igazság, és mi is az, amit érdemes, mi is az, amit meg kell írni. Jónás Tamás regénye irodalmi igényű szöveg, a két nagyobb egység összeolvashatósága különböző értelmezési síkokat, lehetőségeket nyit meg, a szöveg maga tudatos, a többségi irodalom eszköztárát bíró szerzőt feltételez.

Jónás Tamás publicisztikai tevékenysége is ebbe az irányba tartott az 1990-es évek végén. Az *Amaro Drom* folyóirat szerkesztőjeként elvárt és számonkért a roma irodalom művelőin is egyfajta stabil esztétikai minőséget és kritikai igényt, valamint elhatárolódott attól a kulturális gyakorlattól, amelyben rossz szövegekkel, de roma szerzőként, a roma közösségi szerzők pozíciójából érvényesülhettek alkotók.⁷² Ezeknek a szövegeknek sajnos ma nem találni nyomát. A szerző ma a roma kulturális önszerveződéstől és a kisebbség irodalmi intézményrendszerétől függetlenül, a többségi kultúrában elismert, díjazott, figyelemmel kísért alkotó, akinek az irodalmi szemlélete és kritikai attitűdje nem élesztett fel más roma szerzőket, gondolatai nem váltak kulturális mozgalommá, és nem inspiráltak jelentős, nem a roma sztereotípiákat újraíró alkotásokat kisebbségi szerzők tollából.

4. A Cigánymesék

A Kecskemétfilm Stúdió 2014 óta minden évben jelentkezik egy-két epizóddal a *Magyar népmesék* mintájára elkészülő *Cigánymesék* című rajzfilmsorozatával. A sorozat célja, hogy bemutassák, és kortárs cigány művészek közreműködésével illusztrálják a rajzfilmalkotók a cigányság népi örökségét és hagyományait. Horváth Mária rendező törekszik népmesészerű autentikus meséket választani: az első három rajzfilmet Szécsi Magda meséi ihlették, de Bari Károly és Daróczi Ágnes népmesegyűjtéseiből is válogattak. A sorozat célja az alkotók nyilatkozatai szerint elsődlegesen a kisebbség reprezen-

⁷¹ Beck Zoltán, *A lehetséges cigány irodalom* (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Neveléstudományi Intézet, Romológia és Nevelésszociológia Tanszék, 2003), 43.

⁷² Uo. 43.

tációja a többségi társadalom irányába, a roma lélekről kívánnak mesélni olyan értékek mentén, amelyek mégiscsak egyetemeseek.⁷³

A sorozatot a *Magyar népmesék* rajzfilmsorozat mintájára hozták létre, amelynek elvitathatatlanul nagy a kulturális beágyazottsága és a társadalmi presztízse, ugyanakkor kezdetekben itt a rendezők nem népmeséket választottak ki a megfilmesítésre. Feltehetően éppen azért, mert nem találták őket kellően meseszerűnek, nem csiszolta őket a forró emlékezetkultúrának a népmeséket gyermekeknek szánt tündérmesékké szelídítő hagyományrendszere, mely létrehozza azokat a történeteket, amelyeket ma prototipikusan mesének, tündérmesének gondolunk.⁷⁴ Az alkotók nem egy oralitást megőrző, sajátos kulturális hagyománnyal rendelkező csoportot kívánnak bemutatni, hanem egy etnikai csoportot, saját, mégis a többségi társadalom számára is ismerős kifejezésmóddal.

Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy ezeknek a meséknek már nem az a céljuk, hogy a csoportemlékezetet őrizzék.⁷⁵ Ebben tetten érhetünk valamifajta átmenetet az emlékezet és a történelem között, abban az értelemben, hogy a kollektív emlékezet történeteit még őrzi az azt befogadó egyének emlékezete, ugyanakkor ezt a múltat és ezeket a történeteket már nem „lakják,” nem veszi igénybe eleven csoport őket:⁷⁶ egy átmenetnek vagyunk tanúi a sorozat részeinek megtekintésekor.

Ezzel együtt is, a sorozat igazi nagy médiumokat és azon át nagy tömegeket nem ért el, bár 2015-ben Velencében a Cartoons on the Bay Nemzetközi Animációs Filmfesztivál, 2019-ben pedig a Cinemira Nemzetközi Gyerekfilm Fesztivál is díjjal jutalmazta az alkotókat, amiről a magyar sajtó csak néhány rövidebb tudósítást közölt.

⁷³ Orosz Anna, „Cigánymesék animációs rajzfilm sorozat kortárs roma művészek tolmácsolásában”, *Romediafoundation.wordpress.com* (2017)
<https://romediafoundation.wordpress.com/2017/01/13/ciganymesek-animacios-rajzfilm-sorozat-kortars-roma-muveszek-tolmacsolasaban/>

⁷⁴ Kurucz, „Csiszolatlan mesék”, 10.

⁷⁵ Assmann, *A kulturális emlékezet*, 54.

⁷⁶ Uo. 47.

5. A szív vége

Kele Fodor Ákos mesekönyve, *A szív vége* 2018 végén jelent meg, és nem kisebb célt vállalt, mint hogy Ovidius és a Grimm-fivérek nyomdokaiba lépve szépirodalmi formában újraalkossa a magyar cigányság mítoszait, babonás hiedelmeit, és azokat a közgondolkodás és a kortárs művészet számára ajánlja.⁷⁷ „*A szív vége* (elsődleges) célja [...] egy társadalom peremén élő csoport történeteinek továbbadása.”⁷⁸

A szív vége közönsége tehát a társadalom, mely forró emlékezetével, történelmi távlatból tekint a peremén élő roma közösségre, történetüket már a többségi olvasók számára adja tovább az irodalmi intézményrendszer működő fűtőrendszerében.⁷⁹ Hasonlóvá válik a könyv, mint az emlékművek vagy a tankönyvek, melyek a kulturális emlékezet anyagát történelemmé, hivatalos hagyománnyá teszik.⁸⁰ Kutatómunkájában megtalálta a cigányságra jellemző babonacselekvések, gesztusok hátterét,⁸¹ és egységesítette a népmesegyűjtések közben felhalmozott anyagot, összefésülte, vagy megteremtette az egységes cigány mitológiai világot⁸² vagy annak konstrukcióját, és megpróbálta újraalkotni a roma kollektív tudatot.⁸³ Mindez elsősorban a szépirodalom-olvasók számára jelent újdonságot.⁸⁴

A mesekönyv megszólalásmódjában az európai népmesékre jellemző, archaikusnak ható nyelvet használja, amelyben megtalálja a szépirodalmiságot, miközben az előbeszedszerűség határán mozog. Imitálja a mesék nyelvét a jelenetezésében, a párbeszéd szövegezésében, a deklamációkban, a metanyelvi gesztusokban, de ezek mint szépirodalmi teljesítmények értékelendők a többségi társadalom felől.

A kötet közel ezer adatot tartalmaz, ami azt jelenti, nemcsak tematikusan, hanem szó szerint is benne vannak ezek a gyűjtések. Van, hogy mondatokként van-

⁷⁷ Kele Fodor Ákos, *A szív vége* (Budapest, Tea Kiadó, 2018), 256.

⁷⁸ Fekete I. Alfonz, „Hegyek közti, köd alatti mesék”, *Revizoronline.com* (2019), <https://revizoronline.com/hu/cikk/7684/kele-fodor-akos-a-sziv-vege-cigany-ujmesek/>

⁷⁹ Assmann, *A kulturális emlékezet*, 70.

⁸⁰ Uo. 55.

⁸¹ Kele Fodor, *A szív vége*, 259.

⁸² Fekete I., *Hegyek közti, köd alatti mesék*.

⁸³ Bödecs László, „Se eleje, se vége”, *Csillagszálló 2* (2019), 55.

⁸⁴ Fekete I., *Hegyek közti, köd alatti mesék*.

nak összeszerelve egész hosszú részek. Ezek gyakran kötődnek a megszólalóhoz, és igyekeztem ezeket a gyönyörűségeket organikusan beépíteni.⁸⁵

Kele Fodor Ákos szavaival élve az ő történetei valóban építettek, összeszereltek. Egyaránt támaszkodik a már lezártnak tekinthető cigány orális kultúrára és a többségi társadalomban szépirodalmat olvasók eddigi mesetapasztalataira. Az alcím – *Cigány újmesék* – már utal erre a fajta lezárttság utániságra, értse a befogadó, ezek nem ugyanolyan cigány mesék, mint amilyenekkel korábban találkozhattunk. Nem autentikus, nem folk, ő maga alkotta, játszva az autenticitással, noha semmi mást nem használt hozzá, mint amit az általa gyűjtött adatok szerint a népélet vagy a népi hagyomány továbbhagyományozott.⁸⁶

A *szív vége* meseciklusai megteremtene egyfajta egységes mesevilág imitációt, szimulációt, amelynek belső működését csupán a többségi társadalom számára kellett elmagyarázni, hiszen a roma közösségek számára evidens volt, hogy komolyan veszik a mesét.⁸⁷ Lakatos Menyhért a *Füstös képek*ben csupán egyetlen mondattal utal rá, hogy mesét kell teremteni a gyógyuláshoz: „Egy lehetőség kínálkozott, kenyérbe felitatni, és valami mesével körülfogni, mert a gyógyulás soha nem az embereken, hanem rajtuk túli erőkön múlt.”⁸⁸

Kele Fodor Ákos *A szív vége* írásakor már nem számíthatott a befogadó effajta tapasztalatára, ezért teremtett egy szimulációt, amelyben a roma mesevilág reális felépítését a realitás jeleivel egy szimulált valóságban váltja fel.⁸⁹ *A szív végében* a roma közösség hitének, babonáinak és mítoszainak megfelelően a rontásokat és a betegségeket valóban ártó szellemek okozzák, akik egy világban élnek a cigány és nem cigány emberekkel. Kele Fodor megmutatja ennek a világnak a születését és a működési rendjét, és azt, ahogy a szimulált társadalom mindennapjait meghatározhatják.⁹⁰

A könyv első történetében az ég és a föld még nem vált el egymástól, a teremtés pillanatába csöppenünk, így fekete lapélfestéssel takarja ki a szerző mindazt, amit koráb-

⁸⁵ Borbíró Aletta, „Itt van, ez a te vörös fonalad – Beszélgetés Kele Fodor Ákossal”, *Tiszatájonline.hu*. (2019), <http://tizatajonline.hu/?p=124466>

⁸⁶ Ua.

⁸⁷ Szuhay, „A roma irodalom”, 27.

⁸⁸ Lakatos, *Füstös képek*, 107.

⁸⁹ Jean Baudrillard, „A szimulákrum elsőbbsége”, ford. Gánó Gábor, in *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila, Kovács Sándor és Odorics Ferenc (Szeged: Ictus, 1996): 163.

⁹⁰ Bohannon és Glazer, *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, 116.

ban megtapasztalhatnánk.⁹¹ Az így elfedett, a valóságtól teljesen elzárt hiperreális térben bármi megtörténhet, hiszen a szimuláció a működése szerint kérdőjelezi meg az igaz és a hamis, a valódi és a képzeletbeli közötti értékeket, maga a valóság sem választható le a modelljéről.⁹²

Hasonlóan kezeli *A szív vége* a helyszíneket, melyek a ciklusok címeit is kiadják: *A Macskák Hegye*, *A Rosszak Hegye*, *A Szerencséshegyek*. Nagy Olga⁹³ leírja, hogy a csoportközösségek számára milyen fontosak, szimbolikusak a közös terek, majd, ha ettől elszakadnának, szent terekként mentálisan akkor is tovább őrzik őket és újrateremtik a mesékben, történetekben őket. Kele Fodor erre a tapasztalatra építi fel az általa használt tereket. Ezzel a szimulált térrel játszanak a kötet illusztrációit adó fényképmanipulációk, Bán Sarolta munkái, melyeken mitikus erdős, hegyes tájképekre montírozott néprajzi alakokat láthatunk, akik között vannak medve- vagy kutyaemberek is. Ezzel a kötet a szerzői intenció szerint a szürrealitást és a valószerűséget egyaránt párbeszédre hívja⁹⁴ a roma mesehagyomány felett.

A legkézzelfoghatóbb szimulációs aktus mégis maga a könyvtárgy felnyitása, amelyet helyenként látható piros cérnával fűztek össze, mindezzel jelezve, hogy ott van a mi vörös fonalunk, amelynek jelentősége bizonyos történetekben változik, általában szerencsét hoz, míg *A szív vége*-történetben például ezen át szívható ki valakiből az élet.

A mesélő már nemcsak azoknak mesél, akik hallótávolságon belül vannak, és osztoznak a mesevilág szellemi atmoszférájában, hanem beavatja, és körbevezeti az olvasót egy szinte autentikus világban, amelynek ő szervezte, szerezte a szabályait. Ezt a mesevilágot már megírták, felépítették, csupán elemeket vesz át a roma hagyományból, értelmezi, és a saját képére formálja azt. Ezeknek a meséknek már a könyv a médiumuk, akkor is, ha játszik az élőbeszéd-szerűséggel és a mesélő szereplehetőségével, a mesélés aktusainak kérdéseivel és áldásaival. *A szív vége* közönsége a többségi társadalom normái szerint élő szépirodalom-fogyasztó, és szinte mindegy, hogy roma származású-e az olvasó, hiszen nem élvez előnyt azzal, ha ismer egy-egy történetfoszlányt, mert a szimuláció szabályai szerint nem ismerheti ki magát a szimulált világ szabályrendszerében.

⁹¹ Borbíró, „Itt van, ez a te vörös fonalad” – Beszélgetés Kele Fodor Ákossal.

⁹² Baudrillard, „A szimulákrum elsőbbsége”, 163.

⁹³ Nagy, *Táltos és Pegazus*, 32.

⁹⁴ Kele Fodor, *A szív vége*, 261.

6. Összegzés

A mese a roma irodalom egyik legalapvetőbb megnyilvánulása. Az oralitás korában a mesemondás volt a közösségek egyetlen lehetősége arra, hogy a közös, kollektív tudást átadják, és bár napjainkra több költő, író, drámaíró beszél a saját romaságáról, mégis azt mondhatjuk, hogy a roma kultúra felől érkező, az elmúlt ötven évben kiadott szépirodalmi és etnográfiai szövegek jelentős része még mindig mese. Ennek figyelembevételével tanulmányomban azt vizsgáltam, a mesék hogyan alakultak át azáltal, hogy nyomtatásba kerültek, és szerzőt, akár nem a közösségből, hanem a szépirodalom felől érkező szerzőt kaptak. A mesemondás, ahogy az irodalom is, három tényezőn múlt: a mesemondón, a mese szövegén és a hallgatókon. Ha valamelyik tényező változik, a mesemondás is átalakul. Nem vész el a mese anyaga vagy háttere, csak átalakul, mássá válik.

A roma társadalom nagy utat járt be az elmúlt ötven évben, és a meséi végigjárták vele ezt az utat, még akkor is, ha egy ponton ez két ösvény különvált, a cigány mese-univerzum pedig továbbra is telis-tele van olyan etnikai tapasztalatokkal, élményekkel és történetekkel, amelyek érdekesek lehetnek akármelyik olvasó számára, a szociológiai markereitől függetlenül.

Ha ma a cigány mesékről beszélünk, a kiemelésükkel már egyetlen rajzfilm vagy könyv története mögött is képes felsorakozni a teljes cigány meseuniverzum a maga kimeríthetetlen variánsaival. Lehet, hogy a cigány meséket az elmúlt években a cigány zenében elindulni látszó popularizálódáshoz hasonló jelenségek kísérik majd, és a műfaj újra visszatérhet az alacsonyküszöbű kultúrafogyasztók kezébe is, mindenesetre fontos lépésként Kele Fodor Ákos a *Szív végével* utat nyitott fiatal a szépirodalom vagy a popkultúra felől érkezők számára is a roma irodalom felé.

A fekete vagy az őslakos amerikaiak irodalmához hasonlóan, sem a roma irodalom, sem a roma mesék nem nyerték még el végleges alakjukat az elmúlt ötven évben. Éppen ezért a kutatásukat és folyamatos figyelemmel kísérésüket fontos feladatnak tartom, hiszen az alakváltozás a mi nyelvünkön és a mi kulturális közegünkben, intézményrendszerünkben, mellettünk zajlik majd. A következő évek, évtizedek kutatásainak és primér irodalmi munkáinak választ kell adniuk arra, hogy a roma kultúrának mely elemei szólnak a szociológiai markerekből, milyen hatással van egy közösségre a globális világba történő későn érkezettség és a többségi kultúrához való mérsékelt hozzáférés tapasztalata, és melyek *valóban* a roma kultúra elemei, amennyiben ezek a

tényezők egyáltalán szétválaszthatók. Nem utolsó sorban meg kell találnia a roma irodalomnak a helyét a nemzet irodalmában. Addig is a maguk különös, „különutas” pozíciójukban őrzik a lángot a saját közösségek, mesemondók és történeteik, várva a jövő kutatóit és irodalmárait, hogy válaszokat találjanak a nyitva hagyott kérdésekre.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Assmann, Jan. *A kulturális emlékezet*. Fordította Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz, 2004.
- Bari Károly. „Cigánynak lenni, költőnek lenni”. In *A mozdulatlanság örökbefogadása*, Uő. Budapest: Pesti Kalligram, 2019. 243–247.
- Baudrillard, Jean. „A szimulákrum elsőbbsége”. Fordította Gánó Gábor. In *Testes könyv I.*, szerkesztette Kiss Attila, Kovács Sándor és Odorics Ferenc. Szeged: Ictus, 1996. 161–193.
- Beck Zoltán. *A lehetséges cigány irodalom*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Neveléstudományi Intézet, Romológia és Nevelésszociológia Tanaszék, 2003.
- Bohannon, Paul és Glazer, Mark. *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*. Fordította Ádám Péter, Berényi Gábor, Bodrogi Tibor, Borsos Balázs, Fabrícius Ferenc, Hunyadi Orsolya, Kovács Nóra, Kristóf Ildikó, Léderer Pál, Noé Csilla, Saly Noémi, Szántó Diana, Vargyar Gábor, Vargyas Zoltán és Vidács Beáta. Budapest: Panem, 2006.
- Borbíró Aletta. „Itt van, ez a te vörös fonalad – Beszélgetés Kele Fodor Ákossal” *Tiszatájonline.hu*. (2019). <http://tizatajonline.hu/?p=124466> (Utolsó letöltés ideje: 2021. 01. 10.).
- Bödecs László. „Se eleje, se vége”, *Csillagszálló 2* (2019): 55–56.
- Csenki Sándor. *Cigány népmesék*. Püspökladány: Püspökladányi Nagyközségi Tanács, 1972.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. *KAFKA – A kisebbségi irodalomért*. Fordította Karácsonyi Judit. Budapest: Qadmon, 2009.
- Diósi Ágnes. „Rumungló közösségek meséi, mesemondó alkalmai”. In *Tanulmányok a cigányságról és a hagyományos kultúrájáról*, szerkesztette Bari Károly. Gödöllő: Petőfi Sándor Művelődési Központ, 1998. 11–17.

- D. Magyar Imre. *A magyarországi cigányság irodalmáról, egyetemi doktori (PhD-) értekezés tézisei*, (2013).
https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/174118/DMI_tezisfuzet_magyarul-t.pdf?sequence=6 (Utolsó letöltés ideje: 2021. 01. 10.).
- Fekete I. Alfonz. „Hegyek közti, köd alatti mesék”. *Revizoronline.com* (2019)
<https://revizoronline.com/hu/cikk/7684/kele-fodor-akos-a-sziv-vege-cigany-ujmesek/> (Utolsó letöltés ideje: 2020. 01. 10.).
- Görög Veronika és Nagy Ilona. *Szalonnafa*. Budapest: Akadémiai, 1992.
- Holdosi József. *Kányák*. Budapest: Szépirodalmi, 1978.
- Jónás Tamás. *Cigányidők*. Szombathely: Bár, 1997.
- Kele Fodor Ákos. *A szív vége*. Budapest: Tea, 2018.
- Kemény István. *Beszámoló a magyarországi cigányok helyzetével foglalkozó, 1971-ben végzett kutatásról*. Budapest: MTA Szociológiai Kutató Intézet, 1976. 40.
- Kemény István, Jankó Béla és Lengyel Gabriella. *A magyarországi cigányság 1971–2003*. Budapest: Gondolat, 2004. 78–79.
- Kovalcsik Katalin, „A tanulás mesebeli kalandja” *Iskolakultúra* 24 (1995): 96–101.
- Kulcsár Szabó Ernő. *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest: Argumentum Kiadó, 1994. 65.
- Kurucz Gyula. „Csiszolatlan mesék”. *Élet és Irodalom* 11 (1975): 10.
- Lakatos Menyhért. „A cigányság és a könyv” *Kethanodrom.hu* (1996)
http://www.kethanodrom.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=787%3Aa-cigany-sag-es-a-koenyv&catid=79%3Aregi-lapsza-mok&Itemid=100&fbclid=IwAR0MjDB30S1UdILgnMJT5D7sDSxo5OnyT6hHMTJfhUZ49oFOt8Jx2-e6--8 (Utolsó letöltés ideje: 2021. 01. 10.).
- Lakatos Menyhért. *Füstös képek*. Budapest: L'Harmattan, 2012.
- Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée sauvage*. Párizs: Plon, 1962. 309.
- Nagy Olga. *Táltos és Pegazus*. Budapest: Holnap, 1993.
- Orosz Anna. „Cigánymesék animációs rajzfilm sorozat kortárs roma művészek tolmácsolásában” *Romediafoundation.wordpress.com* (2017)
<https://romediafoundation.wordpress.com/2017/01/13/ciganymesek-animacios-rajzfilm-sorozat-kortars-roma-muveszek-tolmacsolasaban/> (Utolsó letöltés ideje: 2021. 01. 10.).

- Pomogáts Béla. „A magyar nyelvű cigány irodalom karaktere” *Kethanodrom.hu* (2004) http://www.kethanodrom.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=895:a-magyar-nyelv-cigany-irodalom-karaktere- (Utolsó letöltés ideje: 2021. 01. 10.).
- Réger Zita. „Az orális kultúra és a nyelvi szocializáció összefüggései magyarországi cigány nyelvi közösségekben”. In *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, szerkesztette Kovalcsik Katalin. Budapest: IFA–OM–ELTE, 2001. 325–336.
- Selyem Zsuzsa. „Kisebbségi irodalmak új formái, avagy a kortárs művészet hitele”. In *Gagyog s ragyog – Magyar irodalom közép-európai kontextusban*, szerkesztette Kelemen Zoltán, Kollár Árpád és Kovács Flóra. Szeged: Universitas Szeged, 2012. 213–224.
- Soós István. *József főherceg cigány levelezése*. Kecskemét: Romológiai Kutatóintézet, 2000.
- Szalai Júlia. „Az elismerés politikája és a cigánykérdés”. In *Cigánynak születni, Tanulmányok, dokumentumok*, szerkesztette Horváth Ágota, Landau Edit és Szalai Júlia. Budapest: Új Mandátum, 2000. 534–535.
- Szapu Magda. „A mesemondó és a közössége Kaposszentjakabon”. In *Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből*, szerkesztette Kovalcsik Katalin. Budapest: IFA–OM–ELTE, 2001. 393–408.
- Szuhay Péter. *A magyarországi cigányok kultúrája, Etnikus kultúra vagy a szegénység kultúrája*. Budapest: Panoráma, 1999. 107–108.
- Szuhay Péter. „A cigány irodalom” In *A magyarországi romák*. Szerkesztette Kemény István. Győr: Útmutató, 2000. 37–41.
- Thienemann Tivadar. *Irodalomtörténeti alapfogalmak*. Pécs, Danubia, 1939. 48–69.
- Vekerdi József. „Cigány mesék” *Élet és irodalom* 43 (1972): 11.
- Voigt Vilmos. *A folklór esztétikájához*. Budapest: Kossuth, 1972. 69–70.

KARAGITY ANTAL DRÁMÁI ÉS PRÓZÁJA

MOHAI ALETTA

BEVEZETÉS

Dolgozatom témáját személyes kötődés ihlette. Bunyevác felmenőkkel rendelkezve mindig tudatosan vettem részt a kultúránk életben tartásában, ennek során találkoztam Karagity Antal (Antun Karagić, 1913-1966) nevével is. Amikor utánajártam, kicsoda ő, megtudtam, hogy bunyevác volt, hogy író volt, és hogy munkásságával horvát nyelvű szövegekben alig, magyarul pedig szinte egyáltalán nem foglalkoztak.

Elkezdtem megismerkedni a drámáival, amelyeket bunyevácról magyar nyelvre fordítottam, s közben feltárult előttem egy méltatlanul elhanyagolt népszínműírói munkásság. Elhanyagolt a bunyevácok részéről, akik visszautasították Karagity identitás-szervező tanításait, és elhanyagolt a magyarok részéről is, hiszen a szerző a magyarországi kisebbségek bácskai közegének fontos történelmi, politikai, néprajzi eseményeit, mozzanatait dokumentálja a hétköznapi élet bemutatása mentén.

A drámák után a szerző prózai szövegeit is megvizsgáltam és lefordítottam. Míg a drámák főként Karagity identitás-szervező harcának eszközéül szolgáltak, addig prózája többnyire a falusi élet mindennapjait, ikonikus figuráit, anekdotáit őrzi.

Mivel a drámák és a prózai művek esetenként kommunikálnak egymással, intertextuális kapcsolatban állnak vagy éppen ellentétbe vonhatóak, a két műfajt nem szorosan két táborra osztva elemzem, hanem tematikai kapcsolódások mentén. Az életmű írásainak osztályozása egy táblázatban látható. (ld. 1. melléklet) Az egyforma háttérszí-nű cellák a drámák vagy prózák közötti kapcsolódást jelölik. A művek cselekménye és értelmezése a tematikai csoportok mentén olvasható, kivételt képeznek azok az írások, amelyek kevésbé jelentősek és kapcsolódnak egy fontosabb alkotáshoz, azokat csoportjukon kívül, a párjához kapcsolva tárgyalom.

TÖRTÉNELMI HÁTTÉR

Fontosnak tartom bemutatni a bunyevácok körülbelüli földrajzi behatárolását, illetve történelmük fordulópontjait, melyek lehetséges magyarázatként szolgálhatnak eredetükre, hiszen az ezzel kapcsolatos bizonytalanságok nagyban kihatnak e népcsoport identitására és külső megítélésére. Magyarországra érkezésük történelmét csak bizonyított tényekre hivatkozva rövid kronológiai sorrendben mondom el, ami mutatja, hogy a bunyevácok régóta szerves részei a magyar társadalomnak, s hogy annyi békés, együtt töltött évszázad után a módszeres elnemzetlenítés – amit a későbbiekben megmagyarázok – milyen károkat okozott a népcsoport identitásában. Leírom, kik voltak azok, akik irodalmi munkásságukkal – saját testi épségüket és egzisztenciájukat sem féltve – kiálltak a bunyevácokért, így jutok el végül Karagity Antalhoz is. Drámáiban többször felsejlik saját alakja mint meg nem értett bunyevác értelmiségié. A népe műveltségéért és identitástudatáért novelláiban és drámáiban folytatott harc végül saját életének drámáját is okozta.

MÍCÓ Ezt kellene itt is, valamit kitalálni a ti vad rácaitokra, akik alig várják az oroszokat.

MARTA Valahogy úgy, ahogy annak idején a Bácskában, Újvidéken...

MÍCÓ Pontosan.

MARTA De miben bűnösök az itteni szlávok?

MÍCÓ Mert kommunisták és várják az oroszokat.

MARTA Inkább mondd azt, hogy azért, mert szlávok.

MÍCÓ A francokat szlávok! Ők horvátok. A horvátok nem szlávok. A horvátok gótok.

MARTA No, erről én még életemben nem hallottam. Ezt talán a gyilkosok, a németek szolgái, az usztasák találták ki.

MÍCÓ Látja, milyen maga? Várja az oroszokat, és azt sem tudja, melyik náciohoz tartozik?¹

A *Meglepetés* című drámából kiemelt rövidke párbeszédből több probléma is kirajzolódik: elsősorban az, hogy a bunyevác ember nincs tisztában saját eredetével. Aztán ott a „vad rác” kifejezés, majd a szlávság kérdésköre, illetve a horvátok és a gótok azonosítása. Sok nép bújt meg ebben a pici idézetben, sok kérdést felvetve, aminek megválaszolására kísérletet teszek.

¹ Antun Karagić, „Kazališni komadi i novele”, szerk. Franković Đuro (Pécs-Budapest: Frankovics és Társa Kiadói Bt. Croatica Kht., 2003), 310-311. (A bunyevác szövegrészeket saját fordításban közlöm. Ha más fordítását idézem, azt külön jelölöm. Mivel Karagity Antal drámái csak bunyevác nyelven olvashatók, lefordítottam őket magyarra.)

Az első és legfontosabb kérdés, hogy kik azok a bunyevácok? Ahhoz, hogy ezt megtudjuk, tisztázni kell, hogy biztosan kik nem. A fent olvasható „vad rácokkal” gyakran keverik őket – tévesen. Egymástól függetlenül szivárogtak be Magyarországra, nem azonos térben és időben, származási helyük is különbözik: a rácokról tudjuk, hogy Szerbiából jöttek. A bunyevácokról pedig azt, hogy biztosan nem Szerbiából: ha tágan kellene meghatározni, azt mondhatnánk, hogy Bosznia és Hercegovina déli részéről érkeztek.² (Ezt később pontosabban kifejtem.) De nemcsak a rácokkal szokták őket összekeverni, hanem a sokácokkal is, ami érthető lenne, hiszen mindkettőt a horvátok néprajzi csoportjába sorolják, és szokásaik is hasonlóak, viszont a sokácok népviselete és antropológiája olyan szembetűnően eltér a bunyevácokétól, hogy egyáltalán nem állíthatjuk, hogy azonos népekről lenne szó.³

Meznerich Jenő szerint a szlávok és a bunyevácok nemcsak nyelvükben, de szokásaikban, népviseletükben, külső adottságaikban is nagy eltérés mutatható ki. A szlávok jellemzően zömök, barnás bőrű, fekete hajú, sötét tekintetű, ravasz, temperamentumos emberek. Ezzel szemben a bunyevácok magasak, bőrük világosabb, hajuk színe ritkán sötét, a nők vonásai finomabbak a szláv lányokénál, világos szemük, becsületes tekintetük és merengő, nyugodt alaptermészetük van.⁴ Ugyanakkor szeretik a mértéktelen mulatozást, a pompát, a lányok nyakukban aranypénzfűzért hordanak.⁵ Ez a sztereotípiákra épülő jellemzési módszer Karagity dráma- és novellakaraktereinél megfigyelhető, főként a szegény rétegbe tartozó szereplők ideologikus megformálása kapcsán. A bunyevácok antropológiailag és jellemükben sokkal inkább hasonlítanak egy északi emberre,⁶ vagy az idézett drámaszöveggel szólva: a gótokra. Sőt szokásaikban is több azonosságot találni az ősgermán kultúrával, szemben például a szerbekkel. A bunyevácoknál patriarchális családberendezkedés, illetve házközösség van, amit az ősgermán népekkel kapcsolatban is feljegyeztek.⁷ A házasságkötés tekintetében mindkét népnél szokás a leányvétel, a leányrablás, az előzetes tárgyalások, a menyasszonyörzés, vagy egy jellegzetes példa: a menyasszony ölébe ültetett kisgyermek vagy bábu. Talán a legszembetűnőbb hasonlóság a bunyevác pünkösdi kraljicajárás és az ősgermán nyári napváltozás között fedezhető fel: mindkét esetben éneklő lányok vonulnak végig az utcákon. Ezek a kapcsolódások azért is érdekesek, mert a délszláv népeknél e szokások nem találhatók meg, de visszafelé is érvényes a dolog: a szvecsár, vagyis a

² Meznerich Jenő, *Bunyevácok* (Budapest: 1938), 8.

³ Mándics Mihály, *A magyarországi bunyevác-horvátok története*. Kecskemét: Bács-kiskun megyei Tanács V. B. Művelődési Osztály, 1989.23.

⁴ Meznerich, *Bunyevácok*. 18.

⁵ Uo. 19.

⁶ Uo. 22.

⁷ Uo. 31.

házi védőszent ünnepe nincs meg a bunyevácoknál, holott ez a szerbek legjelentősebb családi ünnepe.⁸

Hogyan kapcsolódhat egymáshoz a germán és a bunyevác nép ennyire, miközben azoktól a népektől nagymértékben különbözik, akikkel évszázadokon keresztül együtt élt?

A bunyevácok legtagabb értelemben vett, feltételezett őshazáját, a Balkán-félsziget nyugati partvidékét az ókorban illírek lakták. Egyik harcos törzsüket nevezték dalmatáknak. Ezeken a területeken sokszor megfordultak, kikötöttek normann kalózok, vagy pontosabban gótok, akik gyakran hátrahagyták sebesültjeiket, így azok beolvadtak az itt élő népbe.⁹ Egy másik magyarázat szerint a normannok egy része Bohemund zsoldos hadseregében szolgált Macedóniában, s a fizetség elmaradásának következtében fellázadtak, és sokan az Adria partvidékén telepedtek le. Akárcsak azon társaik, akik Brana Alexius bizánci hadvezér seregében harcoltak, és a császáruk elleni lázadás után szétszóródtak ezen a vidéken.¹⁰

Ha már azt nem lehet bizonyosan megállapítani, hogy ez a különleges nép – amely mindenhol egy kicsit eltér a többségi környezetétől – mely más népekkel rokon, vajon meg lehet mondani, honnan jöttek a Bácskába, esetleg hol az őshazájuk?

Bosznia, Hercegovina, Dalmácia területét lakták, pontosabban a Raguzától (Dubrovnik) észak-nyugatra elterülő vidékeket, különösen a Buna folyó környékét, ami Velagícnál ered, és Mostar alatt ömlik a Neretvába. A Buna folyó nemcsak lakóhelyüket, hanem Vuk Karadzics szerint külső hívószavukat, a bunyevác elnevezést is adta. Mostarban – ami az előbb említett folyó mellett található – ugyanúgy *što* nyelvjárásban beszélnek az ott élők, mint a bunyevácok,¹¹ de ez általában igaz a dalmát partvidékre. 1878-ban pedig egy boszniai okkupáció során az osztrák-magyar hadseregben szolgáló szabadkai, bajmoki és zombori bunyevác katonák névrokonaikra leltek ezeken a területeken, és az otthoniakkal azonos szokásokat tapasztaltak az ottani nép körében.¹² Nem elhanyagolható az a forrás sem, ami versek szövegében bújik meg, és tanúskodik a valamikori lakóhelyről: *Didovi nam iz daleka, / Ondud gdi je Buna rika*,¹³ vagyis „Nagyapáink/őseink messziről származnak, ahol a Buna folyó van.”¹⁴ De egy hosszabb, *Buno rijeko* című dal is szép emléket állít a régen lakott területekről.¹⁵ Bár a versek, dalok szövegét nem lehet hiteles történelmi forrásként felhasználni, mégis őrzik a múltnak szá-

⁸ Uo. 32.

⁹ Uo. 16.

¹⁰ Uo. 35.

¹¹ Meznerich, *Bunyevácok*, 24.

¹² Uo. 10.

¹³ Juraj Lorančević, „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Mađarskoj”, *Hrvatski glasnik* (1992. szeptember 24.) 6.

¹⁴ Saját ford.

¹⁵ Mándics, *A magyarországi bunyevác-horvátok története*, 187.

mukra fontos részeit, és ami fontosabb, segíthetnek megtartani és meghatározni egy nép identitását és összetartó erejét. Ezt az összetartozást a törökök megjelenése szakította szét: a néphagyomány szerint a bunyevácok a kegyetlenkedés elől Neveszinje, Blagaj, Sztolác és Pocsitelj vidékéről Metkovicson és Gabelán át a dalmát partokra menekültek, Primorjébe, Podgorjébe, Lika megyébe és Magyarország déli részeire.¹⁶ (ld. 4. melléklet)

A XIX. században fokozatosan elkezdődött az ún. elnemzetleniesítés időszaka, vagyis a Magyarországon élő kisebbségek „elmagyarosítása”. Hogy érintette ez a bunyevácokat? Mivel Bácskába letelepedésük háborús időszakra esett, nem voltak adottak a feltételek egy stabil és tudatos identitás kialakításához, így egy összetartó polgári réteg megalakulásához sem. Az a néhány bunyevác, aki nemesi címet szerzett magának, a felsőbb osztályhoz, illetve az értelmiséghez tartozott, a beilleszkedés érdekében elhagyta kultúráját és nyelvét, beolvadva a nagyrészt németekből és magyarokból álló elitbe.¹⁷ A bunyevácságot az elmagyarosodástól éppen a paraszti rétegbe tartozás óvta meg, hiszen az uralkodói rétegtől elhatárolódva, földmunkából és állattenyésztésből élt. Így az intézkedések az addig kialakult kultúrát nem tudták eltüntetni, de hatásuk érezhető volt.¹⁸

Pontosan milyen lépéseket is tettek az elnemzetleniesítés érdekében? Huszonöt botütés járt mindenkinek, aki bunyevácul szólalt meg,¹⁹ de ez az erőszakkal járó korlátozás nem a XIX. században kezdődött: az 1600-as évek második felében Kalocsán szintén botütéssel, illetve 12 forinttal büntették az illírül, vagyis a bunyevácul megszólalást. (Innen ered a „botmagyar” kifejezés.)²⁰ Ezen kívül a rendelkezések ott vitték végbe a legnagyobb változást, ahonnan minden kultúra a legmélyebben táplálkozik: az oktatásban és a vallásban. Megszüntették a nemzetiségi tanítást,²¹ és magyarokra váltották a bunyevác nyelven miséző papokat.²²

KARAGITY ELŐTT

Ivan Antunović lépett fel először a magyarosítás ellen. Egyike volt az elsőnek, aki megírta a bunyevácok történetét. Az ő szerkesztésében jelent meg 1870-ben a *Bunyevác és sokác újság*, aztán 1875-ben a *Bunjevačke i šokačke vile* című kiadvány. A *Subotičke*

¹⁶ Uo. 24.

¹⁷ Danilo Urosevics, *A magyarországi délszlávok története* (Budapest: Hazafias Népfront Országos Tanácsa, 1969), 76-77.

¹⁸ Uo. 78.

¹⁹ Uo. 80.

²⁰ Mándics, *A magyarországi bunyevác-horvátok története*, 28.

²¹ Urosevics, *A magyarországi délszlávok története*, 80.

²² Uo. 78.

novine és a *Neven* című lapok 1884-es első kiadása is hozzá köthető, az utóbbi szerkesztésében Mijo Mandić, falusi tanító is részt vett, aki nemzetiségi tankönyveket írt és népmeséket gyűjtött. Antunović újságírói tevékenységét folytatta Pajo Kujundžić, a legnépszerűbb bunyevác újság, a *Subotička Danica* szerkesztésével. Ivan Mihalović a nyelvtan lejegyzésével és Petőfi-versek fordításával foglalkozott, s még sokan voltak, akik részt vettek a kultúraszervező mozgalomban.²³ Mindez súlyos következményekkel járt, hiszen a hatalom nem tűrte a magyarosítás elleni szervezett harcot: börtön, üldöztetés, tisztség elvétele, áthelyezés járt az említett tevékenységekért.²⁴

Petres Iván irodalmi tevékenysége Petőfi Sándor identitásszervező költészetén alapszik. Ő bunyevác falusi életről írt verseket, novellákat, meséket, drámákat, amelyek társadalmi problémákkal jellemzően nem foglalkoznak, sokkal inkább néprajzi mozzanatok ábrázolásai.²⁵

ÉLETRAJZI VONATKOZÁSOK

Az ő írói munkásságát folytatta Karagity Antal.²⁶ Először Petres Iván *Két fehér holló* (*Dva bila gavrana*) című drámáját állította színpadra, mivel nemcsak színdarabíró, hanem rendező és társulatvezető is volt. 1930-ban, 17 évesen szervezett egy falusi bunyevácokból álló amatőr színtársulatot szülőfalujában, Garán. A színjátszócsapat később Bácska horvát kisebbségi területein és Szabadkán is fellépett, leginkább az író saját darabjaival. (ld. 5. melléklet) Ez a falusi kis színház a maga kultúráján belül ismertté és kedveltté vált.²⁷ Karagity Antal nem tanulhatott tovább a bunyevác családi tradíciók miatt - édesanyja elvárta tőle, hogy birtokuk művelésének szánja az életét.²⁸ Az író azonban ez nem tántorította el valódi ambícióitól, autodidakta úton művelt emberré vált. Vajon mi indította el ezen az úton?

Az 1800-as évek végén Szabadkán több kulturális szervezet alakult, amiknek színjátszó körei Baján is megfordultak.²⁹ (A bunyevácok a Bácskában Baján és környékén élnek a legnagyobb számban. Baja vonzáskörzetébe tartozik Gara, a két település alig 18 kilométerre fekszik egymástól.³⁰) A szabadkaiak hatására Baján is elkezdődött egy olva-

²³ Mándics, *A magyarországi bunyevác-horvátok története*, 48.

²⁴ Urosevics, *A magyarországi délszlávok története*, 80-82.

²⁵ Mándics, *A magyarországi bunyevác-horvátok története*, 51-52.

²⁶ Stjepan Blažetin, *Književnost Hrvata u Mađarskoj od 1918. do danas* (Osijek: Matica hrvatska, 1998), 65.

²⁷ Martin Kubatov, *Garski bunjevci* (Budapest: Croatica, 2012), 164.

²⁸ Jakov Dujmov, „U povodu 90. obljetnice rođenja”, *Hrvatski glasnik* 22 (2003), 10.

²⁹ Danilo Urosevics, *A magyarországi horvátok kulturális egyesületei*, (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1969), 32.

³⁰ Mándics, *A magyarországi bunyevác-horvátok története*, 18.

sőkör megalapítása, illetve egy ennek megfelelő létesítmény megteremtése. A tervezett épület nemcsak egy könyvtár funkcióját hivatott ellátni, hanem a „prelo” megtartásának helyszínéül is szolgált.³¹ Mi az a prelo, és miért volt egyenértékűen fontos a műveltség kezdeményezésének beindítása mellett?

A „prelo” jelentése *fonó*. Ősi bunyevác szokásból ered, amikor az asszonyok összeültek fenni a téli időszakban, s hogy jobban teljen az idő, a férfiak szórakoztatták őket. Ezt vacsora követte, tamburazene,³² tánc, ivászat, azaz mulatság.³³ A szokásból később évente megrendezett bál lett, amit Gyertyaszentelő Boldogasszony napján, február 2-án tartottak, és tartanak a mai napig is, hiszen a „prelo” a jó hangulat mellett a bunyevác népi táncok és zenék hagyományőrzéséért és a közösség összetartásáért felel.³⁴

Ilyen „prelo”-k megrendezéséből befolyt összegek adtak alapot a Bajai Keresztény Olvasókör (Bajska krišćanska čitaonica) megépítésére.³⁵ Magyar, horvát és szerb nyelvű irodalom töltötte meg a könyvtárat, nemzeti és világirodalmi művek is voltak a polcokon.³⁶ Ez az olvasókör is a magyarországi szláv kisebbség műveltségéért folytatott harc fontos eszközeként alakult meg, Petres Iván és Karagity Antal színműveit gyakran előadták a könyvtárban.³⁷

Nem kizárt, hogy az ambiciózus, tanulni vágyó fiatal földbirtokos itt szerezte meg a műveltségét és a művészetek iránti szeretetét. Először festett, majd fordítani és írni kezdett.³⁸ Húszas évei elején felismerte, hogy a színház az a médium, amin keresztül a legszélesebb rétegekig eljuthat. S hogy a drámák mondanivalója minden kisebbséghez, sőt Horvátországba is eljusson, a bunyevác mellett a horvát standardot is használta, keverve a kettőt írásaiban. A *Jegyesek*, a *Zorka kisasszony* és a *Rosszindulat* című drámái megjelentek a *Danicában*, ő maga is kinyomtatta néhány művét (emellett saját vagyonából tartotta fenn társulatát), de számos írása csak kéziratban maradt meg.³⁹ Munkássága a bajai, zombori és szabadkai járásban ismert volt, hatására színjátszó csoportok alakultak.⁴⁰

Karagity színdarabjainak három fontos szervező alapja van: a bunyevác identitás tudatosítása, a hagyományok őrzése,⁴¹ és a műveltség fontossága. A magyarosítás időszakában munkásságáért és elveiért komoly árral fizetett: az életével. A II. világháború

³¹ Urosevics, *A magyarországi horvátok kulturális egyesületei*, 32-33.

³² A tambura a bunyevácok tradicionális hangszere.

³³ Meznerich, *Bunyevácok*, 25.

³⁴ Mándics, *A magyarországi bunyevác-horvátok története*, 32.

³⁵ Urosevics, *A magyarországi horvátok kulturális egyesületei*, 33-34.

³⁶ Uo. 36-37.

³⁷ Uo. 38.

³⁸ Blažetin, *Književnost Hrvata u Mađarskoj od 1918. do danas*, 66.

³⁹ Karagić, „Kazališni komadi i novele”, 5-7.

⁴⁰ Dujmov, *U povodu 90. obljetnice rođenja*, 10.

⁴¹ Uo.

vége felé beállt a bácskai partizánok közé, 1945 után pedig becsatlakozott a szláv antifasiszta front politikai életébe,⁴² ahol a nemzetiségi jogok minél teljesebb megvalósításának érdekében céljuk volt a népi hagyományok ápolása, önálló sajtó megindítása, illetve nemzetiségi iskola alapítása. Ez nem valósulhatott meg Magyarországon, így szerették volna, ha a délszláv kisebbség lakta területeket, falvakat Jugoszláviához csatolják.⁴³ Nem csoda, hogy az ÁVH házkutatásokat tartott nála éjszakánként. Több munkatáborot megjárta, börtönbe került, testileg és szellemileg is kínozták: megásatták vele saját sírját is.⁴⁴ A kínzással kapcsolatos személyes élményei a *Meglepetés* című drámájában Nikola alakjához kötve jelennek meg.⁴⁵ Bunyevác büszkesége, szilárd jelleme, népe és származása iránti hűsége tisztán megnyilvánul abban, ahogy erről az időszakról vallott fiának: „Minden nap vertek azért, hogy változtassam meg a nevemet. Azt tesztelem velem, amit akartok, de a saját nevemet nem tagadom meg. Karagitynak születtem, és Karagityként is fogok meghalni.”⁴⁶

1. IDENTITÁSDRÁMÁK

Karagity műveivel eddig nem sokan foglalkoztak, magyar nyelven pedig tudomásom szerint nem található róluk írás.⁴⁷ Megvizsgáltam identitásnevelő drámáit, illetve azokat, amelyekben a bunyevác öntudat valamilyen módon megjelenik.

Karagity Antal a műveiben megkonstruál egy kollektív bunyevác identitást, amiben jól beazonosítható, tipikussá váló jellemzőkkel, karakterjegyekkel ruházza fel a szereplőket. Ez nem jelenti azt, hogy a bunyevácok olyanok, mint a szereplők a Karagity-drámákban, sokkal inkább a drámák támasztanak elvárásokat a bunyevácokkal szemben.

Ahol megképződik a kollektív identitás, ott mindig van egy Másik, ami kirekesztődik. Ez a Karagity-művekben összetetten alakul: a cigányok, a magyarok és a svábok kívülálló, sokszor negatív alakokként jelennek meg, így kissé visszásnak tűnhet, hogy azok a hatalmi mechanizmusok, amikkel a többségi társadalom kirekeszti a bunyevácokat, itt megismétlődnek. Ugyanakkor, amennyiben a kollektív identitáson etnikailag kívülálló alakok erkölcsi jegyei azonosak a Karagity által megkreált bunyevác identitás erkölcsi

⁴² Kubatov, *Garski bunjevc*, 192.

⁴³ Mándics, *A magyarországi bunyevác-horvátok története*, 32-33.

⁴⁴ Martin Kubatov, Garske *bunjevačke familije kadgod is danas* (Budapest: Croatica, 2015), 175-176.

⁴⁵ Franković, Đuro. *Odras povijesne zbilje u djelima Antuna Karagića i poratna stvarnost* (Kézirat, Marton Kubatov engedélyével felhasználva).

⁴⁶ Kubatov, *Garski bunjevci*, 192.

⁴⁷ A pécsi August Šenoa Horvát Klubban 2013. december 17-én „Minden így van az életben is” címmel emlékülést tartottak Karagity Antal születésének 100. évfordulója alkalmából. Az emlékülés előadásanyagát írott formában nem készítették el.

jegyével, akkor nincs meg a kirekesztés gesztusa. Kiemeli ugyan az etnikai különbséget (például nem szorgalmazza velük a házasságot), de mégis csoporton belülinek tartja őket, nem veti ki a becsületes, sváb parasztembert és a korrupt gazdagokat megtréfáló cigányt. Ezzel szemben az is előfordul, hogy hiába az etnikai megfelelés két bunyevác között, a zsarnoki, korrupt, gazdag bunyevácot kilöki társadalmából, és csak a becsületes, szorgalmas parasztlegényt, illetve a népviseletben járó, olvasott és erkölcsös bunyevác lányt fogadja el.

Az identitásnevelő drámák két csoportba oszthatók. Az egyik csoport, amikor hétköznapi szinten, főleg a házasság példáján keresztül próbálja tudatosítani a bunyevácokban, hogy ők önálló, saját kultúrával és nyelvvel rendelkező kisebbség, a hagyományokat, szokásokat tartani kell. A másik csoportban a politika kritikája kerül előtérbe, ott a fő üzenete, hogy a bunyevácok igenis vállalják fel önmagukat akkor is, ha a rendszer nyomást gyakorol rájuk.

A hétköznapi keretbe ágyazott identitásnevelő drámái a *Katica*, *Az elvált nő*, *Zorka kisasszony* és az *Öntudat*, a politikai és társadalmat bíráló drámái a *Meglepetés* és a *Községi bíró*, az *Anka Beričevában* pedig keveredik a két típus.

Egy identitáserősítő kisebbségi drámának mi más lehetne a legfontosabb szimbóluma, mint a népviselet? (ld. 6. melléklet) A Karagity-féle bunyevác ábrázolási hagyományban a fiatal lányok kapcsán mindig hangsúlyosan kiemeli, hogy népviseletben járnak, nem városi divatos ruhákban, mert ezzel vállalják a bunyevácságukat.

1.1 HÉTKÖZNAPI ÉLET

Egyik drámája e téma köré szerveződik: a *Zorka kisasszony* egy elvárosiasodott bunyevác lány megtéréstörténetét írja le.

Zorka a városi tanulmányai során átvette az ottani divatot, nem népviseletben jár. Férfimód cigarettázik, köznapi szóval élve nyíltan pasizik, pogány könyveket olvas, duperolja a haját, olyan, a nép számára idegen és furcsa szavakat használ, mint például az „intim”, és igazán tetszik neki a „falusi romantika”.

IVAN Ez a lány nagyon úri. Cigarettázik. Félttem azokat a lányokat, akik úgy néznek rá, mint egy varázslóra. A jegyzőtől hallottam, hogy az apja azért vette ki az iskolából, mert egyébként is kidobták volna: erkölcstelen könyveket olvasott és fiatalemberekkel flangált a városban.

Először Matenak, a tipikus, szép, fiatal, bunyevác legénynek ígéri a kezét. Mate ugyan elvehetné Rézit, gyermekkori barátnőjét, aki rendes parasztlány, csak hogy Rézi sváb, ami kizáró ok a számára – itt is előkerül a más nemzettel keveredés helytelenítése.

Mateval szemben Zorka visszatáncol, és egy kényelmes és vagyonos jövővel kecsegtető férfi, Kržić felesége akar lenni. Ám kiderül róla, hogy agresszív és rossz ember.

Matet behívják katonának, s mire hazamegy, Zorka teljesen megváltozik. A lány felhagy városi szokásaival, hűségesen várja szerelmét, és városi gönceit eldobva bunyevác ruhát ölt: **ZORKA** „*Hogy ki vagyok? Az, amit ez a szép bunyevác ruha mesél rólam.*”

A bunyevác ruha a Karagity-művekben vállalást jelent, egyfajta kinyilvánítást, ami a ruhát a hétköznapi viselet síkjáról magasabbra emeli és értéként aposztrofálja, ahogy minden olyan tárgyat, szokást vagy megnyilvánulást, ami valamilyen módon a bunyevác identitást fejezi ki.

Zorka kisasszony ellentéte Zlatica, az *Öntudat* című dráma főszereplője. Édesapja konok gazda, aki lányát egy idegen orvoshoz, Dr. Wildhoz szeretné feleségül adni, nem Josohoz, akinek apja, Mate, kereskedő.

Mellékszál a fivéri rivalizálás, testvéri féltékenység, amikor Mate Josora több földet írat a házasság céljából, mint régebben Grgo fiára annak nősülésekor.

Megfogalmazódik a darabban, hogy egy lány nem jószág vagy áru, hanem emberi lény, akinek joga van saját döntéseket hozni az életével kapcsolatban, s a házasság dolgában a szívre kell hallgatni. De ennél még tovább megy a gondolatmenet, eljutva a bunyevác népi identitás tudatosításáig. Zlatica, a tökéletes bunyevác lány népviseletben jár, ruháját akkor sem cserélné városi úri göncre, ha grófkisasszony lenne. Fontos számára a műveltség (intellektusa tartásán is látszik), de még annál is fontosabb származása Dida Marko szavaival egyetértve. Ezért sem akar egy idegen orvos felesége lenni és más nemzettel keveredni. Emellett szent, de édes kötelességének tartja, hogy az a háromszáz hold bunyevác föld, ami őt illeti, bunyevác is maradjon, ne kerüljön idegen kézre.

A történet happy endje paradox módon valósul meg: a két fiatalnak muszáj összeházasodnia, hogy Zlatica ne maradjon szégyenben, és gyermeke ne zabigyerekként nőjön fel. Ekkorra már mindenki megbékél és boldog, a dráma patetikus zárásában Dida Marko vonja le a tanúságot, miközben Zlatica és Joso népviseletben, gyermeküket tartva egy tökéletes bunyevác családi portré élő változatát testesítik meg, majd megszólal a bunyevác himnusz.

DIDA MARKO Áldjon meg benneteket a magasságos ég, drága gyermekeim! Higgyétek el, hogy ez a nap nemcsak nektek és a szüleiteknek boldog, hanem az egész falu bunyevátságának is. De ez csak azoknak öröm, akik értik népünk helyzetét, és tesznek valamit a kihalása ellen. Ti, drága gyerekeim, megmutattátok a helyes utat, amin ezentúl járni kell, mert csak ez az út vezet a mi nemzetségünk fennmaradásához és fejlődéséhez. Sose felejtétek el: ti a nagy bunyevác fatörzs ágai vagytok!

A *Katica* című drámában az író a címszereplő lány műveltségét hangsúlyozza leginkább. Katica szorgalmasan dolgozik, éjszakánként olvas, nagyon művelt és széles látókörű. Fontos hogy büszke, talpraesett, szilárdan hisz önmagában a falusi pletykák keresztüzében is. A pletyka fontos szervezője a falusi életnek épp úgy, mint Karagity drámáinak. Azt beszélnek Katicáról, viszonya van a gazdagék fiával, Mateval, akinek beteg a felesége. Közben Marko, egy egészséges fiatal munkáslegény ostromolja szerelmével, amit Katica rendre visszautasít. Egyre csak Mijot, az íróat dicséri, aki nem megy inni a férfiakkal, szórakozás helyett ír, dolgozik. Itt kerül szóváltásba anyjával, Anaval, aki szerint az írás nem munka, míg Katica szerint Mijo akkor is ír, vagyis dolgozik, amikor mindenki más már alszik. Kiderül, hogy Katica is gyakran éjszakába nyúlóan olvas, sőt amikor Marko moziba hívja, elutasítja, többre tartva az olvasás örömét az átlagos falusi mulatozásnál.

Katica nem méla, csendes, engedelmes, buta cseléd, hanem határozott, véleménynyel és elképzelésekkel teli értelmes fiatal lány. Kiáll az igazáért részeges édesapjával, illetve édesanyjával, Anaval szemben, aki próbálja rábeszélni a jegyességre Markoval. Katica azonban nem hajlandó senkinek a felesége lenni csak azért, mert jó parti, ha egyszer nem szereti. Vallja, hogy a szegénynek is joga van úgy élni és dönteni, ahogy akar, ez nemcsak a gazdagok kiváltsága.

Aztán kiderül, hogy a gazdagnak sem kiváltsága mindig a szabad döntés. Megtudjuk, hogy a Mateval kapcsolatos pletykák nem alaptalanok, vagy, ahogy a féltékeny Marko mondja: *Ahol nincs tűz, ott a füst sem látszik.*⁴⁸ Mate felesége meghal, ám a tragédia ellenére a három részeg férfi, az orvos, Joso, és Mate apja, Stipe visszataszítóan komikus hangulatot teremtenek.

Mate számára felesége halála megváltás volt, mert bár a nagy hozomány reményében házasították össze őket, a gazdag lány mindig betegeskedett és nem tudta boldoggá tenni férjét. Mate anyja azt kívánja fiának, bár lenne egy szegény, de egészséges felesége, aki örömet vinne az életébe. Valaki, akit megerősített a szorgalom és a munka, és nem sorvadt még el a gazdagság kényelmében. Itt megint csak kiütközik a szegények és gazdagok közötti különbség: az életrevalóság.

Mate meg is találja az ő szegény, de egészséges boldogságát: Katicát. Szerelmi valomásukból tisztázódik az olvasó számára, hogy bár mindig szerették egymást, sosem történt köztük erkölcstelen érintkezés. Tehát kiderül, hogy a pletykák nem voltak alaptalanok, de a szóbeszédben szereplő főbűn valójában nem történt meg.

A két fiatal természetesen össze akar házasodni, ám Stipe nem engedi, hiszen elképzelhetetlen, hogy az ő örököse egy cselédet vegyen feleségül. Mijo, az író próbál hatni a józan észre: az anyagi dolgokat nem szabad összekeverni a lelkiekkel, mert míg az anyagi elvész, a lelki megmarad, s csak azzal szabad törődni. Persze a szegény író ebben a történetben is meg nem értettségre talál, s újra az orvos, illetve a feleség az, aki

⁴⁸ Uo. 101.

felnyitja a konok családfő szemét, s végül Stipe bátyóéknál új élet kezdődhet: ahol az embernek az érdemei számítanak, nem a jogtalan anyagi előnyei.

Karagity a *Katica* előszavában azt írja: *Ha nem lennének szegények, a nap sem sütné.*⁴⁹ Mert a gazdagokkal ellentétben bennük megvan az a természetes erő, tapasztalati bölcsesség, józan ész és tartás, ami őket büszke, dicsőséges, fenséges nemzetté emelheti, s mindezen tulajdonságok elhozhatják azt a jövőt, amiért Karagity szelmalomharcát vívta.

A *szolgálólány* című elbeszélés feltehetően a *Katica* című dráma prózai vázlata. A kevés leíró résszel rendelkező, túlnyomórészt párbeszédekből álló szöveg ugyanazt a történetet tartalmazza, mint a *Katica*, de kiegészül a drámából kimaradt információkkal, részletekkel. Utalást kapunk a feleség betegségére, önkéntelen rángatózásai Parkinson-vagy Huntington-kórra engednek következtetni. Ebben a történetben a főszereplő lány a Katicához képest kevésbé karakteres Pavka nevet viseli, akit Mate szülei társadalmi helyzete miatt elutasítanak. Mijo, az író megjelenik a családnál, és megpróbálja jobb belátásra bírni Mate édesanyját, aztán felolvas barátja betegeskedő kislányának, akit a nagyapja nem hajlandó orvoshoz engedni annak ellenére, hogy a gyerek egyértelműen örökölte anyja betegsége hajlamos természetét. Mate apja felháborodik, mikor szembesül vele, hogy egy forradalmár van a házában. Elmondja a feleségének, hogy feljelentették Mijot, nemsokára internálják. A csökönyös és szűk látókörű családfő rossz természete az élet más területén is kifejeződik: tizenegyed számban akarja szedetni a búzát a parasztokkal. Az általa lenézett, gyűlölt társadalmi réteg sztrájkolni kezd, még a környező falvakból sem hajlandó senki elvállalni a munkát. Ahogy a Karagity-drámák esetében ez lenni szokott, a történet minimális motiváció hatására pozitív véget ér. Mate apja hirtelen jobb belátásra tér: áldását adja a fiatalok házasságára, jobb egyezséget ajánl a kaszálóknak, unokáját pesti orvoshoz tervezi vinni, és még Mijot is megkedveli.

A szegénység és gazdagság kérdésköre az író szinte minden drámájában megjelenik.⁵⁰ Az egyik leggyakoribb, ezzel kapcsolatos probléma a házasság, ahogyan azt a *Katicában* is láthattuk. Fontos társadalmi kérdés, hogy a nincstelen, a szolga házasodhat-e jó módú, vagyonos emberrel. A *Zloba* című, jelenetszerű rövid darabjában erre szomorú kicsengésű történettel felel. A tehetős családból származó Albe és a szegény Ljubica szerelme a szülők miatt nem teljesülhet be. A család mindkettejüket egy vagyoni helyzetük szerint jobban hozzájuk illővel akarja házasítani. A faluban élő fiatalok is rossz szemmel, szinte rosszindulattal nézik kettejük kapcsolatát. A társadalom és a család rosszallása az eltérő vagyoni helyzetű fiatalok házassodása kapcsán teljesen ellehetetleníti az ifjú pár szerelmét, s a dráma Albe öngyilkosságával végződik. Karagitynak ez az egyetlen drámai írása végződik tragikusan, a többinek mind boldog, vagy nyitott, sem-

⁴⁹ Uo., 97.

⁵⁰ Dujmov, *U povodu 90. obljetnice rođenja*, 10.

leges vége van. A történet azt üzeni a rosszindulatú és szemellenzős falusiaknak, hogy bár az élet dolgaiban a tapasztaltabb idősekre kell hallgatni, a házasság csak két emberre tartozik, nem pénz, hanem szívügy, Isten házában köttetik, aki előtt mindenki egyenlő.

Az *elvált nő* című drámában Julka nem tudja, kihez menjen férjhez. Šano, aki bár községi végrehajtóként az urak közé tartozik, és kényelmes jövő ígérletét hordozza, a környezetében elítélt személyként jelenik meg. Julkát kiskacsának becézi, akinek ez egyáltalán nem tetszik, s humoros szövegezésű szakításuk során a fiatal lány gácsérnak csúfolja frissen elhagyott vőlegényét. Akit Ivo miatt akar elfelejteni – ez a fiatalember Šano előtti vőlegénye, akihez egy szívszorító szerenád hatására megy vissza.

A két férfi sokban különbözik egymástól, de a Julka számára legfontosabb ellentét a táncszokásaikban figyelhető meg, ami a hagyományok és az újítások kapcsolatának egyfajta kritikája. Mert míg Šanoval tud Julka modern táncokat táncolni, addig Ivo makacsul ragaszkodik a bunyevác kólóhoz, annak ellenére, hogy ő is ismeri a városi táncokat – itt megmutatkozik a város negatív hatása a hagyományokra.⁵¹

Ilyen ellentét feszül Julka és édesanyja, Janja között is. Az idősebb asszony a determináltság mellett érvel, hogy mindenki abban a szerepkörben élje le az életét, amibe beleszületett, tartsa a hagyományokat és ne vegye semmibe a babonákat. Ezzel szemben lánya Zola-regényt olvas, és a fejlődés iránt érdeklődik. A generációs különbségek nem csak ebben a drámában mutatkoznak,⁵² előkerül hasonlóan hangsúlyosan a *Katicában* is a főszereplő lány és édesanyja, Ana kapcsán, de ez a probléma nyomokban Karagity legtöbb művében megtalálható.

A modernebb emberképnek elrettentő példjaként jelenik meg egy harmadik lehetséges vőlegény, Andro, aki golföltönyben jár, és európai utazásra készül – a nőülés gondolatát természetesen teljesen elveti. Az ő alakjában benne rejlik a házasságtól menekülő férfiak bírálata, hiszen ha mindenki öreglegény marad, a bunyevácság a kihalás szélére kerül.

Julka végül Ivót választja, ám nem teljesül be a boldog házasság reménye. Az anyós ugyanis gonoszságával megmérgezi Julka mindennapjait és a fiatalok kapcsolatát, és az édesanyja által manipulált Ivo nem bizonyul jó férjnek. Julka viszont olvasott és felvilágosult lány ahhoz, hogy egy megalkuvással teli életnek vesse alá magát, így szégyennel-szóbeszéddel nem törődve elválík a férjétől és a vele járó boldogtalan jövő helyett elindul az önbeteljesítés útján, kitörve a falusi középszerűségből, amibe beleszületett.⁵³

Tudjuk, hogy az 1930-as, 1940-es években a válás meg nem értett, elítélendő, etikátlan tettnek számított, falun különösképpen. Karagity viszont megmutatja *Az elvált*

⁵¹Blažetin, *Književnost Hrvata u Mađarskoj od 1918. do danas*, 67.

⁵²Uo.

⁵³Lorančević, Juraj. „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Mađarskoj.” *Hrvatski glasnik*. (1992. október 22.), 6.

nő című drámájában, hogy a társadalmi megítélés nem minden, és ha az embernek módja van a változtatásra és arra, hogy kilépjen a boldogtalan életből, tegye meg, mint Julka. Az egyéni boldogságot előbbre helyező elvek szembe mennek a bunyevácság fennmaradásáért hirdetett közösség iránti alázat eszméjével,⁵⁴ ahogy a hagyományokhoz ragaszkodás is kontrasztba kerül a modern gondolkodással. Érezhető a művekben Karagity naiv ideológiája: az arany középutra próbálta rávezetni környezetét, hogy boldog, felvilágosult, de identitásában tudatos, hagyományőrző néppé fejlődjön az akkori bajai járás bunyevácsága.

Összegezve, Karagity szerint ezek a szempontok szükségesek a hétköznapi élet terén a bunyevácság fennmaradásához:

- népviselet hordása
- hagyományok őrzése: zenék és táncok
- értelem, műveltség
- büszkeség, erkölcsösség
- lehetőleg bunyevác párral való házasságkötés

Míg a hétköznapi élet szintjén a nőket emeli ki, akik követendő példaként járnak elől, addig a politikai drámákban és elbeszélésekben a bunyevác férfiak feladatának tulajdonítja a bunyevác népi identitás megszilárdításáért folytatott harcot.

1.2 POLITIKA

A *Községi bíró* című, 1943-ban játszódó önéletrajzi drámájában megörökíti életének már említett fejezeteit. Kiderül belőle, hogy nem csak az akkori Magyarország politikája miatt volt kitaszított, hanem saját népe is értetlenkedve és távolságot tartva állt hozzá tevékenységéhez. Karagity végig tisztában volt a rá váró következményekkel, a figyelmeztetésekre általában mégis fölényes mosollyal reagált.

A dráma idilli képpel kezdődik: Mijo, az író, szobájában ül és alkot, asztalán bunyevác terítő, a régies szekrények között vitrin, benne könyvek. Már a színpadkép megjeleníti főbb gondolatait: a bunyevác terítő a népi identitástudat szimbóluma, a régies szekrények a falusi létről és hagyományokról tanúskodnak, a közöttük lévő könyvekkel teli szekrény az ebben a környezetben megjelenő műveltség, olvasottság fontosságát hivatott kifejezni.

Az idillt Mijo édesanyja, Kata töri meg, aki könyörögni kezd fiának, hogy hagyjon fel az írással, mert elviszik a csendőrök. Marica, Mijo felesége bár nagyon félti urát és valahol saját magát is a szegyetől, mégis tisztán megfogalmazódik benne férje küldeté-

⁵⁴ Blažetin, *Književnost Hrvata u Mađarskoj od 1918. do danas*, 66.

se, és büszkeséggel tekint rá, védelmébe veszi mindenkivel szemben. Érzéseinek ambivalenciája abból is kiderül, amikor egyszer azt mondja, nem lehet mindenki földműves, valakinek írnia is kell, s Mijo az egyetlen, aki az ő nyelvükön ír ebben az országban. Máskor pedig kétkedéssel teli jóslatában megfogalmazódik, hogy minden veszély, amit férje vállal az írással, felesleges, mert nem lesz eredménye, és úgylátásba merül. Ilyen aspektusban tűnik fel *A svájci* című darabjában is, ahol ő az egyetlen, aki törődik a néppel, de semmire sem megy vele.

Amikor kettesben maradnak, meghitt házastársi pillanatoknak és vallomásoknak lehetünk tanúi. A posztmodern elemekkel átszőtt részlet metadramatikus eleme, amikor Mijo és Marica egy darabot próbál. Marica megmutatja bunyevác ruháját, amelyet az előadáson fog viselni a főszerepben, és egy monológot mond, amelyben megbújik egy intertextuális kapcsolódás: Karagity *Öntudat*⁵⁵ című drámájából Zatica – a bunyevác-ságát tudatosan és büszkén vállaló lány – alakját játssza el az írófeleség.

Mijót a történet során Jašo, az apósa folyton támadja. Vitáik középpontjában áll a szegény és gazdag ellentéte, hogy kinek hol a helye a világban, a fizikai és szellemi munka összehasonlítása, a születési és anyagi előjog szerinti igazságosság kérdése. Karagity drámaiban a gazdagok, az urak általában beteges, degenerált, buta emberként jelennek meg⁵⁶ (legszemléletesebben az *Anka Berićevaban*, a *Jegysekben* és a *Hirtelen megbetegedettben*⁵⁷), s mindig felvetődik a kérdés, mit érnek az anyagi javak, ha nincs, aki ésszel kezelje őket. *Katica* című drámájában fogalmazódik meg, hogy bár a cseléd-lánynak nincsen aranya és bársonyszoknyája, van becsülete, s ez gazdagabbá teszi őt bármely úri kisasszonynál. Ebben az írásban ellentétbe kerül a betegeskedő gazdag úri lány és az egészséges, szép cseléd lány alakja, amiből az a tanulság, hogy nem a pénz teszi boldoggá és könnyűvé az életet, hanem maga a boldogság, amit csak akkor érhet el az ember, ha a szívét követi, és nem hajt fejet az elavult házassági szokások előtt, mert mindenkinek joga van a megalkuvás nélküli élethez.

Karagity önéletrajzi drámájában a községi bíró, vagyis Mijo apósa mindezt nem így gondolja. Mérgező vejére, amiért nem a földeken dolgozik, és hogy kényelmetlen helyzetbe kerül írásai miatt az úri körökben. Ezeket az úri köröket Mijo rendszeresen bírálja, s megint gyakran népét is, rávilágít a gyengeségekre és próbálja megmutatni a he-

⁵⁵ A *Svijest*nek bevett fordítása az *Öntudat*, de fontosnak tartom megjegyezni, hogy a *svjest*, *svjetlog fényt*, *világosságot* jelent, tehát a cím esetében felvilágosultságról beszélhetünk. Így Zatica, a művelt, hagyományokhoz hű, és bunyevác népi identitásában tudatos falusi lány a felvilágosultság szimbóluma.

⁵⁶ Juraj Lorančević, „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskeg trokuta u Mađarskoj.” *Hrvatski glasnik*. (1992. október 22.), 6.

⁵⁷ Az *Odjednom se rabolja* című drámának nincs bevett fordítása, a *Hirtelen megbetegedett* szószentí fordítást nem tartom jónak. Javasolom a *Láz* címet a műnek, ami magában hordozza egyrészt a betegséget, másrészt paradox módon a betegség kiváltó okát, vagyis a láz, a szenvedély, a szexualitás hiányát.

lyes utat, hiszen látja az elmaradottságot, és azért küzd, hogy ne merüljenek feledésbe, mégis mindig bántó szavakra és meg nem értettségre talál.⁵⁸

KATICA Kell még legalább tíz év, hogy a mi népünk megvilágosodjon.

MARICA Mit beszélsz, Katica? Száz év sem lenne elég hozzá. Egyvalaki törődik velünk és dolgozik értünk: Mijo. Én már százszor mondtam neki, hogy ezt senki sem fogja elismerni és megköszönni neki. (...) Azok az emberek fog-nak győzedelmeskedni, akik nem ismerik el őt. Őt, aki annyit tett a népért, mint még senki ezen a környéken. Ez lesz neki a köszönet. Nem vagyok jó, de ne feledjétek, mit mondtam. Mindenki el fog fordulni tőle, egyedül marad.

A társulatban is vannak olyan emberek, akiknek Mijóba vetetett hite meginog. A férfiak nem jelennek meg a próbán, kiderül, hogy besúgó is van köztük, de a lányok csodálják rendezőjüket és annak végtelen türelmét, amit tízévnyi színházi munkájával szerzett.

A próba közepén megjelenik a dühös Jašo, s összeveszik vejével. Eltiltja tőle Maricát, és községi bíróként figyelmezteti Mijót, hogy ő sokáig védte, megannyiszor figyelmeztette, de már nem tehet többet, s nem is akar. A nagy felháborodást a közelgő előadás meghívójára nyomtatott szöveg váltotta ki: *Emlékezés azokra a napokra, amikor a falvainkban a horvát lélek éledezni kezdett*. Ekkor Mijót elviszik a csendőrök, édesanyja pedig holtan esik össze.

Miért tartóztatták le az író? A már említett magyarosítás időszakában járunk, amikor nem volt szabad kinyilvánítani a nem magyar nemzetiségi identitást – aki ekkor horvátnak vallotta magát, mint Mijo is, börtönbe, munkatáborba került.⁵⁹

Hat hónappal később Maricáéknál járunk, névnapi ünnepségen. Mijo két hete jött haza a lágerből, és Jašo nem engedi a lányát a férjéhez, de megtudjuk, hogy titokban találkoznak, és összetartozásukat Ceca, Marica édesanyja támogatja.

Ebben a felvonásban ismerjük meg igazán a községi bírót. A hagyományokhoz vakon ragaszkodó, tanulatlan ember, aki analfabetizmusát azzal próbálja leplezni, hogy nem lát rendesen szemüveg nélkül – persze mindenki tudja az igazságot, így egy nevetséges figura jelenik meg előttünk. Egészen addig, amíg rá nem jövünk, hogy ennek az írástudatlan, iskolázatlan talpnyalónak a kezében hatalom van, mégpedig akkora, hogy emberek internálásáról, életéről dönthet – s így válik alakja egyre tragikusabbá. Emellett erkölcstelen életet él: iszik és csalja a feleségét.

A cselekményt tovább bonyolítja a részeges kántor megjelenése, aki a faluban az urak közé tartozik, s feleségül akarja venni Maricát. Mijóról szóló elutasító véleményé-

⁵⁸ Blažetin, *Književnost Hrvata u Mađarskoj od 1918. do danas*, 66.

⁵⁹ Juraj Lorančević, „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Mađarskoj.” *Hrvatski glasnik*. (1992. október 22.), 6.

ben megfogalmazza, hogy egy iskolázatlan falusinak eke való a kezébe, nem toll, s hogy ő, aki több iskolát is végzett, egy újságcikket sem tudna megírni, mit akar akkor egy szegény paraszt az írással.

A névnapi ebéd politikai eszmecserébe, később veszekedésbe torkollik. Minden vendég úr az asztalnál, egyházi személy, mind besúgó és a hatalom kiszolgálója, a doktort kivéve, aki más Karagity-drámában is feltűnik. Részeg, igazságot megmondó figuraként jelenik meg, alakja kissé komikus: ebben a műben például megtudjuk, hogy zsidó felesége van, aki egy nyilassal csálja. Végül gyakran ő az, akinek hatására a szemelencsős családfők jobb belátásra térnek, s a történetek boldog véggel zárulnak. Ez a névnapi ebéd viszont Mijo provokatív tetteivel fejeződött be: tamburásokkal szerenádott adott feleségének az ablak alatt.

Hogy lett mégis happy end ebből a történetből? A doktor a végén megfogalmazza a tanulságot, elmondja, hogy ő maga is olvasta Mijo írásait, s mindennel egyetért, de úgy látja, hogy ebben az anyagi faluban már elitták a kultúrát, s nincs igény az értelemre. Intelligens népre lenne szükség, amelyiknek nemcsak a hasa és a zsebe fontos, és aminek vezetői az iskolákat nem pénzen vették vagy protekcióval szerezték.

Ezek az urak a rosszul sikerült névnapi ebéd után elkerülik Jašót, aki ezért borzasztóan haragszik Mijóra, s attól fél, arra a sorsa jut, mint a veje. Ceca végül helyre rakja az urát:

CECA Nem ő a hibás, hanem te, amiért elvállaltad ezt a tisztséget! Ha nem vállalsz el, nem jutsz ide. Jobb lett volna többet járni a tanyára és foglalkozni a saját gazdaságoddal. Azért lettél vezető, hogy benyalhasd magad az uraknál, és jobban fel tudd emelni azt a nagy fejedet! Ezért nem Mijo a hibás! Ha rá hallgatsz, lehet, hogy jobban jársz. (...) Nem tudod, hogy az oroszok vésszen közelednek? Mi lesz akkor veled és az uraiddal? Akkor te is szökhetsz velük együtt!⁶⁰

És Jašo elindult a község házára, hogy lemondjon a tisztségéről. Cecának nem volt nagy szerepe a drámában, a végén mégis ő indította el férjét a megvilágosodás útján. Feltűnő, hogy Karagity drámaiban általában a bunyevác parasztlányok és asszonyok milyen értelemmel, életbölcsessel rendelkeznek. Ők azok, akik világosan látják a történeteket, akik nyitottak a világra és a műveltségre, akik példával járnak a férfiak előtt erkölcsileg és szellemileg – ilyen karakteres bunyevác lányok Karagity több művének főszereplői, mint *Anka Berićevo*, *Zlatica* az *Öntudat* című drámából, vagy *Zorka kis-asszony*, aki az elvárosiasodás rossz útjáról példaértékűen visszatér a népéhez.

Voltak olyan időszakok, amikor alantas munkára kényszerült az, aki nyíltan vallotta kisebbségi hovatartozását, tudjuk meg a *Meglepetés* című drámából, ahol Nikola – akit

⁶⁰ Karagić, „Kazališni komadi i novele.”, 280.

a falu egyik legokosabb embereként tartanak számon – nem kap értelmiséginek való állást, hanem esőben-sárban tizenegyed részben kukoricaszedésre kényszerül. Ambivalens figura: a bunyevátságában tudatos ember, aki vállalja a hányattatott életet azért, hogy önmagához és népéhez hű maradjon (személyiségének ezen részében Karagity jelleme sejlik fel), ugyanakkor a házastársi hűséget megszegi, és rendszeresen csalja feleségét, Martát a falusi tanárnővel. Adott is a helyzet, hiszen a mélyszegénység miatt arra kényszerül a család, hogy a szolgálatért cserébe az oktatói mellékházban lakjanak. A tanárnő pedig, mint kiderül, bűnbe esett apáca, aki azért dobta el a fátylát, mert kiélégíthetetlen férfifaló.

A cselekmény előrehaladtával számos szerető kilétére derül fény, s arra is, hogy a férfinak mindent szabad, a nőnek semmit se. Feltűnő, hogy Karagity milyen érzékenységgel nyúl a nők jogainak, helyzetének témája felé, s milyen kritikusan áll ahhoz az elmaradott felfogáshoz, ami ebben a drámában is megjelenik. Nikolának több szeretője is volt az évek során, Marta viszont végig hűséges maradt, mégis állnia kellett férje folytonos féltékenységét. Nikola nem érti, Marta miért hagyja el, miközben ő azért szakított szeretőjével, a tanárnővel, mert az rajta kívül más férfiakat is fogadott.

A második részben a jegyzőéknél járunk. (A jegyző is a tanárnő egyik szeretője, és örök ostromlója Martának.) Tanúi lehetünk egy sváb ember és egy bunyevác asszony boldogtalan érdekházasságának – amely házasság az elrettentő példák tárházának csúcspontja Karagity drámáiban. A Jegyzőné várja az oroszokat, mert a szláv rokonságra hivatkozva a bunyevác kisebbség megváltását reméli tőlük, és az urak önkényének megszüntetését, míg férje az aktuális fasiszta rendszer kiszolgálója. Marta, aki ekkor szakácsnőként dolgozik a Jegyzőnének, Nikola internálásáról kap hírt, s a férjét szidó társaságot otthagya hitese urához megy, akit végül internálnak.

NIKOLA Kínoztak, tapostak rajtam. És hogy mit csináltak velem Baján azok az állat detektívek! Talán senki a földön nem tud úgy kínozni, mint a fasiszta magyarok. Ebben nincs párjuk...

Aztán megtudjuk, hogy az oroszok közel vannak, s akinek van félnivalója, a Dunántúlra szökik, így a Jegyző is menekül. Felesége nem megy vele, mert bár egy fasiszta felesége, ő maga nem követett el bűnt, s nyugodt lelkiismerettel marad otthonában – lesz, ami lesz. Hogy mi lett, azt ebből a drámából nem tudjuk meg, csak azt, hogy a végén meglepetésszerűen hazatérő Nikolát a falusiak a vezetőjüknek kiáltják ki, és a szabadságot ünneplik.

RENDŐR /fegyveres civil ruhás, mellén vörös csillag/ Nikola! Éljen a szabadság!

NIKOLA Hogy van Márkó bátyám?

RENDŐR Köszönöm, minden rendben. Hála istennek, kiszabadultál! Ha tudnád, mennyire vártunk! Mindenki mondta: bárcsak a mi Nikolánk itthon lenne,

akkor minden rendbe jönne... Micsoda meglepetés, hogy itt vagy! Te leszel a jegyzőnk, te leszel a mi vezetőnk!

NIKOLA Nem lesz többet jegyzői hivatal!

Ez a dráma a kortárs politikai helyzetet személyes sorsokon keresztül mutatja be, fasiszta és kommunista eszmék ütközését, ahol az író által jónak vagy rossznak tartott emberek elnyerik méltó végzetüket szinte mesei befejezésként. Mindezek mellett a már fentebb említett férfi-nő, illetve férj-feleség kapcsolatot is végigvezeti a művön: a nők tárgyasítása és tehetetlensége, a nemek közti egyenlőtlenség, a hűség és hűtlenség kérdésköre is előkerül.

A *Nikola és Marta* című novella a *Meglepetés* című drámával vonható párhuzamba, ahol a szintén Nikolának és Martának keresztelt szereplők szegényesen élnek a falusi iskola udvari kisházában. Megtudjuk, hogy Nikola műveltsége és írnoki munkája jó alap lehetett volna egy sikeres élet és egy biztos egzisztencia megalapozására, de elvei miatt a közösség elfordult tőle. Egy Dančo Szomborčević nevű gazdag ember lányát is elvehette volna feleségül, ő mégis a jegyző cselédlánya, Marta mellett döntött.

Marta évekig szolgált a jegyzőnél, ahol több férfi ostromának kellett rendszeresen ellenállnia, de soha nem részesült olyan verésekben és megaláztatásokban, mint a jegyzőné, Manda. Az elbeszélés további része a *Meglepetés* című dráma elejét foglalja magában: Marta és Nikola kislánya, Ivan hazatér az iskolába, és kiderül róla, hogy nagyon okos. Megtudjuk, hogy a tanárnő apácaként egy orvos szeretője volt, most pedig a káplánnal és Nikolával is viszonyt folytat. Olvashatunk Marta abortuszáról, az asszony lelki folyamatairól, gondolatairól. A novella Nikola internálásának hírével zárul.

Ahogy a hétköznapi élet mentén végigvezetett identitáserősítő drámák esetében pontba szedtem a következtetéseket, itt is összegzem, mi kell a bunyevátság fennmaradásához Karagity interpretációjában politikai téren:

- intelligencia, műveltség
- bátorság, szilárd jellem, kitartás, szívósság
- úri rendszer felszámolása
- igazságosság
- teljesítmény alapú mérce a protekcióval szemben

1.3 HÉTKÖZNAPI ÉLET ÉS POLITIKA – ANKA BERITYEVA

Az *Anka Berićevaban* keveredik egymással a hétköznapi élet és a politikai szemlélet. A hatalom működésének elvei és alapszintű, egyszerű kérdésköre egy szerelmi háromszög allegóriájából olvasható ki.

A címszereplő fiatal lány a gyenge szellemi képességekkel rendelkező Joso felesége, aki ráadásul beteges, életképtelen figura, testét kelések borítják. Anka nem tudja szeretni visszataszító férjét, ám semmiféle testi közeledéstől nem kell tartania, ugyanis Josónak fogalma nincs a házasság ilyenfajta velejárójáról.

Ez a jelenség gyakori lehetett akkoriban, ugyanis Karagity egy külön jelenetdarabot is szentel ennek a témának a *Láz* című művében, ahol Mandica és Lazo hasonló kapcsolatáról olvashatunk. A szintén félkegyelmű férj a munka megszállottja, és feleségét is robotoltatja. Mandica hirtelen megbetegszik, s először azt hinnénk, a munka elkerülése céljából szimulál, ám kiderül, hogy valóban láz és gyengeség lesz úrrá a testén. Megtudjuk, hogy ez egy szűzfeleség szexualitástól mentes életének lázbetegsége, s hogy Anca néni is átélt hasonló nélkülözést. Az idős asszony ígéretet tesz, hogy megtanítja a két fiatalnak a gyermeknemzés módját, a szerelem igazi élvezetét, a földi mennyországot. Lazo a végén már sírásban tör ki „haldokló” felesége mellett, majd a hálósobai ígérek után Mandica „feltámad”.

Ezzel szemben Ankáék házassága nem ilyen pozitív véget sejtetően alakul. Ebben a történetben férj és feleség kapcsolatának legerősebb konfliktusforrása a gazdagok szegényekkel szembeni bánásmódja. Joso ugyanis lekezelően, durván bánik alkalmazottjaival, véleménye szerint a cseléd még éppen nem kutya, de nem is ember. Anka ötévnyi önmeztartóztatás után elveszíti szüzességét Andrijával, a szolgálóval az istállóban, mikor a hangoskodó lovakat lecsendesítendő odamegy egy éjszaka. A nyugtalan állatok dobogása szép ellentétpárhuzama a szenvedélyes éjszakának: az Ankában morajló feszültségek kifejezője, aminek feloldása közben a lovak lassan elcsendesülnek.

Anka két férfiának összehasonlításából kitűnik a szegény és gazdag ember éles különbsége: míg Joso illatos, addig Andrija istállószagú, de szép férfi teste van (tudjuk meg a meglesett kútban mosakodás emlékképeiből), ellentétben a gazda beteges, keléses testével.

Arról már nem is beszélve, hogy Joso gyengeelméjű, zsugori és rossz természetű, míg Andrija épeszű és – Anka kifejezését idézve – ember. Amely emberségét később csúnyán elveszíti gazdává válásának következtében. Joso ugyanis váratlanul meghal. Halála, figurájához híven komikus: ingben és gatyában megbotlik, így veszti életét. Így lesz Andrija Anka férje, s a gazdaság irányítója.

Joso testi és szellemi fogyatékosága a Karagity-életműben fellelhető sztereotíp jegyek legjellemzőbbike, amit a gazdagokra használva találhatunk. Ez nemcsak az úri réteg egyfajta humorosnak szánt kifigurázása, és az irányukba érzett gyűlölet kinyilvánítása, hanem arra utalás, hogy ennek a társadalmi rétegnek, a hatalommal visszaélő rendszernek már nincs helye, nem életképes és egészséges az, amit ők képviselnek.

A három főszereplő egymáshoz való viszonya hatalmi allegóriaként is értelmezhető: Joso és Anka gazdag házaspár volt. Kapcsolatukban Joso képviselte a hatalmat, aki minden tekintetben romlott ember: testét kelések borították, zsarnok természete szigorú és igazságtalan korlátok közé zárta feleségét, vagyis a „népet”. Anka a nép szim-

bólumaként egy jobb eszmény irányába fordulva fellázadt az elnyomó hatalom ellen, és szerződést kötött Andrijával. Csakhogy Andrija ugyanolyan (bizonyos tekintetben rosszabb) zsarnoki és gonosz hatalommá válik, mint amilyen az előtte lévő Joso volt.

Tehát a fiatal feleségnek második házasságában is ugyanazzal a nézetkülönbséggel kell szembesülnie, mint az előzőben: hogyan viselkedjen a gazda a szolgálóival. Az a tendencia figyelhető meg, hogy a hatalom megbolondítja az embert, akár beleszületik valaki a gazdagságba, akár később kerül bele, és ez alól nem kivétel Andrija sem: ugyanolyan embertelen módon bánik a cselédekkel, ahogy anno vele is bántak. Nem méltó rá, hogy gazda legyen, elveszíti azt, ami Anka számára a legfontosabb volt benne: az emberi mivoltát. Sőt, mélyebbre is süllyed, mint Joso, ugyanis kegyetlenül megveri az egyik idős, beteg szolgálóját.

S hogy miért csinálja mindezt? Nem célom felmenteni őt, de lélektani motivációja érthető. Anka szülei és a környezete is rossz szemmel nézik a házasságot, és nem fogadják el, hogy az ő szolgálójuk a családba házasság során úrrá, gazdaggá vált.

Anka csalódottságában és meglegekztetés céljából száműzi férjét egy másik tanyára három hónapra, leveteti vele úri ruháját és pávatollas kalapját, és visszaminősíti őt a szolgálók közé. A történet persze boldog véget ér, Andrija megjavul és boldog házasságban élnek tovább.

Fontos üzeneteket tartalmaz a dráma falusi nézői felé. A hatalmi visszaélésekkel kapcsolatban óvatosságra int, egymás tiszteletét tanítja, aminek függetlennek kell lennie vagyoni és társadalmi helyzettől, és persze itt is, ahogy a legtöbb darabban, a szabad szerelem és házasság szentségére hívja fel a figyelmet.

Az *Anka Berićevo* elbeszélés a szintén ezt a címet viselő dráma összegzése és folytatása. A mű elején olvashatunk Anka és Joso sikertelen házasságáról, majd részletesebben, mint a drámában, az istálló szerelméről. A novella végén megtudjuk, hogy a szolga és a gazdag asszony boldog házasságban élnek, öt gyermekük született, Anka szépségén nem fogott az idő, Joso pedig igazi gazda lett.

2. NÉPRAJZ

Karagity a lojalitás problémájával több darabjában foglalkozik. Persze a néphez ragaszkodás kapcsán is, de a következőkben olyan rövidebb műveiről lesz szó, amik kifejezetten a hitvesi hűséget állítják középpontba, utána pedig a személyes téren túlmutató erkölcsi problémákkal foglalkozó írásai következnek. De mindezek előtt néprajzi anekdotákról lesz szó.

2.1 ANEKDOTÁK

Míg a drámák főszereplői többnyire bunyevác lányok, akik pozitív értékeket képviselnek, és a férfi kulcsfigurák bár személyes életükben kevésbé, hivatalos téren példamutatóak, addig néhány elbeszélése anekdotaszerűen számol be erkölcstelen férfiokról, antihősként szerepeltetve, ellenpéldaként bemutatva őket.

A *Nikola és Marta* című rövidprózában említett Dančo Somborčevićről egy önálló elbeszélés is olvasható a Karagity-életműben, amiben az író elmeséli a feltehetően valóban élt gazdag úr történetét. Dančo Somborčevićnek 600 hold földje van, látszólag nagy tiszteletnek örvend a faluban, holott mindenki utálja és megveti. A szerző a szemére hányja, hogy bunyevác létére magyarul beszél, nevét magyarosította, és lenézi a szegényeket. Feleségével a tanyán élnek, „második feleségével”, vagyis a szeretőjével a falusi házban. Dančo lábát fiatal cseléd lányok mossák, mert az elhízott úr már nem tud lehajolni, holott még negyven éves sincs. Egyik alkalommal, mikor Anka fürdeti, benyúl a fiatal lány blúzába, aki ellenkezik, mert nem akar úgy járni, mint az előtte ott dolgozó lány, akit Dancsó teherbe ejtett.

A *Čika Marko* rövidpróza, ami a *Dančo Somborčević*hez hasonlóan egy gazdag emberről szól, aki kizsákmányolja és lenézi a szegényeket. Cselekménye nincs, csak általában ír a szerző Marko elveiről és szokásairól.

A *Doktor Tóniban* Tóninak a falusi emberek adták a Doktor csúfnevet, orvosként dolgozó sógora után. Az igazi doktor felfogadta Tónit sofőrnek, s a részeges doktorúr kocsmázásai alatt ő látta el a betegeket. Tónit a beceneve miatt úrnak hiszik a bunyevác lányok, emiatt bolondulnak utána, az sem érdekli őket, hogy sváb, a saját népéből származó lányok viszont elfordulnak tőle. Doktor Tóni, kihasználva a helyzetét, sok lány becsületén foltot ejt. Sógora halála után népszerűsége megszűnik, tüdőbetegsége súlyosbodik, és a bajai kórházban magányosan hal meg.

A serdülőkorba lépett Ivantól fékezhetetlen testi vágyai miatt félnek a lányok és az asszonyok, a fiú mostohaanyját is rendszeresen ostromolja – így kezdődik a *Fekete kancák*. Unokatestvérével, Marijával akarják megházasítani, akit idő előtt ejt teherbe. Ivannak háborúba kell mennie, Marija pedig, félve a szégyentől, elmegy egy „angyalcsináló asszonyhoz” és elvérzik. Ivant nem rendíti meg jegyesének halála, beleveti magát a háborúba, ahol saját népét öli, édesanyákat gyilkol és bajonettre szúrja a csecsemőket. Mikor hazatér, fiatal mostoháját továbbra is zaklatja, annak ellenére, hogy gyűlöli a szolgálval folytatott feltételezett szerelmi viszony miatt. Mikor a mostoha visszautasítja Ivant, a férfi leszúrja őt. Három év börtönre ítélik, de egy év után kiviszik a frontra, ahonnan szibériai hadifogságba kerül. Hazatérése után megnősül, családot alapít és 300 hold földön gazdálkodik, ám meggyilkolt áldozatai rémálmaiban kísértik. Később olvashatunk csapodár mindennapjairól és felnőtt lányáról, aki szintén erkölcstelenül él. Ivant egy éjjel szeretőjétől hazafelé tartva fekete kancái magukkal rántják a lábba, a férfi ott vesztí életét: megfullad a lovaival együtt.

A *Joso és Stefan* az eddigiekkel ellentétben pozitív szereplőket mutat be. A történet két képviselőről szól, akiknek jelleme különbözik a falubeli urakétól. Nemcsak az évésen és a nőzésen jár az eszük, ők tisztességes, nyitott, művelt emberek. Mindketten pénztárosi feladatot töltenek be hivatalukban, Joso a bunyevácok, Stefan a németek (svábok) képviseletében. Annak ellenére, hogy különböző népből származnak, mindig egyetértésben és békében dolgoznak, mindketten beszélik a másik nyelvét, így nyelvi akadályokba sem ütköznek. Joso néha felhánytorgatja munkatársának, hogy a bunyevácok voltak előbb ezen a területen, de Stefan a békesség kedvéért nem sértődik meg. Már csak azért sem, mert Joso egyszer nagy gondból húzta ki: 400 forint kölcsönrel megmentette felesége haragjától és egy zabigyerek megszületésétől. A két barát jellemét több apró történeten keresztül ismerhetjük meg, ami hol férjes asszonyokkal kapcsolatos, hol kocsmában játszódik. Az elbeszélés végén a már megözvegyült Joso öreg napjairól olvashatunk, akinek nagy fájdalma, hogy elveszítette fiát a háborúban. Unokája mindig szerette hallgatni a történeteit, amikből ihletett merített novelláihoz és drámáihoz, amik a bunyevácok életéről szólnak. Joso nyolcvanharmadik évében hunyt el, sírjára Stefan helyezte a legszebb koszorút. (A novella valószínűleg Karagity nagyapjának állít emléket.)

2.2 HÁZASSÁG

A *Sapka* című rövid komédia két házaspár történetét meséli el. Marko és Anđelija, illetve Ivan és Pela egymás szomszédjai. Anđelija és Ivan pedig egymás szeretői. A dráma elején még azt hisszük, mindkét férfi a tanyán dolgozik azért, hogy a két feleség egymásnak dicsekedhessen a férjek szorgalmáról. Ám kiderül, hogy Anđelija azért küldi Markót a tanyára, hogy szerelmes pillanatokat tölthessen zavartalanul Ivannal, akinek felesége közben azt hiszi, férje a földeken robotol. Kettejük kapcsolatát egy széken felejtett sapka árulja el, a leleplező jelenethez hozzátartozik egy molière-i ágy alá bújjásos helyzetkomikum, és egy érdekes párkapcsolati kérdés is felmerül: a nő lehet-e férfi, avagy ki hordja a házasságban a nadrágot?

A *Kaszinó* című drámában is két párról olvashatunk, ahol a kapcsolatok nem egymással keverednek és ellentétesek, hanem inkább párhuzamba vonhatók egymással. Már csak azért is, mert itt a feleségek barátnők, a férjek pedig régi cimborák, ráadásul rokon kapcsolat is összeköti őket. Julia és Manda egymásnak panaszkodnak hitvesi elhanyagoltságukról és magányukról - itt kapunk ízelítőt az öreglegényekkel megházasodott fiatal asszonyok életéből. A férjek ugyanis nem képesek lemondani a hosszúra nyúlt, megszokott siheder életről, s továbbra is inkább a Kaszinóban időznek erkölcsileg megkérdőjelezhető tevékenységekkel, hitveseiket rendszeresen magukra hagyva. Julia kitalált szélütésének hírével csalogatják haza a menyecskék az uraikat, akik megijedve az özvegyesség gondolatától megígérik, hogy többet nem mennek a Kaszinóba. Ez a tör-

ténet is komikus társadalmi parabola, ami megint a férfiakat, és a házasság, pontosabban az erkölcsileg tiszta és harmonikus házasság felé tereli őket.

A következő dráma már keserédebb hitvesi kapcsolatot mutat be. Az *Asszonyi féltékenység* című darabban Marica és Mate között egyoldalú a szerelem: a feleség halálosan szerelmes urába, és rövid láncon tartja borzasztó féltékenysége miatt. Már-már sajnálnánk a szegény férjet, amikor megjelenik Anica „rádiót hallgatni”, és romantikus vallomások közepette csókok csattannak, miközben titkos szerelemről szóló dal adja a jelenethez a megfelelő hangulatot. Mate megússza a dolgot és elhitei feleségével, hogy nincs oka a féltékenységre, aki pedig megígéri, hogy felhagy a bizalmatlankodással. A dráma megmutatja, hogy az ember nem döntheti el, kit szeressen, és ezen a féltékenység sem képes változtatni. Az életben vannak olyan helyzetek, amikor senki sem kaphatja meg teljesen, amit igazán szeretne, és a mérgező gondolatok táplálása helyett a megalkuvás és a tudatlanság lehet a kulcsa egy aránylag harmonikus jövőnek.

Anica és Ivuš szerelme boldogan végződik és beteljesülhet a *Jegyések* című drámában. Anica először elhagyja Ivušt, és a módos, de félkegyelmű Nikóval jegyzi el egymást, aki azzal fenyegeti a fiatal lányt, hogy bár vagyonos házba kerül, nem lesz belőle úrinő, és egész életében robotolnia kell. Mikor Anica rádöbben valódi érzelmeire, megpersze körvonalazódik előtte a korántsem olyan kényelmes élet, mint amilyet elképzelt magának, felbontja a jegyességet, és szülei jóváhagyásával Ivuš menyasszonya lesz. Ez a rövid színpadi példázat is a szabad házasság jogát hirdeti és tanítja a begyepesedett és anyagi falusi népnek.

A házassági tematikájú komédiák után *A vőlegény* című rövid elbeszélés újszerűen hathat az eddigi humorosnak szánt történetekhez képest. Az elkényeztetett Anicát – aki csak olvasni szeret – hozzá akarják adni egy gazdag család sarjához, a félkegyelmű Nikához. A lány örül, mert abban bízik, a gazdag házban sosem kell majd dolgoznia, olvashat egész nap, ugyanakkor fáj a szíve a szerelme, Ivuš után. A két fiatal illetlenül összeölelkezik az utcán, Anica fél a következményektől. Mikor hazaér, megvádolja a szüleit, hogy eladták, úgy, mint múltkor a svájci tehenet.

A svájci tehén eladásának esetéről *A svájci* című darabban olvashatunk, ami a tisztességtelen meggazdagodás példázatának tekinthető. A dráma elején úri családi idill tanúi vagyunk: bőrfotel, drága szőnyeg, festmények, kanapén henyélő fiú. Stevo és Mara a fizikai és szellemi munka különbségéről vitatkozik, ami akkor veszti értelmét, amikor megtudjuk, hogy a férj analfabéta és az iratok nézegetése csak látszatkeltés.

A hirtelen jött gazdagság története a háború utáni helyzetet örökíti meg és a falusi életet erős kritikával ábrázolja.⁶¹ A svábokat kitelepítették akkori lakóhelyeikről, és székelyek, csángók, magyarok váltották őket. Az ideiglenesen üresen maradt házakat egyesek kifosztották, öncélúan kisajátították ahelyett, hogy a szegények között egyen-

⁶¹ Juraj Lorančević, „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Mađarskoj”. *Hrvatski glasnik* (1992. október 15.), 4.

lően szétosztották volna. Stevo magánál tartja minden lopott kincsét, még a teheneit is, nem segítve a tőle kérőket.

Imre bácsit, a Gyomárról betelepített magyart sem, akinek családja a többi betelepült családhoz hasonlóan hamar felélte a rájuk váró teli pincék, padlások, spájzok tartalékait. Kiélvezték az új élet adta kényelmet, de mivel nem tudott alkalmazkodni az újfajta kemény munkával járó élethez, a nyomor szélére kerültek. Imre bácsi uradalmi szolga volt egy ottani grófnál, és visszasírja régi életét a koldulás közepette. Tehenet nem kap, csupán Stevo jóindulatából, de csalafintaságának köszönhetően szerez egyet, a legértékesebbet: a svájcit.

Visszatérve *A vőlegény* című elbeszélésre: Nika és Anica összeszólalkoznak, a legény megfenyegeti menyasszonyát, hogy náluk sokat kell majd dolgoznia, nem szépítkézhet és olvasgathat naphosszat. Mikor farkasszemet néznek egymással, Niko meglát valamit Anica fekete szemében, és bár a szöveg nem részletezi, minden bizonnyal gúnyt és gyűlöletet. Niko elsiet és a földeken jókedvűen énekel, közben az ott dolgozó munkások rosszindulatú pletykálkodását olvashatjuk. A novella Nika ostorcsapkodásával ér véget, így ösztönzi a lovakat a gödörben ragadt megrakott szekér kihúzására, miközben emelkedett stílusban kiabál. Nem tudni, hogy tényleg jó kedvében, mérgében, vagy – ami a legvalószínűbb – örületének elhatalmasoda miatt. A novella záróképe valójában inkább ijesztő, mint humoros (ahogy azt Karagity drámáinál megszokhattuk): Nika úgy utasítja rendre és úgy veri a lovat, mintha a felesége lenne: „emlékezni fogsz arra a napra, amikor Nika vőlegény lett.” Kitör a legényből a sértettség, és a Linda nevű lovon áll bosszút válaszul a gyerekkora óta őt ért csúfolódásokra, előrevetítve Anica sorsát.

2.3 ERKÖLCS

A nagy tó mellett című elbeszélés Karagity leginkább szépirodalmi igényű prózai írása, amiben a szerelem, a feszültségek és érzelmek sokkal rejtettebb, balladai stílusban fejeződnek ki, mint az eddigi direkter leírásokban.

Asszonyok dolgoznak a földeken, közben Pavlenáról, az öreg gazda szeretőjéről pletykálnak. Pavlena Stevót szereti, egy szorgalmas bunyevác legényt, ezért ő maga is – szokásától eltérően – rendszeren dolgozott azon a napon, amikor együtt kaszáltak. Estefelé a többi napszámos abbahagyta a munkát és a nagy tóban fürödtek, Stevo és Pavlena együttlétét a magas búza takarta el. Csak az öreg látta őket, aki az eperfa alatt várta a lányt megbeszélte légyottjukra.

A sóstó leírásai részletgazdagon és impresszíven érzékeltetik a hűvös víz és a kaszálni való búzaföld forróságának ellentétét, a pihenés, megnyugvás és a bűn, illetve a munka, a görcsösség, a szorgalom erényének kettősségeit. Pavlena forró és rózsaszín arca nem tudni, hogy a szégyentől, a munka hevétől vagy a tűző naptól piroslik-e, Ste-

vo transzszerű, megszállott kaszálása a romlott nő iránt érzett szerelem és szegény elleni hiábavaló belső harc kifejeződése.

A következőkben tárgyalt két dráma, túllépve a személyesebb erkölcsi kérdéseken, más etikai problémákat állít a középpontba.

Az egyik ilyen a *Becsületes csaló* című darab. A cím paradox mivolta árulkodik arról az álszent kettősségről, ami egy Marko nevű lókereskedőhöz kapcsolódik. Ez a férfi a lehető legnagyobb bűnben él: fizetett szeretőt tart, miközben semmibe veszi felségét, és lopott lovakkal üzletel. A konfliktus ott kezdődik, mikor Bariša cigány a börtönből szabadulva meglátogatja, hogy a helyette is leült évekért anyagi kárpótlást kapjon. Marko azt hazudja, nincs módja kifizetni a kért összeget, majd megjelenik a plébános, és a humorosabbnál humorosabb helyzetkomikumok követik egymást. Molière-i tradíciót követve Bariša az asztal alól hallgatja ki Marko és a plébános beszélgetését, amiből kiderül, hogy Marko a lopott lovak kereskedéséből szerzett pénzből akar jelentős összeget adományozni a templomnak. Elgondolkodtat a dráma, hogy bizonyos cselekedetek, mint lopott lovat vásárolni, vagy piszkos pénzt szent célokra felhasználni bűnnek számítanak-e, s ilyen tekintetben Marko egy becsületes csaló, vagy a templomnak adományozott pénze csak növeli gaztetteinek a számát? Később erre választ kapunk, ahogy árnyaltabbá válik a helyzet: motivációja ugyanis nem a bűnbocsánat reményéből és Istenbe vetett mélységes hitéből fakad, hanem a társadalmi feljebb lépés, az urak közé tartozás szándékából. Bariša pedig egyfajta Robin Hoodként jelenik meg, aki csak a gazdagoktól lop, megkopasztva gazdaggá lett volt üzlettársát, magáévá teszi a padlásán a feleségét, majd megszökik fizetett szeretőjével a plébánosnak eladott arab telivéreken.

Karagity drámaiban a cigányok többnyire zenészként jelennek meg és minden esetben humoros alakok, mint például az *Öntudatban*, s bár a jellemkomikum a *Becsületes csaló* esetében is megmarad, de itt a cigányt, Barišát, főszereplővé lépteti elő.

A *rabló* című elbeszélés főtémája és problematikája szintén a tolvajlás, ám sokkal sötétebb és tragikusabb világ keretei között, mint a *Becsületes csaló*ban. Mandica, a tizenégy éves szép és fiatal lány egy nőfaló, alkoholista plébánosnál dolgozik cselédként. Mijo (Karagity) kisfiúként tűnik fel, akit nagyon megver a káplán a kismise elmulasztásáért. Az ő gondolataiból tudjuk meg, hogy a kegyetlen káplánnak viszonya van Mandicával. Csakhogy Mandica feleségül megy Bekához, egy szigorú és ronda emberhez, akit soha nem tud megszeretni, még annak ellenére sem, hogy ura mindent megtesz a boldogságáért. A fiatal feleség azért búsul valójában, mert tudja, hogy két kislányára ugyanolyan nyomorult sors vár, mint amilyen neki adatott. Él a faluban idős, gazdag, gonosz özvegyasszony, akihez Mandica tejért szokott járni. Egy éjszaka megpróbálja rávenni a férjét, hogy ölje meg az asszonyt és lopja el a vagyonát, aki végül egy hónapnyi unszolás után rászánja magát a szörnyű tetre. Csakhogy az özvegyasszony felismeri támadóját, amitől Beka megijed és elmenekül. A baltától súlyos fejsérülést szenvedett asszony utolsó szavaiban elmondja, ki akarta megölni. Bekát tizenöt év börtön-

tönre ítélik. Mandica több háznál szolgál, sok gazdag ember szeretője lesz, elvállik férjétől és új családot alapít. Beka a szabadulása után bánatában meghal a hazafelé tartó vonaton.

Karagity legkésőbbi drámája, az 1966-ban játszódó *Faun* több másik darabjának egyvelegét képezi a szexualitás szempontjából. A nők megerőszakolása, vagy az erre tett kísérlet megjelenik a *Meglepetésben*, ahol Martát ostromolja a káplán és a jegyző. Utóbbi még egy üzleti ajánlattal is próbálkozik: munkát ad az asszony férjének, Nikolának bizonyos ellenszolgáltatás fejében.

De nem csak Marta szenved az efféle férfiaktól. A *Katicában* a címszereplő nőt kislány korában bűnre hívja a gazda szép ruhákért cserébe, tizenhárom éves korában pedig erőszakoskodik vele, aminek Katica anyja vet véget éppen időben.

A legfurcsább szexuális viszonyok a *Faunon* kívül az *Anka Berićevában* vannak. Anka és Evica között megkérdőjelezhető a puszta barátság, ugyanis a két lány egyszer egymás mellét fogdosta a fürdőkádban, máskor pedig együtt aludtak. Míg Evica többet érez barátnője iránt, addig egyértelmű, hogy Anka részéről ez csak kíváncsiság.

Ám Evica szexuális élete nemcsak ebben tér el a megszokottól. Elmeséli ugyanis, hogy fiútestvérével miféle dolgokat műveltek a takaró alatt, emellett édesapja elől is folyton menekülnie kell.

A *Faun* című dráma főszereplője egy hatvanéves városi tanácsalelnök, Dr. Stjepan Galić, aki Horthy katonájaként borzalmas dolgokat követett el Bácskában a szerb megszárlás alatt, most pedig a kommunista párt tagjaként élvez a tíz éve tartó hatalmat.

A Faun csúfnevet feleségétől kapta hűtlensége és mindenféle nőügyei miatt. Egyik külföldi útja során sok színes nyílonsálat vásárolt, amikkel szeretőit fizette ki, így a nyílonsál szimbólummá vált: tudni lehet, hogy aki ilyet hord a városban, annak már volt dolga a doktorúrral.

A megalázott feleség a szakácsnőnek és a bejárónőnek önti ki a szívét, akik aztán társadalomkritikát fogalmaznak meg a nincstelen városiak és felkapaszkodott újgazdagok⁶² kapcsán. A bejárónő, vagyis Mara a sofőrrel veszekszik a szolgálók közötti hierarchiáról, majd visszautasítja a férfi tisztességtelen közeledését. A sofőr ugyanolyan jellemtelennek bizonyul, mint gazdája, Stjepan Galić, aki erőszakot próbált elkövetni Marán a padláson.

A sok erkölcstelen testi vágy akkor tetőzik, amikor hazaérkezik a két gyerekek, Evica és Martin. A fiútestvér szexuálisan vonzódik nővéréhez, akinek ez egyáltalán nem tesz szik, viszont öccse rágalmai szerint apját Oidipusz-komplexussal szereti. Martin felnyitja Evica szemét, aki eddig rajongott édesapjáért, hogy az imádott családfő valójában aljas, korrupt ember.

⁶² Juraj Lorančević, „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Mađarskoj.” *Hrvatski glasnik*. (1992. október 22.), 4.

Akinek jelenlegi szeretője felkavarja hivatalos ügyeit: Slavička lakásvásárlási csalásba keveri Stjepan Galićot, s irodája előtt sorakoznak a panaszt tenni kívánó emberek. Figyelemre méltó az orvossal folytatott vitája, ahol számos fontos társadalmi reflexió elhangzik. Veszekednek a korrupción, az orvosi hálapénzen, a betegekkel szokásos embertelen bánásmódon, és a mások magánéletének és pénzügyeinek tiszteletben tartásán.

A történetet családi veszekedések, csalódások alakítják, míg Evica faunnak nevezi, mint apját, úgy testvérét is, bűnös szándékai miatt. Martin kifejti a világról alkotott véleményét: az a bűn, ami rejtve marad, nem bűn. A történelem során számos olyan vezető volt, akik milliók életéért-haláláért feleltek, mégis emlékezik rájuk az utókor, sőt tanítják is őket. Ilyen elméletek alapján próbálja rávenni nővérét, hogy viszonyt folytassanak egymással, míg erőszak nem lesz a vége, aminek beteljesülésétől megmentik Evicát a közbelépők.

És csörög a telefon: Stjepan Galićot és Slavićkát letartóztatták.

FORDÍTÁSI KÉRDÉSEK

A középkori forrásokban többféle néven nevezik a bunyevácokat: katolikus rácok/szerbek, illírek, dalmaták/dalmátok. A katolikus rác kifejezést nyelvük hasonlósága és hitük különbözősége miatt kapták. Valóban, a bunyevác nyelv jobban hasonlít a rácra vagy szerbre, mint a horvátra, de sok mindenre nincsen szláv kifejezésük, a szerb, illetve a horvát irodalmi nyelvet nem, vagy csak nehézkesen értik. Az egyik legszembe-tűnőbb különbség, hogy a szerbek a cirill ábécét, míg a bunyevácok a latin írást használják, valamint az előbbieket általánosságban *ča*, utóbbiak *što* nyelvjárásban beszélnek, vagyis a szerbek *e*-zve, a bunyevácok *i*-zve beszélnek.⁶³ Például míg a szerbeknél a *tej mleko*, addig a bunyevácoknál *mliko*. A horvátokkal kapcsolatos különbség is megjegyzendő: az *i*je-ző nyelvjárás a legelterjedtebb, így náluk a *tej mlijeko* lesz.

A bunyevác nyelv horváthoz és szerbhez hasonlítása kapcsán felmerült a gondolat, hogy a magyar fordítás a magyar *i*-ző nyelvjárásban készüljön el. Ezt az ötletet végül több okból is elvettem. Mivel Karagity néha keveri a bunyevácot a horváttal, a magyar fordításban is szükséges lett volna e kettő különbségének az érzékeltetése. Azonban az eredeti szövegben a két nyelv keverése nem mutatott következetességet, sem többlettartalmat sugalló funkciót, így nem tartottam érdemesnek a fordítás során az *i*-ző magyar nyelvjárás használatát. De nemcsak tartalmi érv szól az ötlet elvetése mellett: az eredeti szöveget követve a nyelvjárás és a standard következetlen keverése stilisztikai szempontból zavart és modorosságot eredményezett volna.

⁶³ Meznerich, *Bunyevácok*, 10.

A horvát nyelv jelenléte leginkább a szókinszben fedezhető fel, Karagity néhol olyan szavakat ad szereplői szájába, amelyek elidegenítik a szöveget a népi közegtől. Például az általa használt szó szerint szimpatikusra lefordítható szót rokonszenvesre cseréltem, a tripla helyett megfelelőbbnek tartottam a háromszoros kifejezést, az alkoholista helyett a részegest. Amikor két nő egyértelműen szexuális töltetű kapcsolatáról olvashattunk, a *leszbikus* szót *szerelmesre* váltottam. A szólásjellegű mondatokra kerestem magyar megfelelőt: *az egész világért nem adnálak – a világ minden kincséért sem adnálak*.

Karagity a gazdag, degenerált figuráit szövegszerűen is próbálta megformálni: szinte minden mondatuk mögé odaillesztette az *A ja.../A da...* mondatokat. Ezekkel a folytonos, önreflexív ismétlésekkel a szereplők saját gondolataiknak adtak nyomatékot. A fordításnál egyszerűen a *Ja.* használatánál döntöttem, úgy ítélt meg, a *ja* szócska lefedi a tartalmat. Viszont a hármaspont átvitele helyett csupán egy pont írását alkalmaztam, ugyanis a magyar fordítás során elvész az eredeti kifejezés éles ritmus szerű hangzása. Tehát a beszéd „pattogósságát” a lassítást és szünetet érzékeltető hármaspont helyett egy ponttal próbáltam megőrizni.

Ha a svábok beszéde az eredeti szövegben megkülönböztetést kapott, azt személyes tapasztalataimra támaszkodva fordítottam: a bunyevácok és a svábok barátságos rivalizálásának egyik humorforrása volt a svábok beszédének kifigurázása, ami magyar szavakban bizonyos zöngésmássalhangzók helyett azok zöngétlen párjának a használatát jelentette. A Zorka kisasszony című drámában egy sváb lány, Rézi a következőképpen szólal meg: *Fatr kumt ham, tr motr ruft-aj*. A fordításban: *Papa tyere hamar, híf a ma-ma!*

Ahol olyan bunyevác szavak jelentek meg, amiknek nincs magyar megfelelőjük, oda lábjegyzettel magyarázatot fűztem: például a dukátok és a kolo említésénél.

További fejtörést okozott a központosítás, ugyanis Karagity sok esetben következetlenül használja az írásjeleket: többször előfordul, hogy indulatos helyzetekben csupán pontot alkalmaz – ezeket korrigáltam a fordításnál.

NÉPSZÍNMIŰVEK-E A KARAGITY-DRÁMÁK?

Karagity drámái többnyire népszínművek, amennyiben megfelelnek a Magyar Színházművészeti Lexikon kritériumainak, miszerint a népszínmű *a legtöbb nemzeti dráma-irodalomban megtalálható, népről vagy népnek szóló színpadi mű neve*, illetve egy színjátéktípus, ami a francia melodrámából, az osztrák tündérbohózatból és a magyar vígjáték hagyományból merít. Zenés-táncos előadás, ami politikai mondanivalót is hordozhat magában.⁶⁴ A népszínmű olyan kevert műfaj, amiben keverednek a romantika és a realizmus jegyei: a dramaturgia a romantika jegyében fogan, az írói szándék viszont

⁶⁴ Székely, György szerk. *Magyar Színházművészeti Lexikon* (Budapest: Akadémiai, 1994), 558.

realista igényre mutat.⁶⁵ Karagity művei kétségtelenül a népéhez szólnak, egyetlen tragédián kívül csak tragikomédiákat és komédiákat írt, és bár természetfeletti erők nem befolyásolják a történetek menetét, mint a tündérbohózatokban, mesei elemek fellelhetők a drámákban. A mesei elemek közé sorolhatók a padláson történt pajzánkodások, a hármasszám előfordulása például *Az elvált nő* című dráma kapcsán, vagy az új férj száműzetése három hónapra az *Anka Bericevában*. A mesei elemek mind támogatják a darabok népiességét, keretbe foglalva a valóságot, mintegy idézőjelbe téve azt. Emellett a népi zenék és a táncok szerves részét képezik a daraboknak, ahogy arra számos példát láthattunk, néhányat említve, a *Katicában*, az *Anka Bericevában*, az *Öntudat* című drámában, vagy a *Zorka kisasszonyban*. Kóló, tamburaszó, népviselet, bunyevác énekek mind ráerősítenek a darabok népszínműi mivoltára, a politikai mondanivaló pedig szintén végigkíséri az életművet. Az igazságosztó komédia és a francia melodráma, illetve a vaudeville forradalmi, politikai attitűdje szintén megtalálható a drámákban.⁶⁶

Mégis, a Karagity-drámák több jellegzetességükben különböznek a magyar közönséghez szóló népszínművektől. Ahogy a népidentitás romantikus felerősödése is majdnem száz évet váratott magára a bunyevácok körében (és Karagity idején sem teljesült be igazán), úgy a népszínmű is megkésve érkezett be a bajai járás kisebbségi szórakozásformáihoz: míg a magyar színháztörténetben 1840-től 1900-ig tartott a műfaj valódi népszerűsége,⁶⁷ addig a bunyevácoknál ez nem sokkal 1900 után kezdődött. A magyar népszínművekre jellemző karakterek, parasztok, cselédek vagy a betyár Karagitynál is megjelennek (sok más karaktert kihagyva, pl: iparos, kézműves, árva leány).⁶⁸ Bár vannak olyan népszínművek, amelyekben parasztok szerepelnek, 1843 és 1848 között a Nemzeti Színház tizenhárom darabszövegéből háromban egyáltalán nincs paraszt szereplő, a többiben pedig elhanyagolható dramaturgiai funkcióval rendelkeznek⁶⁹ a népiélet ismeretének hiánya miatt.⁷⁰ Ezzel szemben a Karagity-drámák hősei szinte kivétel nélkül a paraszti rétegből származnak, s bár az író a tehetősebb falusiak közé tartozott és nem volt jellemző, hogy fizikai munkát végez, mégis a paraszti réteget jelölte ki fő bázisául. (Fiával, Karagity Péterrel készített interjúm során kapott hitelt a felvetés, miszerint az író a szegények között töltötte idejének nagy részét, az ő körükben érezte jól magát.) Bár a magyar és a bunyevác népszínművek létrejötte és népszerűsége között időbeli elcsúszás van, a szegény és gazdag réteg harca mindkét korszakban meghatáro-

⁶⁵ Gerold, László. *Száz év színház : Dráma és színjátszás Szabadkán a XIX. században (1816-1918)* (Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1990), 193-194.

⁶⁶ Tarján Tamás, „Utószó”, In *Népszínművek*, szerk. Tóth Ede (Budapest: Unikornis Kiadó, 2003), 344.

⁶⁷ Uo.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Kerényi Ferenc, „Paraszti magatartásformák a reformkori népszínművekben”, in *Népi kultúra és nemzettudat*, szerk. Hofer Tamás (Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991), 37.

⁷⁰ Uo. 38.

zó a műfajt illetően: Szigligeti Ede, a legnagyobb népszínműíró *Csikós* című darabjának mondanivalója teljesen egybevág Karagity eszményével: *a birtokos osztály egészének romlottsága kerül ellentétbe a parasztság erkölcsi erejével, s azzal szemben alul is marad*.⁷¹ Ugyanakkor a magyar népszínmű a bécsi hagyomány alapján sokáig inkább hatá-
sos komikumforrásként tekintett a parasztságra a színpadon, többnyire a negatív sztereotípiákra építve.⁷²

A magyar színpadon gyakran szerepeltek szerbek, svábok, tótok, zsidók, cigányok, akiknek az idegenségből fakadó különbségeik adták egy-egy darab komikus töltetét.⁷³ Karagitynál a cigányok sztereotipikus jegyei közül a furfang, a tolvajlás (*Beccsületes csa-ló*), a nyomor, ennek kapcsán inkább a panaszkodás (*Öntudat*) a humor forrása, a svábok kapcsán az akcentus válik a vicc tárgyává (*Zorka kisasszony*). A magyarországi kisebbségi közegben arra számítanánk, hogy a magyar karaktereket az előzőekhez hasonlóan valamennyire megkülönböztettként, idegenként, illetve viccként kezeli a dráma, az író azonban ettől a fogástól elhatárolódik. A magyarok leginkább említés szintjén jelennek meg, hangsúlyosan csak *A svájci* című drámában elevenedik figurává, s ott is szánsalomra méltó és elítélendő szerepben jelenik meg egy Gyomárról Garára telepített magyar.

A *Magyar színháztörténet* Gyulai Pált idézi, aki a népszínmű 1860-as, 1870-es alakulásának kritikáját fogalmazza meg, feltéve a kérdést, a népszínmű tulajdonképpen kié: a nép teremti-e, illetve a népnek szól-e.⁷⁴ Gyulaival összhangban a szakirodalom szerint a népszínmű elsősorban városiaknak szóló műfaj, ami megalakulásától kezdve az idő előrehaladtával egyre többet veszít értékéből, és a századfordulóra többnyire műdalokkal teli, népieskedő szórakoztató terméké válik. Ez a legnagyobb különbség a Karagity-drámák és a magyar népszínművek között, és minden további lényeges különbség ebből fakad. Az író nem kezeli vicc tárgyaként a darabjaiban felsorakoztatott főbb szereplőket, főként nem a paraszti réteget, hiszen műveit nekik, hozzájuk írta. Ezért sem a Szigligeti-féle virtuozitás jellemző azokra a drámáira, amiben ének és tánc van, az ő darabjait ebben a tekintetben leginkább Abonyi Lajos stílusához lehet hasonlítani, aki az etnográfiai irányzat legfőbb képviselője.⁷⁵

Ez az etnográfiai vonal lehetett népszerűbb vidéken, hiszen nemcsak a fővárosban játszottak népszínműveket.⁷⁶ Szabadkán olyan drámapályázatot írtak ki, amiben külön kiemelik a beadott munkák kapcsán a helyi néprajzi jelleg fontosságát, a *Szabadkai*

⁷¹ Kerényi Ferenc, *A régi magyar színpadon 1790-1849* (Budapest: Magvető, 1981), 449.

⁷² Kerényi, „Paraszti magatartásformák a reformkori népszínművekben.”, 39.

⁷³ Kolta Magdolna, „Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben.”, in *Népi kultúra és nemzettudat*, szerk. Hofer Tamás (Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991), 57.

⁷⁴ Kerényi Ferenc, *Magyar színháztörténet 1790-1873*. (Budapest: Akadémiai, 1990), 433.

⁷⁵ Kolta Magdolna, „Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben.”, 54.

⁷⁶ Kerényi, *A régi magyar színpadon 1790-1849*, 442.

Közlönyben pedig Csillag Károly bunyevác népeletből vett népszínművét dicsérik.⁷⁷ Az etnográfiai jellegű művek sajátosságaként a színpadon megjelenik a népviselet, illetve a népi tánc, amit sokszor a helyi lakosság fiatalsága valósít meg, például Szabadkán a *Szép Darinkában* bunyevác fiatalok táncolták a kólót.⁷⁸ Amikor Móricz Zsigmond nemetszését fejezte ki a népszínmű fővárosi jelenlétével kapcsolatban,⁷⁹ és a műfaj megújítására gondolt annak idejétmúltsága helyett,⁸⁰ talán hasonló volt az elképzelése, mint ami vidéken már itt-ott megbújva létezett: egy olyan népszínmű, ami úgy szól a népről a néphez, hogy halad a korral és a modernség jegyében íródik, megőrizve a népiesség valódiságát. Karagity művei ezt az irányt képviselik, bár kétségtelen, hogy ha Móricz Zsigmond tehetsége a bunyevác író rálátásával keveredik, igényesebb, kidolgozottabb, a szépirodalmi szférában is elismert művek születhettek volna.

ÖSSZEGZÉS

Aki olvassa Karagity Antal műveit, annak feltűnhet, hogy a logikusan felépített drámai fordulatok a végére veszítenek erejükből, mondhatni összezsapva fejeződnek be, a drámák inkább szociológiai lenyomatát adják a bunyevác nép életének, mintsem magas esztétikai értéket képviselnének.⁸¹ A realiztikus ábrázolás, a hétköznapi nyelv használata, a mindennapi élet morális és politikai eseményeinek részletes taglalása,⁸² a falusi uraság és a bunyevác közösség kapcsolatának bemutatása⁸³ ugyanakkor megítélésem szerint ízlésesen keveredik a népiességhez köthető mesei elemekkel. A hirtelen bekövetkező boldog vég, ahol a jó győz és a gonosz elnyeri méltó büntetését, magyarázatul szolgálhat a fabulaszerű példázatdrámák „logikátlan” befejezéseire. A szereplőket vizsgálva tipizált karakterekkel találkozhatunk,⁸⁴ mint a mesékben, a karakterek sablonosak, árnyalt jellemrajza senkinek sincs.⁸⁵ Ott van a szemellenzős, csökönyös édesapák, a hagyományszerető, de engedékeny és a fejlődés iránt nyitott édesanyák ellentéte. Az idillikus, művelt, erkölcsös, öntudatos bunyevác lány képe, akihez többnyire szorgalmas bunyevác legény tartozik. A csupa negatív tulajdonsággal rendelkező ura-

⁷⁷ Gerold László, *Száz év színház: Dráma és színjátszás Szabadkán a XIX. században (1816-1918)*, 198.

⁷⁸ Uo. 206.

⁷⁹ Szilágyi Zsófia, *Móricz Zsigmond* (Pozsony: Kalligram, 2013), 521.

⁸⁰ Uo. 525.

⁸¹ Nikola Tutek, „Antun Karagić – Bunjevac što zasja između dva utamničenja (Svjedočenja iz časopisa Danica izdanih prije drugog svjetskog rata)”, in *Nomadi margine*, szerk. Lukács István (Budapest: ELTE BTK Szlav Filológiai Tanszék, 2019, OPERA SLAVICA BUDAPESTINENSIA SYMPOSIA SLAVICA), 403.

⁸² Jakov Dujmov, „U povodu 90. obljetnice rođenja.”, *Hrvatski glasnik*, 22 (2003), 10.

⁸³ Blažetin, *Književnost Hrvata u Mađarskoj od 1918.*, 66.

⁸⁴ Dujmov, „U povodu 90. obljetnice rođenja.”, 10.

⁸⁵ Tutek, „Antun Karagić – Bunjevac što zasja između dva utamničenja (Svjedočenja iz časopisa Danica izdanih prije drugog svjetskog rata)”, 403.

ságok, a cserfes cselédek, a bölcs öregek, a zenélő cigányok, a pletykás vénasszonyok. Apró hangsúlyeltolódások persze itt-ott előfordulnak, de a karakterek lényegükben ugyanazt a sablont rejtik.

Karagity Antal az életét tette fel arra, hogy a bunyevác népet megmentse. Minden következmény ellenére is megörökítette, dokumentálta népcsoportja mindennapjait, tanítani és művelni próbálta őket, még akkor is, amikor visszautasításra és meg nem értettségre talált. Jelen dolgozat az író munkásságát hivatott alapszinten feltérképezni abból a célból, hogy a magyarországi kisebbségi irodalom diskurzusának a részévé váljon, kiemelve a jelentőségét egy már elfogyóban lévő, de még élő és tudatos bunyevác nép számára.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Blažetin, Stjepan. *Književnost Hrvata u Mađarskoj od 1918. do danas*. Osijek: Matica hrvatska, 1998.
- Dujmov, Jakov. „U povodu 90. obljetnice rođenja.” *Hrvatski glasnik*, 22 (2003).
- Franković, Đuro. *Odras povijesne zbilje u djelima Antuna Karagića i poratna stvarnost*. Kézirat, Marton Kubatov engedélyével felhasználva.
- Gerold, László. *Száz év színház: Dráma és színjátszás Szabadkán a XIX. században (1816-1918)*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1990.
- Karagić, Antun. „Kazališni komadi i novele”. Szerkesztette Franković Đuro, Pécs-Budapest: Frankovics és Társa Kiadói Bt. Croatica Kht., 2003.
- Kerényi, Ferenc. „Paraszti magatartásformák a reformkori népszínművekben”. In *Népi kultúra és nemzettudat*. Szerkesztette Hofer Tamás. Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991.
- Kerényi, Ferenc. *A régi magyar színpadon 1790-1849*. Budapest: Magvető, 1981.
- Kerényi, Ferenc. *Magyar színháztörténet 1790-1873*. Budapest: Akadémiai, 1990.
- Kolta, Magdolna. „Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben”. In *Népi kultúra és nemzettudat*. Szerkesztette Hofer Tamás. Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991.
- Kőhegyi, Mihály. „Honnan és mikor kerültek a bunyevácok Katymárra?.” In *Tükörképek a Sugovicán*. Szerkesztette Bárh János. Kecskemét, 1997.
- Kubatov, Martin. *Garske bunjevačke familije kadgod is danas*. Budapest: Croatica, 2015.
- Kubatov, Martin. *Garski bunjevci*. Budapest: Croatica, 2012.
- Lorančević, Juraj. „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Mađarskoj”. *Hrvatski glasnik*, (1992. szeptember 24.)
- Lorančević, Juraj. „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Mađarskoj”. *Hrvatski glasnik*, (1992. október 15.)

- Lorančević, Juraj. „Ante Karagić hrvatski književnik iz Bajskog trokuta u Mađarskoj.” *Hrvatski glasnik*. (1992. október 22.)
- Mándics, Mihály. *A magyarországi bunyevác-horvátok története*. Kecskemét: Bácskiskun megyei Tanács V. B. Művelődési Osztály, 1989.
- Meznerich, Jenő. *Bunyevácok*. Budapest: 1938.
- Székely, György szerk. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest: Akadémiai, 1994.
- Szilágyi, Zsófia. *Móricz Zsigmond*. Pozsony: Kalligram, 2013.
- Tarján, Tamás. „Utószó.” In *Népszínművek*, szerkesztette Tóth Ede. Budapest: Unikornis Kiadó, 2003.
- Tutek, Nikola. „Antun Karagić – Bunjevac što zasja između dva utamničenja (Svjedočenje iz časopisa Danica izdanih prije drugog svjetskog rata)”. In *Nomadi margine*, szerkesztette. Lukács István. Budapest: ELTE BTK Szlav Filológiai Tanszék, 2019. (OPERA SLAVICA BUDAPESTINENSIA SYMPOSIA SLAVICA).
- Urosevics, Danilo. *A magyarországi délszlávok története*. Budapest: Hazafias Népfront Országos Tanácsa, 1969.
- Urosevics, Danilo. *A magyarországi horvátok kulturális egyesületei*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1969.

MELLÉKLETEK

1. MELLÉKLET: TÁBLÁZAT KARAGITY ANTAL DRÁMAI ÉS PRÓZAI MŰVEINEK CSOPORTOSÍTÁSÁRÓL.

Identitás				Néprajz			
Hétköznapi élet		Politika		Házasság		Erkölc	
Próza	Dráma	Dráma	Próza	Dráma	Próza	Próza	Dráma
<i>A szolgálólány</i>	<i>Katica</i>			<i>Rosszindulat</i>	<i>A vőlegény</i>	<i>A rabló</i>	<i>Becsületes csaló</i>
	<i>Az elvált nő</i>	<i>Meglepetés</i>	<i>Nikola és Marta</i>	<i>Jegyesek</i>		<i>Fekete kancák</i>	<i>A svájci</i>
	<i>Öntudat</i>	<i>Községi bíró</i>		<i>Sapka</i>		<i>Csika Marko</i>	<i>Faun</i>
	<i>Zorka kisasszony</i>			<i>Asszonyi féltékenység</i>		<i>Dancsó Szomborcsevity</i>	
<i>Anka Berityeva</i>				<i>Láz</i>		<i>Joso és Stefan</i>	
				<i>Kaszinó</i>		<i>A nagy tó mellett</i>	
						<i>Doktor Tóni</i>	

2. MELLÉKLET: DRÁMÁK

- 1933 Rosszindulat (Zloba)
- 1934 Jegyesek (Zaručnici)
- 1936 Az elvált nő (Rastatkinja)
- 1940 Sapka (Šepa)
- 1936 – 1943 Zorka kisasszony (Gospođica Zorka)
 - Asszonyi féltékenység (Ženina Ljubomornost)
 - Láz/Hirtelen megbetegedett (Odjednom se razboljela)
 - Becsületes csaló (Pošteni varalica)
 - Anka Berityeva (Anka Berićeve)
- 1943 Öntudat (Svijest)
- 1944 Katica
- II. világháború után Meglepetés (Iznenadenje)
 - Községi bíró (Općinski načelnik)
 - A svájci (Švajcarka)
- 1966 Faun
- Kaszinó (Kasina)

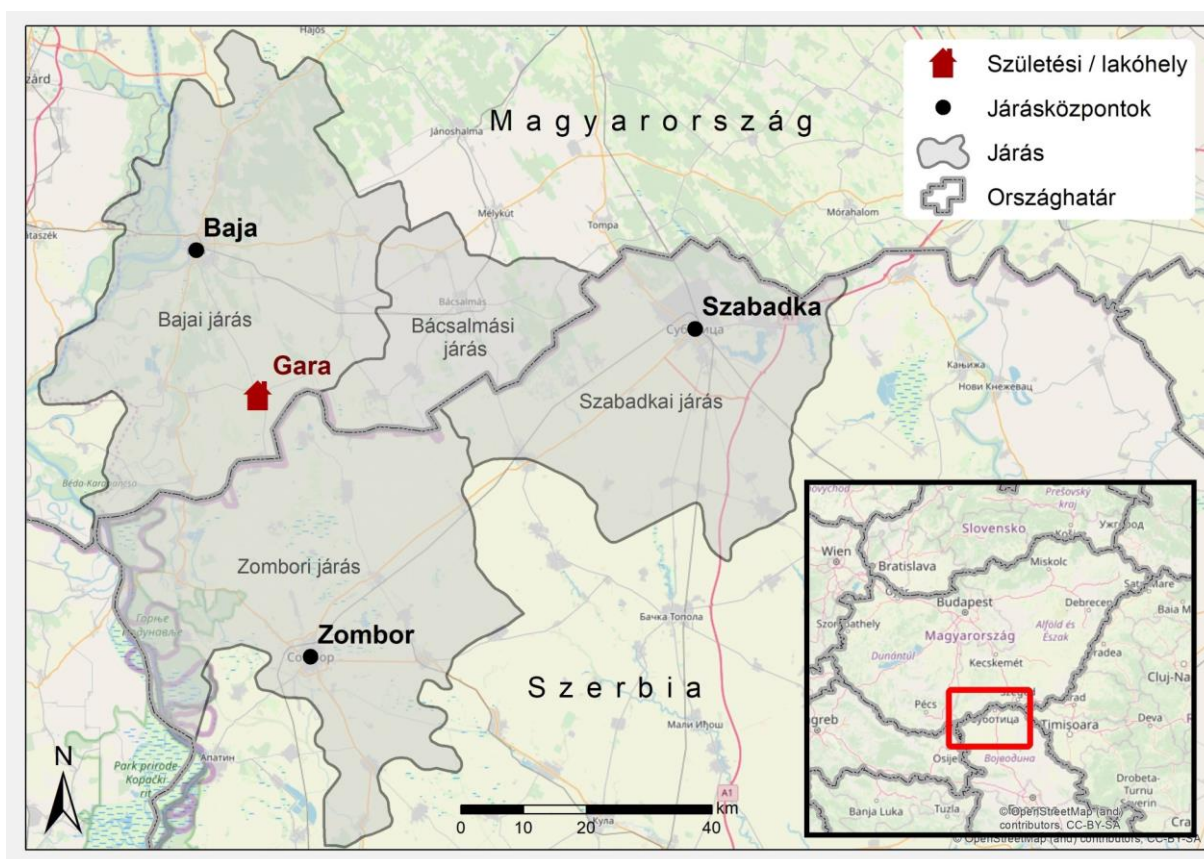
3. MELLÉKLET: PRÓZÁK

- A vőlegény (Vjerenik)
- Čika Marko
- A rabló (Razbojnik)
- Dancsó Szomborcsevity (Dančo Somborčević)
- Anka Berityeva (Anka Berićeve)
- Joso és Stefan (Joso i Štefan)
- A nagy tó mellett (Pored velikog jezera)
- Nikola i Marta
- Doktor Tóni (Doktor Toni)
- Fekete kancák (Crne kobile)
- A szolgálólány (Služavka)

4. MELLÉKLET: A BUNYEVÁCOK FÖLDRAJZI BEHATÁROLÁSA



5. MELLÉKLET: AZOK A TERÜLETEK, AHOL KARAGITY ANTAL DRÁMÁIT ISMERTÉK.



6. MELLÉKLET: BUNYEVÁC NÉPVERSELEK

Képek forrása: Bunjevački Radio Tavankut Facebook-oldala, 2020.11.12.



ÖNKERESÉSI „KÍSÉRLETEK” AZ ÉLETJEL KÍSÉRLETISZÍNPADÁN (1968–1972)

DUDÁS ROBERT

KÍSÉRLET A BEVEZETÉSRE

A dolgozat több szempontból is kísérleti, melyre már maga a cím is utal: *Önkeresési „kísérletek” az Életjel Kísérleti Színpadán*.

A Kísérleti Színpadról korábban nem volt egységes recepció, így ez a dolgozat az ott folyó tevékenységek rendszerezésére törekszik. Mivel a kutatás közben egy világhírű is kitört, ami magával vonta a könyvtárak bezárását is, így a dolgozat elkészítése során kiemelt szerep jutott a digitálisan elérhető tartalmaknak.

A munka részben színháztörténeti kutatásra épül. Meghatározza magának a Kísérleti Színpadnak a fogalmát, ugyanis a dolgozat a Népszínház fiatal tagjainak szabad, önkéntes *társulataként* tartja számon ezt az intézményen kívüli csoportosulást, nem pusztán az Életjel azonos nevű pódiumaként. Összefoglalja alakulásának és bukásának körülményeit, feltételezettokait, végül pedig megkísérli elhelyezni a Kísérleti Színpad működését a kelet-európai színháztörténeti folyamatokban.

A dolgozat az empirikus kutatásra is fókuszál. A kísérleti *társulat* tagjai többnyire márnincsenek az élők sorában, közvetlen információkra így alig számíthattam. Kovács Frigyes színművész segítségével azonban levelet írtam a Németországban élő Árok Ferencnek, aki a színészcsapat alapítója és kimagasló tagja volt. Válasza (írásbeli interjúja), melyet a Mellékletben teljes egészében közlök, olyan információkkal gazdagította dolgozatomat, amelyeknek köszönhetően egy átfogó kutatást követően önálló színház-

és kultúrtörténeti értékkel bírhat. Addig is: dolgozatom jelentősége egy elfeledett színházi csoportosulás emlékének felelevenítésében, megőrzésében keresendő.

Munkámat segítette még Góli Kornélia, az újvidéki Művészeti Akadémia oktatója, Horváth Emma tanárnő, a Csáth Géza Művészetbaráti Kör vezetője, valamint Süveges Eta, a topolyai Járasi Magyar Népszínház, valamint a szabadkai Népszínház egykori színésznője. Támogatásukat ezúton is köszönöm.

A KEZDETTŐL A KÍSÉRLETI SZÍNPADIG

1958. október 28-án jelent meg Szabadkán az *Életjel* Irodalmi Élőújság első száma, melynek előzménye a három évvel korábban elindított, mindössze egy számot megélt, majd – tisztázatlan okokból – betiltott lap, a *Visszhang* volt. Akkoriban a Népszínház nagy sikerű színésznőjének, Ferenczi Ibolyának a lakása egyben irodalmi szalonként is működött. A városművészei ezen a helyen álltak elő egy élőújság, azaz egy olyan orgánus ötletével, mely az aktuális eseményekről élő szóban számol be. Az indítás egyik fő motívuma szerint az elhangzott szót ugyanis nem lehet betiltani.¹

Lévay Endre az *Életjel* első *Évkönyvének* bevezetőjében a következőket írja: „Elindítói[...] »pódiumnak« szánták, amely élőújság formájában hírt ad a szellemi élet minden mozzanatáról, melynek hangja itt kél, vagy idáig elhallik”. Néhány sorral lejjebb Urbán János – az első szám bemutatásakor elhangzott – bevezetőjéből idéz, s azt a következtetést vonja le, hogy „a cél tehát az volt, hogy az ÉLETJEL olyan gyűjtőhely legyen, amely a maga termékeny talajának minden terméséből juttat valamit a hallgatónak, azt mindig szem előtt tartva, hogy kit mi érdekel”.²

Kétség nem fér hozzá, ez a talaj elég termékenynek bizonyult. Kezdeti célkitűzésként évfolyamonként legalább tíz számot terveztek. Az első „szám” bemutatása után az év hátralévő két hónapjában újabb rendezvények következtek, 1967-ig pedig – 1962 kivételével – minden évfolyam lapszáma meghaladta a kitűzött célokat. Az első tíz évben szám szerint 104 irodalmi, zenei, művészeti esttel állt elő az *Életjel* 1967-ben Október-díjban is részesült szerkesztősége. Összegzésként elmondható: „TÍZ ESZTENDŐ alatt több mint ezer előadó lépett fel az ÉLETJEL irodalmi tribünjén. Írók, színészek, zeneművészek, képzőművészek, tanárok, diákok álltak az irodalom, a művészet népszerűsítésének szolgálatában”.³ Mindez pedig nem jöhetett volna létre közönség nélkül. Az ő tapsuk volt a fizetség munkájukért, anyagi helyett a szellemi támogatás tartotta életben az

¹ Beszédes Valéria, *Rólunk*, <http://www.eletjel.org.rs/a-kiadorol/rolunk> [Utolsó hozzáférés: 2021. 02. 12.]

² Lévay Endre, „Tíz esztendő”, in Dévavári Zoltán, Lévay Endre és Urbán János, szerk., *Életjel Évkönyv 1.* (Subotica: Munkásegyletem, 1967), 10–11.

³ Dévavári Zoltán, Lévay Endre és Urbán János, szerk., *Életjel Évkönyv 1.* (Subotica: Munkásegyletem, 1967), 137–138.

élőűjságot, és talán éppen ez a kölcsönös megbecsülés hajtotta őket előre, hogy a következő öt évben, 1967 és 1972 között, közel ugyanannyi számot jelentessenek meg, mint az előző tíz évben.

A csömör helyett – írja Lévay – az ugrásszerű fejlődést kivételes jelentőséggel szemlélteti, hogy a pódiumain fellépett előadók száma több mint 1500, s ezeknek nyolcvan százaléka fiatal, olyan tizenéves, aki nyelvbtlás nélkül, teljes átéléssel tud elmondani egy verset, novellát.⁴

Az élőűjság történetében legendásnak számító 1968-as évben több új kezdeményezéssel álltak elő a szerkesztők. Elsőként az Életjel Miniatűrök-könyvsorozatát említem meg, melyből öt év alatt huszonhárom kötet jelent meg. Lévay Endre programadó *Új lélekindulás* című tanulmánykötetét Sáfrány Imre személyes hangvétellű vallomása követte a tragikusan elhunyt Vinkler Imréről. Ezekhez a kötetekhez azonban csak az Életjel aktív tagjai, tagsági díj ellenében juthattak hozzá. „A második számtól már körvonalozódik a miniatűrök koncepciója: önéletrajzokat, életrajzokat, írók levelezéseit, irodalomtörténeti tanulmányokat jelentetett meg, nem csak szabadkai vonatkozásban”.⁵ A miniatűrök új lehetőséget adtak a Kosztolányi- és a Csáth-kultusz további ápolására (az élőűjság korábbi emlékszámai, valamint az 1969-ben kezdeményezett Csáth-emléktábla és szoboravatás mellett).

A következő kulcsfontosságú esemény a Csáth Géza Művészetbaráti Kör létrejötte. A fiatal tagokból álló, önképzőkörszerűen indult csoportosulás első száma október 8-án jelent meg, majd további tíz estét tartottak az év hátralévő részében, 1972-ig pedig összesen nyolcvanötöt.⁶ Miniműsorok, önálló előadóestek, színdarabok követték, vendégírók váltották egymást, és egymással vetélkedhettek a fiatal tollforgatók. Dévavári Zoltán író, szerkesztő kiváló szervezőnek bizonyult. Talán az Életjel köré csoportosulók, valamint a Csáth Kör tagjainak átlagéletkora is hozzájárult ahhoz, hogy az egyre inkább forrongó nagyvilág felé is nyitottabban viszonyultak. 1969-ben például – a korhangulathoz alkalmazkodva – Hippiestet szerveztek, melyen többek között Jack Kerouac, Allan Ginsberg, Gregory Corso és Bob Dylan művei szerepeltek a műsorlistán.⁷

⁴ Lévay Endre, „Öt év számadása”, in Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévay Endre, Palusek Béla és Urbán János, szerk., *„Életjel Évkönyv 2.”* (Szabadka: Munkásegyletem, 1972), 8 (a továbbiakban Dér és mtsai.).

⁵ Beszédes, *Rólunk*.

⁶ Dér és mtsai, 281.

⁷ Uo. 238.

A harmadik említésre méltó esemény, szakdolgozatom fő mozgatórugója, az irodalmi Kísérleti Színpad (1968–1972) megalakulása, amely egy folyamat eredménye, és az akkori európai törekvésekkel, valamint a jugoszláv színjátszás *kísérletező* tevékenységével is összefüggésbe hozható.

A KÍSÉRLETI SZÍNPAD

„Amiről tíz éve beszélgetnek, amit sürgetnek, amire égető szüksége volt a városnak – végre megalakult.” – harangozta be Barácius Zoltán a Kísérleti Színpadot a Magyar Szóban 1969. január 22-én megjelent írásában, majd hozzátette, hogy hamarosan látható lesz első bemutatójuk, *A postás mindig kétszer csenget*.⁸ Barácius Zoltán (1931–2011) Nagybecskerekben született, a gimnázium elvégzése után tengerészeti főiskolára járt. Színészi karrierje 1953-ban kezdődött szülővárosában, a Toša Jovanović Színház magyar társulatánál. Itt 1954-ben rendezőként is kipróbálhatta magát, Molnár Ferenc vígjátékát, a *Delilát* vitte színre.⁹ 1955-től a topolyai Járasi Magyar Népszínházhoz szerződött annak 1959-es megszűntetéséig. A következő évtől nyugdíjazásáig a Szabadkai Népszínház társulatának volt tagja. Színészi karrierje mellett rendezett, amatőr színjátszókkal foglalkozott. Több hangjáték és színmű fűződik a nevéhez, könyveket írt a jugoszláviai magyar színházi élethez kapcsolódó témákról. Újságíróként, színházi cikkíróként tevékenykedett.

Barácius Zoltán személyében egy sokoldalú, tapasztalt színházi embert ismerhetünk fel, viszont a Kísérleti Színpad első előadása – a korábban tett állítással ellentétben – nem James Cain regényadaptációja volt. Ezzel korántsem cáfolom Barácius szavait, az említett előadásra feltehetőleg ő maga is mint első formabontó darabra tekint – erre az Életjel második Évkönyvének hatvankilencedik oldalán található fénykép leírásából lehet következtetni. Sőt Barácius maga, az *Üzenet* IV. évfolyamának áprilisi számában *Gondolatok színházi dolgainkról* cím alatt a következőképpen emlékszik vissza a megalakulásra: „1968 novemberében [...] ennek az írásnak a szerzőjében, Árok Ferencben és Kasza Évában megfogant a gondolat, hogy »gerillaegyüttest« alakítva kedvükre kísérletezhessenek”.¹⁰ A következő oldalon pedig felsorolja a Népszínház fiatal színészei

⁸ Barácius Zoltán, „Kísérlet és megvalósítás”, in Dér és mtsai., 66–67.

⁹ Uő, Az ördög cimborái: a vajdasági magyar színházak rendezői (Szabadka: Munkásegyletem, 2005), 145.

¹⁰ Uő, „Gondolatok színházi dolgainkról”, *Üzenet* (IV. évf. 4. sz.): 363.

által bemutatott darabokat és szerzőjüket, az első helyre Kvazimodo Braun István két egyfelvonásosát sorolva. A hatvanéves tudós és egy egyetemista lány szerelmét feldolgozó *Királyvizet*, valamint az eredetileg hangjátéknak szánt *A sofőr és az igazságszolgáltatást* 1968. december 2-án mutatták be.

Barácius említett cikke hét bemutatót sorol fel, utolsóként Friedrich Dürrenmatt *Késső őszi esti órán* című művét, amelyet 1972. október 26-án mutattak be az akkor már több mint egy éves Irodalmi Színpadon. „Elődje”, a Kísérleti Színpad alig több mint másfél évnyi működés után megszűnt, utolsó előadásuk pedig Barácius Zoltán mono-drámája, a *Bántanak* ősbemutatója volt.

Mindennek tudatában kulcsfontosságú, hogy definiáljuk, mi is valójában a Kísérleti Színpad. Az Életjel azonos nevű pódiumán Babits- és Juhász Gyula-szavakat is elhangzottak – a mai napig aktív Horváth Emma rendezésében –, de a szóban forgó „színpad” nem más, mint a Népszínház fiatal színészeinek új formákat igénylő, szabadon összeállt társulata. A színészek főállásuk mellett szabadidejüket – mindenféle juttatás nélkül – arra fordították, hogy az esetleges kudarcot is vállalva „felülkerekedjenek a hagyományos színpadi formákon”, mert szerették volna „kitapogatni az alkotás idegrendszerét”, ezzel olyan előadást létrehozva, „amely kizárólag a modern színjátszás kedvelőinek szól”.¹¹

Maga a kísérlet értelmezhető úgy is mint önkeresés, legyen szó akár a színésztől, a közönségről vagy a jugoszláviai magyar színjátszásról. A színház egyik legfontosabb feladata, hogy a nézőnek lehetőséget nyújtson folyamatosan változó identitásának értelmezésére, azaz identitásképző szerepe van. Az egyén leginkább akkor tudja definiálni önmagát, ha egy másik ember viselkedéseként látja viszont saját cselekedeteit, hallja gondolatait, vagyis ha távolságtartva szemléli saját személyét, tükörképét másvalakinek nézve, más tükörképét sajátjának tekintve, ezzel viszonyba kerülve önmagával.¹² Ha viszont egy színház anyagiak terén válságos időket él, a biztos sikerre kell pályáznia. Ez többnyire javarészt az egyszerű szórakoztatásban merül ki, operettek és közönségszínházok műsorra tűzésével. Ezek természetesen lehetnek színvonalas előadások, korszerűbb eszközökkel, de nem minden esetben felelnek meg a kor szellemének, így az egyén nemigen láthat a színpadon olyan karaktereket, amelyek által valódi kapcsolatba kerül önmagával és a forrongó európai közeggel. Tehát akár azt is mondhatni, hogy a távolság a színpad és a nézőtér között legalább akkora, mint a darab megírása és a né-

¹¹ Uő, „Kísérlet és megvalósítás”, 66–67.

¹² Erika Fischer-Lichte, *A dráma története* (Pécs: Jelentkor, 2001), 9–10.

ző által látott előadás között. A Kísérleti Színpad az időbeli távolságok lerombolására tett kísérletet, hiszen maguk a színészek sem voltak elégedettek a repertoáron lévő darabokkal. Ha pedig egy színész feladatát gondterhes munkaként éli meg, a színház társadalmi szerepe, önazonosságának meghatározása is válságba kerül.

A csoportosulás elnevezése ugyanakkor megtévesztő lehet, igaz, mindössze kilenc bemutatott darab mellett nem érdemes ebbe belekötnünk, hiszen ez nem feltétlenül elegendő a célkitűzések érvényesítésére, mindenesetre érdemes – a Bérczes László által használt terminussal élve – *másszínházként* tekinteni rájuk, amely magába foglalja többek közt az alternatív és az avantgárd címkéket is, de egy olyan gyűjtőfogalom, amely minden esetben a „mindenkori hatalommal szemben álló – szembe kerülő” színházat jelenti.¹³

A postás mindig kétszer csenget bemutatója után így nyilatkozott Podolszki Józsefnek a protagonistát alakító Árok Ferenc:

Ami engem mint színészt illet, idegen tőlem a szórakoztatás elve. Nem tudok csak azért játszani, hogy szórakoztassak, és örüljek az olcsó, hatásvadászó poénok meg a lapos nyavalygások sikerének. Szeretnék megszabadulni minden fölösleges gesztustól, mimikától, szövegtől és poéntól, csak a lényegre törekedni és csak a lényeget adni, egyszerű, de letisztult, határozott és szuggesztív formában. A közönség esetleges meg nem értésétől nem félek, mert hiszem, hogy itt is létezik egy igényes közönség, amely élvezni tudja az avantgarde színpadot. A Népszínház piac [...] tehát nem elégítheti ki ennek a közönségnek az ízlését, és különben sem vallhatjuk azt az elvet, hogy alkalmazkodnunk kell az uralkodó vagy uralkodónak vélt közízléshez. Ezért a Kísérleti Színpadon kell kezdeni valamit, hisz itt nem köthetnek bennünket egzisztenciális anyagi érdekek.¹⁴

Árok Ferenc a visszaemlékezésében már a következőket írja:

Fiatalon az ember azt hiszi, ha néhány alkalommal már szabadon és önállóan alakította szerepét, már mindent tud, már megtalálta az egyéniségét. Gyorsan rá kellett jönnöm, hogy minden egyes szerep újabb és újabb önkeresési folyamat. [...] Azt hiszem, hogy egyéniségem a mindenkori szerepeimnek ésművészi feladataimnak van alárendelve.¹⁵

¹³ Bérczes László, „Másszínház Magyarországon 1945-89 – Első rész”, *Színház* (XXIX. évf. 3. sz.), 42.

¹⁴ Podolszki József, „Az egyéniségemet keresem”, in *Dér és mtsai.*, 73–74.

¹⁵ Árok Ferenc színművész, az egykori Kísérleti Színpad egyik alapítójának levele (írásbeli interjú, 2020. május 8., Stuttgart, Németország). (Továbbiakban: levél.)

Podolszki Józsefnek adott interjújában Árok Ferenc „avantgarde színházi” törekvésekről tesz említést. Ez korántsem lenne idegen 1969 Szabadkájától, ugyanis a Bosch+Bosch avantgárd képzőművészeti csoport is abban az évben alakult a városban:

Szabadkán, ebben a vidékies, sajátos hangulatú határvárosban különböző kultúrhatások szereztek maguknak érvényt és teremtettek termékeny alkotói légkört a 20. században. Az 1969-ben alakult Bosch+Bosch Csoport ezt a pozitív helyzetenergiát hasznosítva a nemzetköziművészeti élet radikális újításai felé fordult, hogy a műfaji, nyelvi és eszmei nyitottság ígehirdetőjeként emelje magasba az egyetemes aktivizmus zászlaját.¹⁶

Egy korszerű színház megteremtésének szándéka Szabadkán régóta tervben volt. Az 1945-ben műkedvelőkből alakult első vajdasági magyar hivatásos társulat csak

az ötvenes évek derekán vált »nagykorúvá« [...] Ekkor a közvélemény a hivatásos rendezőktől várta a megváltást. Virág Mihály és Varga István egymással rivalizálva eszményi helyzetet teremtettek. A társulat színre vitte *A revizort* [Gogol], a *Pygmaliont* [Shaw], *A salemi boszorkányokat* [Arthur Miller] a *Véres menyegzőt* [Lorca: *Vérnász*], az *Éjjeli menedékhelyet* [Gorkij], *A róka és a szőlőt* [Guilherme Figueiredo]... A népszínmű elszívargott a műsorból, de a színház az operettel továbbra is csendes vizeken hajózott (*Csárdáskirálynő*, *A denevér*, *Hawaii rózsája*). A nagy és hirtelen föllángolás után azonban az ötvenes évek vége felé a társulat belefulladt a közepszerűségbe.¹⁷

Gyakran támadták a szabadkai Népszínházat vegyes repertoárja miatt, de Lányi István a *Híd*ban nem a műsorlistát támadta:

A színész a szép szó papja. Hány színészünk van, aki szépen beszél magyarul? Egy kezemen össze tudnám számolni őket, s még maradna is szabad ujjam rajta. Hányan tudnak szépen és szakszerűen mozogni a színpadon? Melyikük tud igazán úrrá lenni testén, hogy hajlíthatóvá tegye, s ne vigye át saját, köznapi mozdulatait a színpadra, szerepbe? Hányan vannak, akiknek beszédéből nem cseng ki a meg-

¹⁶ Szombathy Bálint, *B+B* (Újvidék: Forum, 2019), 5.

¹⁷ Barácius Zoltán, *Ötgarasos színház: A szabadkai Népszínház Magyar Társulatának múltjából (1960–1971)* (Szabadka: Szabadegyetem, 2003), 20.

felelő műveltség hiánya?¹⁸

A rendezők változtatásokat sürgettek, hogy a magyar társulat ne veszítse el „igazságát” a sok „tartalmatlan” és „középszerű” darab miatt. 1959-re tanácstalanság lett úrrá a színházban,

habár a színészek úgy érezték, hogy sikerrel töltik be hivatásukat. Szórakozzon a nemzet! Kényes kérdéseket a színpadon nem szabad fölvetni, s a szegény színész ne az irodalmon, főként ne a drámaíráson át keressen magának utat a Nagy Igazságokhoz.¹⁹

A vezetőség a megoldást a „vérfrissítésben” látta, az volt a tervük, hogy a topolyai Járási Magyar Népszínház néhány tagját „beolvasztják” saját együttesükbe, így 1959-ben a topolyai megszüntetését szorgalmazták – sikerrel.²⁰

A Népszínház igazgatói posztjára 1960-ben a színházi tanács elnöke, Dévics Imre került, aki Virág Mihály rendező és Petrik Pál festőművész, díszlettervező segítségével kezdett eltérni a régi, jól megszokott, de elavult formáktól – ide sorolhatjuk a szerzői instrukcióktól való eltérést, a művek saját elképzelés szerinti megvalósítását is –, annak ellenére, hogy nem csak a sajtó, a művészek többsége, de a színészek is bizalmatlanul viszonyultak az újításokhoz. Ennek okán csak ritkán tűztek műsorra ún. „kísérleti előadásokat”. Az első nagy áttörést a *Biedermann és a gyűjtogatók* (Max Frisch) hozta meg 1961-ben.²¹ Káich Katalin Barácius Zoltánt idézi *A színész és a színjáték dicsérete* című kötetében, amikor ezt írja: „Virág Mihály arcul csapta azt a színházkultúrát, amely talán a legkonzervatívabb egész Európában”.²² Barácius a következőket írja az *Ötgarasos színház* című kötetében: „A város [...] elhúzta az orrát és arról beszélt, hogy vannak a sorainkban olyan elvakult »avantgardisták« – Virág Mihályra és Dévics Imrere gondoltak –, akik le akarják söpörni az asztalról a múlt szép, liliomillatú trófeáit”.²³

A Dévics-érában nagy fejlődésnek indult a szabadkai színjátszás az előző évekhez viszonyítva. Évadonként nagyjából egy tucat bemutató, a reprízok száma négyszáznál is

¹⁸ Uo. 24.

¹⁹ Uo. 24–25.

²⁰ Uo. 25.

²¹ Uő., „A kísérletezés jegyében (küzdelem a modern színházért)” *Üzenet* (I. évf. 3. sz.), 345.

²² Káich Katalin, *A színész és a színjáték dicsérete: a szabadkai Népszínház magyar társulatának első negyven éve* (Szabadka: Életjel Könyvek; Újvidék: Vajdasági Színházmúzeum, 2016), 216.

²³ Barácius, *Ötgarasos színház*, 42.

többszörfizhet, a Sterija Játékokon való részvétel, vendégelőadások a magyar lakta falvakban is, magyarországi sztárszínészek és rendezők alkalmazása, Színész Stúdió létrejötte.²⁴ 1968-ig a színpadra került Pavel Kohout *Ilyen nagy szerelemje*, Bertolt Brecht *Koldusoperája*, Eugene O'Neill *Boldogtalan holdja*. Egyre hangsúlyosabbá vált „az irónia és aszatúra szerepe, amivel némileg tompítani lehet egy-egy mű fájdalmasabb, filozofikusabb gondolatait s ezáltal közelebb vinni a nézők ízlésszintjéhez”.²⁵ Madách *Ember tragédiájának* 1965. végi bemutatója után „sokan belátták, hogy a dévicsi színház nem törekedett a közönség ízlésének elcsökevényesedésére”.²⁶ Madáchot Sławomir Mrożek *Hekusokja* követte, de műsorra került Háy Gyula *Isten, császár, paraszt* királydrámája is vagy Örkény István *Tótékja* – amelyben öt alkalommal maga Latinovits Zoltán alakította az Őrnagyot –²⁷ vagy Katona József *Bánk bánja*. Tehát a Dévics-érában a színház igyekezett olyan darabokat műsorra tűzni, Virág Mihály és Petrik Pál munkájával pedig úgy a néző elé tárni azokat, hogy a bemutatók közöljenek is valamit, és a néző ne csak „szórakozni” járjon a színházba, még ha sűrűn-sűrűn – ahogyan Barácius több ízben fogalmaz írásaiban – „olcsó vígjátékok” is kerültek a repertoárra. Amikor Dévics Imrét 1968-ban (Árok Ferenc ugyan 1967-et ír levelében) – rövid időre – eltávolították a színház éléről, a Kísérleti Színpad alapítói talán attól tarthattak, hogy a színház új vezetősége felhagy az eddigi műsorpolitikával:

»fúrták« Dévics Imrét, fúrták a Magyar társulat tagjai [...] s fúrta a mindenható párt, melynek szemében mindig szálla volt a Magyar Társulat gyorsfelemelkedése. Szerény intellektuális képességükkel azonban nem mertek valami másba, valami radikális újba belekezdeni. Ezért a »devicsi örökség«-et vitték tovább, de hát a magyarság ügyei iránt az új vezetés érzéketlen volt, valami nemzetietlen terror kapott lábra.²⁸

Az új vezetőség alatt Camus *Caligulája*, de Deák Ferenc *Áfonyákja* is színpadra került, amelyért a Sterija játékokon a szerző és a György szerzetest alakító Romhányi László Sterija-díjat kapott. A darab a Népszínház repertoárjáról a bemutató után lekerült, de az 1969 végén visszatérő Dévics Imre visszahelyezte²⁹, majd többek között műsorra tűz-

²⁴ Uo. 7.

²⁵ Uo. 63.

²⁶ Uo. 69.

²⁷ Uo. 80.

²⁸ Uo. 86.

²⁹ Uo. 89.

te Sartre *Piszkos kezek* című drámáját is, amelyet – Barácius szerint – az ő kérésére Ungvári Tamás fordított le – álnéven – a szabadkai Népszínház számára.³⁰ A fentiek ismeretében kijelenthetjük, hogy a Népszínház maga is azon az úton haladt, amelyet a Kísérleti Színpad 1968 végén kijelölt magának, azt viszont érdemes feljegyeznünk, hogy a színpad olyan időben alakult meg, amelyben a dévicsi színház jövője bizonytalannak látszott.

Árok Ferenc visszaemlékezésében arról ír, hogy elsőként Dévics Imre ötlete volt egy ifjúsági, kísérleti színpad megalakítása, még mielőtt áthelyezték volna Belgrádba. 1967-ben az akkor a színészképzőn frissen végzett diákok közül nem tudott mindenkit alkalmazni, ezért javasolta nekik, hogy a Népszínház egyik kistermében alakítsanak ki egy színpadot. Ehhez megpróbált anyagi támogatást kérni a várostól: sikertelenül.

Tehát a Kísérleti Színpad ötlete – írja Árok Ferenc – Dévics Imrétől származik, és ez az ötlet parázsként izzott bennünk, ha látszólag nem is történt semmi. Az eltávozott (vagy távoztatott) igazgatónk tudta, amit nemsokára mi is tapasztaltunk. Összefogni a végzett tehetségeket, mert csak így lehet győzni aversenyt, így lehet egy táborba kiáltani a szétfutó akaratokat, mert kell egy műhely, ahol saját szabad belső irányának megfelelően bonthatja ki erőit.³¹

Árok Ferenc levelében háláját fejezi ki a Népszínház műkedvelőinek, akik fontos szerepet tölthettek be a színházkultúra terjesztésében, de tehetségük nem volt elegendő a továbbfejlődésre. „Mi színészképzőt végzett fiatalok tele lelkesedéssel a tanultakat akartuk munkánkban kamatoztatni, mi már egy kicsit távolabbra tekintettünk. Ez itt-ott »surlódásokat« is okozott” – írja Árok Ferenc. A fiatal színészek egy évvel később, 1968-ban az Életjel keretein belül, anyagi támogatástól függetlenül megalakították a Kísérleti Színpadot.

Az Életjel szerkesztősége már az élőlítség történelmének kezdetén biztosítani szeretett volna egy színpadot az új formák keresőinek, azonban nem találtak megfelelő személyt annak vezetésére.³² Az 1968-ban létrejött gárda élére Barácius Zoltán került, aki rendezői jártasságát bővíthette a csoportosuláson belül. Ha elolvassuk színházi cikkeit, egyértelművé válik, hogy Barácius határozott, bátor személyiség volt, elkötelezett híve a néző befogadóképességével való kísérletezésnek, mivel szerinte a színházcsinálást

³⁰ Uo. 100.

³¹ Levél.

³² Podolszki, „Az egyéniséget keresem”, 73.

csak ez tudja kirántani mindenkori válságából. „Úgy éreztük, hogy napjainkban a művészet mindinkább az anyagiakon keresztül szűródik le, és így nem tudja gyümölcsöztetni az alkotómunkát. Az intellektuális színész számára [...] nem lehet az anyagi érdek az egyedüli cél”.³³

A BEMUTATOTT DARABOK

A következőkben áttekintjük, milyen előadásokat mutatott be a Kísérleti Színpad. Mint már említettem, első estjükön, 1968. december 2-án az irodalmi munkásságáért Október-díjban részesült, korának egyik legnépszerűbb – mára ideológiai okok miatt feledésbe merült, bár a színházi szakma által már akkoriban is alábecsült – vajdasági magyar drámaírójának, Kvazimodo Braun Istvánnak az egyfelvonásosait láthatta a közönség. A *Királyvíz* Pataki László, *A sofőr és az igazságszolgáltatás* ősbemutatója Barácius Zoltán rendezésében került színpadra. Az előbbi egy hatvanéves egyetemi tanár és fiatal hallgatójának tragikus szerelmét dolgozza fel. Az utóbbi az idősíkokkal játszva a véletlenekre helyezi a hangsúlyt, hogy a világ kiszámíthatóságát sugallja, és azt, hogy a szereplők, ha nem is ismerik egymást, de össze vannak láncolva, egységet alkotnak.

Ez az est több szempontból is nevezhető kísérletinek. Elsősorban azért, mert a két darab összesen nagyjából negyven percet tett ki, miközben szerzőjük főként hosszabb lélegzetvételű drámáiról volt híres. Másodsorban azért, mivel első bemutatóként a színpad itt mérhette fel, mekkora érdeklődés irányul a társulat felé.³⁴ A harmadik szempont viszont talán a legérdekesebb, ugyanis a balesetet okozó sofőr kihallgatásának és felmentésének története egy be nem mutatott hangjáték színpadra alkalmazása. Ez pedig korántsem szokványos eljárás. Az *Életjel* második *Évkönyvében* feltüntetett kritika szerzője főként jövőbeni távlatokban gondolkodott:

Az *Életjel* hétfő esti előadásának sikere ismét időszerűvé tette az évekkel ezelőtt fölvetett gondolatot: ideje volna egy avantgarde ifjúsági színpad létrehozásával olyan műsorokat is szorgalmazni, amelyek eddig hiányoztak az irodalmi élőújság pódiumáról.³⁵

³³ Uo. 74.

³⁴ *Dér és mtsai*, 65.

³⁵ Uo. 65.

A következő bemutatón a csavargók kerültek előtérbe két, válságos időkben játszódó szöveg révén. James Cain a megjelenésekor nagy port kavart *A postás mindig kétszer csenget* című regényének színpadi adaptációját, akárcsak – Dürrenmatt kivételével – a következőkben felsorolásra kerülő műveket, Barácius Zoltán rendezésében és szövegkönyvével mutatták be 1969. február 27-én.

A regény csavargó főszereplőjének, Frank Chambersnek minden vágya társadalmon kívülinek maradni, hogy felelősségérzés nélkül élhesse tovább mindennapjait, de egymásba szeretnek egy görög bevándorló feleségével, és elhatározzák, hogy megölik a férjet. A noir- filmek műfaji sajátosságaként ismert véletlenek – a láncolatszerű és a végzetes egyszeri – viszont boldogságuk útjába állnak.

A kritika közönségikerről és fiatalokkal tömött nézőtérrel számol be.³⁶ Lévy Andre a *7 Napban* „az idősebb korosztály számára bizarr színpadi játéknak” nevezte az előadást. A rendezői munka és a színészi játék dicsérete után reményét fejezi ki a társulat további működésével kapcsolatban, s végül mintha utalást tenne bizonyos háttérviszhangokra:

[...] a színpadi effektusok még igen távol vannak attól, hogy elhitessék velünk a történetek hátterét, s elénk varázsolják a cselekmény láthatatlan fordulatait, de legfiatalabb színészeink részéről ez a vállalkozás valóban nyitánynak minősíthető és sokkal többet ígér, mint amennyit a »műkedvelést« emlegetők »a megértés« és »a mindent elnézés« fanyar mosolyával akarnak elhitetni velünk.³⁷

Podolszki József nem volt túlságosan elragadtatva a látottaktól:

[...] Barácius Zoltán, a rendező, néhány merészebb elgondolásán, vajdasági viszonylatban talán szokatlan megoldásán, valamint Árok Ferenc felszabadult és a gárdából messze kimagasló alakításán kívül nem sok feljegyezni valót találtak a krónikások [...].³⁸

Cain regényét követte május 19-én Tennessee Williams *Üvegfigurák* című drámája. Frank Chambers múltját nem ismerjük, nem tudjuk, miért járja céltalanul az országutakat, ellentétben Tom Wingfielddel, akinél éppen a csavargó-öszön kiváltójának okát és csavargásának célját ismerjük meg saját emlékein keresztül. Tom, aki egyben narrátor

³⁶ Uo. 70.

³⁷ Lévy Andre, „Egy kísérlet ígéretei”, in *Dér és mtsai*, 71.

³⁸ Podolszki, „Az egyéniségemet keresem”, 72.

is, a spanyol polgárháború idejére repíti vissza a befogadót, igaz, egy amerikai kisvárosba, ahol Wingfieldék a feszültséggel teli külvilág elől saját világukba menekülnek. A család tagjainak egyéni önvédelmi mechanizmusai nehezen férnek meg egymás mellett. A lehangsúlyosabb összetűzések az anya, Amanda és fia kapcsolatában tűnnek fel. Az előbbi kivetíti saját önzőségét Tomra, akinek egyre kevesebb tere jut önazonosságának megőrzésére. Amanda – annak ellenére, hogy fia álmairól lemondva egy cipőgyárban dolgozik családjának eltartása érdekében – önzőnek tartja, amiért csak önmagával foglalkozik, és termeli az illúziókat, holott ő maga az, aki egy letűnt korról áradozik, és nem vesz tudomást a világ, az élet minőségi változásáról, valamint Tom mint egyén igényeiről. Tomnak ezáltal vészesen fogynak a lehetőségei. Ennek és a közelgő háborúnak a hatására lassan kalandjai egyetlen forrását, a mozit is megunja, és elhagyja a családját: „Én nem akarok várni, amíg itt a háború. Meguntama mozit, és én kezdek mozogni a film helyett!”³⁹

Williams szövege nem felforgató erővel bíró darab, a szocialista eszmékkel mindenképpen szemben áll.

Az *Üvegfigurák* 1969-ben Barácius Zoltán rendezésében láthatta a közönség a Kísérleti Színpad pódiumán. Visszaemlékezésében zokogó nézőtérrel és könnyeket törölő színészekről ír.⁴⁰ Dévavári Zoltán köszönetét fejezte ki a társulatnak, amiért hosszú idő után végre színpadon is láthatta nálunk a közönség az előadást:

„Forró siker színhelye volt hétfőn este a Szabadkai Gyermekszínház nagyterme: amikor [...] a piros bársonyfüggöny legördült, fölcsendült a vastaps, és hosszú percekig át zúgott, úgy, ahogyan csak nagy ritkán az elmúlt csaknem negyedszázad alatt a Népszínház nézőterén. Mert a Kísérleti Színpad Tennessee Williams-premierje [...] az Életjel eddigi 132 rendezvénye közül a legértettebb, színészileg, rendezőileg a legkiérleltebb előadás. [...] Csak a köszönet és az elismerés hangján szólhatunk arról, hogy huszonöt év után hozzánk is eljutottak és magyarul is megszólaltak az *Üvegfigurák*, »az elszorult szívű, illúziótlan és nagyhangú nemzedék« amerikai képviselőjének alakjai [...]”.⁴¹

Kutatásaim során kiderült, hogy Jugoszláviában hivatásos magyar színészek, ha amatőr körülmények között is, de a Kísérleti Színpadon adtak elő először Tennessee Williams-

³⁹ Tennessee Williams, *„Üvegfigurák”*, in uő, *„Drámák”*, vál. és szerk. Upor László (Budapest: Európa, 2006), 65.

⁴⁰ Barácius Zoltán, *Az ördög cimborái*, 6.

⁴¹ Dévavári Zoltán, *„Az álom országútjain”*, in Dér és mtsai, 76–77.

darabot.

A legutóbb említett két darab, Cain és Williams művének színrevitele abból a szempontból mondható bátor lépésnek, hogy központi elemeik (a rend megbolygatása, a csavargás, a kívülálló lét, a családtól való szándékolt elszakadás, stb.) szoros ellentétben állnak az akkor uralkodó szocialista ideológiával. Barácius egy, a *Magyar Szóban* még Cain művének bemutatása előtt megjelent cikkében arról írt, hogy az „csak előhírnöke a további merészebb produkcióknak”.⁴² Azonban az *Üvegfigurák* bemutatása után például a *Dolgozók* NJ szignójú újságírója elismeri a Kísérleti Színpad sikereit, és megbecsülését fejezi ki a színészek iránt, ugyanakkor kételkedik a törekvéseikben, miszerint sikerdarabbal léptek fel:

Márpedig eszerint az új utak keresése, a merész úttörés eddig nem tartozott az Életjel Kísérleti Színpadának kimutatható erényei közé, s ez olyan ellentmondás, ami végül is a megszokás, az egyhangúság és a célnélküliség homályát boríthatja az egész kezdeményezésre, amelytől az igazi színházkedvelők, és főként a fiatalok – akik meglepően nagy érdeklődést tanúsítanak az együttes munkája iránt – oly sokat várnak.

Mindemellett furcsának véli, hogy a társulat a Szabadkai Népszínház részéről sem kapja meg a kellő támogatást – itt elsősorban egy terem biztosítására gondol –, majd aggodalmát fejezi ki a kezdeményezés jövőjével kapcsolatban:

Hát nem furcsa, hogy a művelődési élet elkommercializálódása ellen oly hévvel hadakozó Népszínház maga is csak a saját anyagi érdekeit tartja szem előtt, amikor egy olyan kezdeményezést kellene felkarolnia, amely – elsősorban a fiatalok körében – föltétlenül hozzájárulhat a színművészet népszerűsítéséhez?

Úgy látszik, Szabadkán már minden jól átgondolt, egészséges új elképzelésre ez a sorsvár. A lelkesedés tüzeit lassanként elhamvasztja az érdekeltek és felelősök közönye, a különféle csoportok kialakulása pedig az erők szétforgácsolódását és egymással való elkerülhetetlen szembefordulását eredményezi.

Ilyen helyzetben, hacsak nem történik végre valami kedvező változás, félő, hogy a Kísérleti Színpad előadásai sem sokáig mennek majd eseményszámba a városban.⁴³

⁴² Barácius Zoltán, „Kísérlet és megvalósulás”, 67.

⁴³ Dér és mtsai, 78.

A következő előadásokban már fellelhetők az elvárt bátorság jelei. A november 17-én előadott John Mortimer-egyfelvonásos, az *Ebédidő* nem több, nem kevesebb, mint amit a besorolás ígér: furcsa szerelmi játék. A kritika sem szentel sok figyelmet neki, a fókusz inkább Tankred Dorst *Vigyázat! Szakadék!* boházata felé terelődik, melyet Mortimer darabjával egy napon mutattak be. Az *Ebédidő* esetében a kulcsszó a játék lehet. Azzal, hogy a nő és a férfi egy leharcolt szállodai szobában idegességük leküzdése érdekében szerepjátékot űz, s eljátssza, hogy valójában mint férj és feleség érkezik a szállóba, a társulat mintha tudatosan „adagolná” a közönségnek a későbbi, Genet-féle kegyetlen színházon alapuló előadások elemeit, ez esetben a színjátékot a színjátékban.

Mint említettem, az *Ebédidő*vel együtt, ugyanazon a napon mutatták be Tankred Dorst *Vigyázat! Szakadék!* című groteszk boházát (Gáli József fordításában *Vigyázz, szakadék!*). Egy meredek szikla alatt élő testvérpár, Rudolf és Anton – a Kísérleti Színpadon női karakterként Antonette – balesetek révén keresik kenyerüket. Az előbbi a mélybe zuhanó figyelmetlen sofőrök gépjárművét javítja, majd eladja, míg az utóbbi halotti beszédek ír a temetésre, melyet lakhelyüktől valamivel odébb, saját temetőjükben tartanak. Anton minden erejét abba fekteti, hogy megtalálja a kifejezések tökéletes árnyalatait a szerencsétlenségek minél pontosabb ábrázolása során. Huszonnégy balesetről huszonnégy beadvány készült, de a minisztériumnak nem azok valóságalapja számított, hanem hogy a jelentést kézzel írták vagy géppel. A hivatal „természetesen” a bürokratikus szemléletmódot részesítette előnyben, ezzel az erős társadalomkritikai hanggal rendelkező mű érzéketlennek és gátlástalannak tünteti fel a fiktív társadalom irányítóit, amiről a harmadik szereplőn, a huszonötödik baleset elszenvedőjén – aki történetesen az útépitési minisztérium főosztályvezetője – keresztül közvetlenül is tanúbizonyosságot nyerhetünk. Rudolf és Anton azonban nem hagyják magukat, kezükbe veszik az irányítást, és a mindvégig háttérelemként jelen lévő rítus előtérbe helyeződik, s a főosztályvezető kegyetlen gyilkosság áldozata lesz.

A kritika elsősorban a színészi teljesítményre, magára az újszerű produkcióra fókuszált, a közönség pedig nyilván felfedezte a társadalomkritikát, a metaforák jelentését. Vlaovics József a *Dolgozó*kban igen szuggesztíven fogalmaz, a darabot a vietnámi háborúval állítja párhuzamba:

Meggyőznek-e bennünket az üres szavak és ígéretek arról, hogy véget ér a vietnámi háború? Ki áll jól azért, hogy az ember ember marad a pusztításban, ahol már csak a »különbéke« vagy éppen a »különtemetkezés« az egyedüli emberi gesztus?

A szerző azt a kérdést is felveti, hogy talán mindenkinek részt kellene vennie egy vietnámi küzdelemben, vagy autószerencsétlenségben, „hogyan átérezzük egy társadalmi és történelmi valóság minden borzalmát és logikátlanságát?”⁴⁴ Ivanka Rackov neves szabadkai színikritikus elsőként ennek az előadásnak kapcsán tesz említést a kegyetlen színház elemeinek alkalmazásáról, kijelentését viszont nem támasztja alá konkrétumokkal: „Barácius Zoltán [...] hatásosan érzékeltette azt a morbid légkört, amely a más halálából élő, deformálódott testvéreket veszi körül, mégpedig a kegyetlen színház stílusában”.⁴⁵

Az imént bemutatott két dráma, az *Ebédidő* és a *Vigyázat! Szakadék!* tematikusan eltéregymástól, de ha az előbbiből kiemelt szerepjátékot az utóbbiban fellelhető rítussal és könnyörtelenséggel elegyítjük, akkor eljuthatunk az 1970. március 9-én bemutatott Jean Genet-színműig, a *Cselédekig*, melyet Jugoszláviában elsőként itt, a Kísérleti Színpadon tűztek műsorra.⁴⁶ Ebben a darabban a cselédek, Claire és Solange, a kezdő jelenetben még tudatosan ellenőrzött körülmények között, a Madame megmérgezésének szertartását adják elő szerepcserével. Claire játssza a Madame-ot, Solange pedig Claire-t. A szertartás során azonban nem sikerül a tervük, s a későbbi, valós helyzetben is kudarcot vallanak. Ezután veszi kezdetét az utolsó, végzetessé váló játék.⁴⁷

A 7 Nap k. t. szignójú újságírójának interpretációja szerint:

Genet »a komédia komédiájának« nevezi azt a színpadi játékot, amely a »nyugati világ« halál ölelte légkörét vetíti a színpad deszkáira, de [...] a színpadi mű és az élet együttes ismeretében, nyugodtan nevezhetnénk a komédia tragédiájának is, mert hát igazán csak a tragédia szóval illelhetjük azta történetét, amelynek hősei látják ugyan fonák helyzetüket, látják kibékíthetetlen szembenállásukat elnyomóikkal, sanyargatóikkal [...] láznak is ellene, de ez a lázadás sohasem lépi túl a játék kereteit, s ők maguk lázadóként is megmaradnak alázatosaknak, kiábrándultaknak és tehetetleneknek, és vágyaik netovábbja az annyira gyűlölt lakkcipő, az ezüstruha és a pézsmabunda. Ezek a cselédek nemcsak a nagyságos asszonnyal, a Madame- mal állnak szemben kibékíthetetlenül, hanem önmagukkal is, és éppen ez teszi tragikussá a komédiázásukat.⁴⁸

⁴⁴ Vlaovics József, „Vigyázat! Szakadék!”, in Dér és mtsai, 82–83.

⁴⁵ Ivanka Rackov, „A mai élet kétféle megvilágítása”, in Dér és mtsai, 84.

⁴⁶ Dér és mtsai, 88.

⁴⁷ Medve A. Zoltán, „A tükrözés rítusai (Jean Genet színháza)”, Színház (XXVII. évf. 5. sz.), 3–6.

⁴⁸ Dér és mtsai, 87.

Ivanka Rackov kiemeli a színészi játék hibáit, majd hozzáteszi: „A Kísérleti Színpadot a lelkesedés tartja életben, ez pedig kevés ahhoz, hogy az előadás látványos is lehetett volna [...]”. Ezzel a megjegyzésével talán nem is a társulatot akarja bírálni, hanem az anyagi támogatást sürgetné, ugyanis zárásként a következőket mondja:

„Az előadás – fogyatékoságai ellenére is – kiváló teljesítmény, és dicséretre válhatna bármelyik hivatásos színháznak”.⁴⁹

A Kísérleti Színpad a merészsége „csúcspontját” 1970. június 9-én érte el, amikor is – Árok Ferenc levele alapján a Szabadkára visszatért Dévics Imre közbenjárásával – a Szabadkai Népszínház előcsarnokában bemutatták Barácius Zoltán – a kritika szerint – Genet hatását mutató monodrámáját, a *Bántanakot*, mely a háború és az élet kegyetlenségei ellen szólal fel, és kulcsszerepet kap benne a tudatmódosító szerek használata. A fiatal hippy lány álmait megvalósíthatatlannak tartja, nem tud beilleszkedni a való életbe, ezért a kábítószerekben talál megoldást, melynek következtében nagyjából egy tucat alakot formál meg a színpadon.⁵⁰

Árok Ferenc írja:

„Dévics Imrét 1970-ben [1969 végén – a szerző megj.] visszahelyezték Szabadkára a Népszínház főigazgatójának, így azonnal műsorra lehetett tűzni Barácius Zoltán *Bántanak* című monodrámáját 1970. júniusában, amelyet a színház előcsarnokában igen nagy közönségsikerrel mutattak be. Az előadás üzenete: felhívni a figyelmet az egyre jobban terjedő kábítószer veszélyre. Ez az előadás két évvel az 1968-as egyetemista megmozdulások után történt.”⁵¹

A kritika a hősnőt megformáló Kasza Évát a következőképpen méltatta:

Tragikus és kevésbé kialakult személyét infantilis ártatlanság, gyöngédség, keserű elégedetlenség és gondtalan vidámság éppen úgy jellemezte, mint lírai elragadtatás és fiatalos lázadás. Hirtelen, váratlanul csapott át egyik hangulatból a másikba, egyik alakból a másikba, s játszva elevenített meg előttünk tizenvalahány különböző egyéniséget.⁵²

Rackov arra is kitér, hogy Barácius az ellentétekre épít, amelyek „a játéknak meghatáro-

⁴⁹ Ivanka Rackov, „Megrázó előadás”, in *Dér és mtsai*, 85.

⁵⁰ Ivanka Rackov, „Izgalmas dráma az előcsarnokban”, in *Dér és mtsai*, 92.

⁵¹ Levél.

⁵² Ivanka Rackov, „Ősbemutató a lépcsőn”, in *Dér és mtsai*, 90.

zott ritmust és színezetet kölcsönöz[nek]”, valamint, hogy az előadás a rítusos színházra jellemző módon zárul.⁵³ A hősnő kombinében, „összeszorított fogakkal és fájdalomtól eltorzult arccal a Napfelé fordult”, alakja „fölmagasztosult”, imádkozni kezdett a földi békéért és a szerelemért.

Azoknak az imádsága ez, akik egy új Mózes jövetelére várnak, hogy a szelek segítségével átvezesse őket, becsületesebben élni vágyó embereket, a tengeren, az új világba, hogy együtt ültethessék majd el az első barackfát és vethessék el a kukoricát, együtt nemzhessenek egy új, felelősségteljesebb nemzedéket.⁵⁴

A kábítószerközpontúság miatt a társulat „merészségmérője” igen magas értéket mutathatott az akkori Jugoszláviában. Ha figyelembe vesszük, hogy az 1981-ben bemutatott első jugoszláv magyar rockoperát – amely csak néhány hónappal maradt le a magyarországi *Sztárcsinálóktól* – Gobby Fehér Gyula *A zöld hajú lányát* (rend. Vicsek Károly) még „csodának” tartották a meztelen jelenet mellett többek között a kábítószerközpontúsága miatt, a több mint egy évtizeddel korábbi *Bántanak* kapcsolatban – amely a Magyarországon bemutatott *Képzelt riport...* előtt három évvel került színpadra – jogosan jutnánk a fentebb említett megállapításra. Szinte kizárt dolog, hogy az előadást ne érték volna olyan „háttérvisszhangok”, amelyek arra készítették volna a társulatot, hogy vessenek véget munkásságuknak. Erre a felvetésemre Árok Ferenc a következőképpen válaszolt:

Az akkori szocialista társadalomban a »szocialista erkölcs« nem tűrt meg alkoholos, kábítószeres stb. kilengéseket. [...] A szocialista társadalom öntudatos fiataljai nem foglalkoznak a fent említett dolgokkal. Akik viszont igen, azok a szocialista társadalom ellenségei, bűnözők, eltanácsolandók vagy javítóintézetben a helyük. [...] Természetes, hogy »hivatalos« helyen az előadást elmarasztalták, ami egyenlő volt a betiltással, illetve az Életjel Kísérleti Színpadának elhallgattatásával.⁵⁵

Horváth Emma egyik interjújában mintha másképp emlékezne: „Barácius Zoltánnak volt egy kísérleti színpada, s amikor néhány éven belül lemondott róla, az én fel-

⁵³ Ivanka Rackov, „Bántanak”, in Dér és mtsai, 92.

⁵⁴ Dér és mtsai, 90.

⁵⁵ Levél.

adatom lett évi 1-2 előadás elkészítése” (Kókai, 2008:7).⁵⁶

Az, hogy a hatalom beleszól egy-egy színház alakulásának történetébe, korántsem lenne meglepő. Barácius Zoltán *Megkésett rekviem – színháztörténetünk múltjából* című – gyakran saját emlékeire hagyatkozó – kötetének hátoldalán a következőket mondja:

A Vajdaságban az ötvenes években a városi népbizottságok négy hivatásos magyar színiegyüttes működését tették lehetővé. A szabadkai Narodno Pozorište – Népszínház 1945-ben, a topolyai Járasi Magyar Népszínház 1949-ben, a becskerek-i és a zombori Népszínház pedig 1953-ban kezdte meg munkáját, tegyük hozzá: megfelelő anyagi háttérrel, nagyszámú szereplőgárdával, szakképzett rendezőkkel. [...] Ugyanazok a szervek azonban, amelyek megalakították, hamarosan megszüntették őket. A becskerek-i és a zombori együttest 1955 tavaszán, a topolyai színházat 1959 decemberében.

A nagybecskerek-i Toša Jovanović Színház magyar társulatának esetében 1953-ban Madách *Ember tragédiájának* egyiptomi képének már az olvasópróbái után behívták a társulat vezetőjét, Juhász Ferencet, hogy az előadás céljáról kérdezzék, s arról, hogy kit ábrázol a rabszolga.⁵⁷ Az 1954. március 12-én bemutatott *János vitézt* „magyarkodásnak” vélték, párhuzamot vontak a magyar nemzeti ünnepel, március 15-tel, János vitéz színre lépését pedig úgy látták, hogy az nemzeti színű lobogóval, huszárok társaságában történik a színpadon:

Mint részese az előadásnak elmondhatom, hogy a mi lobogónk sárgára, lilára és barnára sikeredett a műhelyben, s a huszárok inkább hasonlítottak botcsinálta ulánusokra, mint díszmagyarba bújtatott hetyke magyar daliákra. Ekkor hangzott el először: »Miért magyarkodik ez a színház, amikor a jugoszláv állam pénzén él?«.⁵⁸

A pohár viszont Kodolányi János *Földindulásával* telt be. „Vészharangot és harci riadót halott ebből a drámából a legegyszerűbb néző is, fájdalmat és vádat sugárzott a mű, az elnéptelenedő magyar porták tragédiáját” – írja Barácius Zoltán visszaemlékezésében,

⁵⁶ Kókai Péter szerk., „Versmondás és más: Irodalom és színjáték, kísérleti színpad, mozgásszínház, versek – Ötven éves a szabadkai Életjel”, Magyar Szó (LXV. évf. 286. sz.), 7.

⁵⁷ Barácius Zoltán, *Megkésett rekviem: a megszüntetett vajdasági magyar színházak története* (Szabadka, Szabadegyetem, 1996), 27.

⁵⁸ Uo. 33.

s hozzáteszi, hogy az újságírók méltatását a szerkesztőségek nem voltak hajlandók közzéadni, az előadás után pedig Juhász Ferencet eltávolították a színház éléről, helyére

Szalma Ferenc került, egy gyárigazgató, aki az első naptól kezdve azon munkálkodott, hogy az együttest szélnek eressze. Ez lehetett a pártfeladata [...] Útban volt a rendszert negáló Juhász Ferenc színház is, amely *János vitéz*t és Kodolányi-dramát mutat be.⁵⁹

A következő évadtól leválasztották a magyar társulatot a Toša Jovanović Színházról. A többi hivatásos magyar színház biztatását sem fejezte ki a nagybecskereki társának. Csökkent a tagok létszáma, drasztikusan csökkent az anyagi támogatás is, 1955-ben pedig amatőr színházzá minősítették vissza. Az esemény nem kapott sajtóvisszhangot.

A zombori társulat megszüntetése esetében Barácius erősen a sajtót, de magát a társulatot is hibáztatja. Az utóbbit a célkitűzések és hosszú távlatok mellőzése, a „jó szándék” és a hivatástudat hiánya, az előbbi pedig a biztatás nélküli, lesújtó kritikák miatt, amelyek között olyan is akadt, amely az első évad után kijelenti, hogy a „kétes értékű” zombori Népszínház működésére biztosított anyagi eszközöket a kultúra más területein célszerűbben lehetne felhasználni a kultúra terjesztésére.⁶⁰

Meg kell említenünk, hogy Vajdaságban hivatásos magyar színházak kivétel nélkül műkedvelőkből jöttek létre. 1954-ben, a Magyar Szó lapjain volt olvasható egy interjú a Szocialista Szövetség szerbiai bizottságának egyik tagjával, aki a következőket mondta a – szerbiai – művészek iskolai végzettségével kapcsolatban:

meg kell állapítani, hogy e tekintetben a legszomorúbb a helyzet a nemzeti kisebbségek művészi együtteseinél, amelyek szinte csupa műkedvelő színészekből tevődnek össze, és iskolai végzettségük csak elvétve haladja meg a nem teljes középiskolát vagy tanonciskolát. Ezért is helytálló a tartományi közművelődési tanácsnak az a nézete, hogy ilyen körülmények között a jó műkedvelőkből mostrossz professzionális színészeket teremtettünk...,

majd kimondja, hogy a hivatásos színházak számát csökkenteni kell, ugyanakkor az amatőr színházak működését nem ellenzi.⁶¹

Feltehetőleg ez az elképzelés is nagy szerepet játszott a nagybecskereki, valamint a

⁵⁹ Uo. 34–35.

⁶⁰ Uo. 83, 97, 99.

⁶¹ Uo. 103–104.

zombori társulat 1955-ös felszámolásában. Az előbbihez hasonlóan az utóbbi megszűnésével sem foglalkozott a sajtó.⁶²

A topolyai Járási Magyar Népszínház 1949-ben kezdte munkáját hivatásos színházként, és elkerülte őket az a szélvihar, amely a nagybecskerekit és a zomborit megszüntette: Topolyána színház tíz éven keresztül végezte támogatott munkáját. Hosszabb élete többnyire Dimitrijevic Mara politikai szerepének volt köszönhető (a nagybecskereki és zombori társulat tagjai és vezetősége közül szinte senki nem vállalt közéleti szerepet, párttagok sem voltak). Barácius anekdotája szerint

arra is figyelmeztették a színházak vezetőit [...] hogy csínján bánjunk a műsorral, mert bizony nagy baj – mondták neki [Dimitrijevic Marának] –, hogy a mi nézőink azonnal összezsapják a tenyerüket, ha a színpadról azt hallják, hogy ebben az országban lopnak és csálnak, hogy minden rohad és a gazdaság üveglábakon áll. Legyen egy mérce, hogy meddig szabad elmenni. Magyarán fogalmazva: a színház legyen engedelmes diákja a társadalomnak, amely létrehozta.⁶³

Ugyan az ötvenes években a topolyaiak anyagi támogatottsága is csökkent, de nem fenyegette őket a megszüntetés, holott Szabadkától alig harminc kilométernyire működtek. Olyan előadásokat mutattak be, mint például Sartre *A tisztességtudó utcalánya* – amelynek előadásától féltek „a topolyai és az újvidéki »puritánok«, és az *Übű király* híres botrányához hasonlótlól tartottak –⁶⁴ vagy *Anna Frank naplója*, amelynek „színpadi változatával [F. Goodrich, A. Hackett műve – a szerző megj.] tisztességes elmével megóvta magát attól, hogysikerorientáltan semmitmondó legyen”.⁶⁵

A topolyai Járási Magyar Népszínház 1959-es megszűnésében a szabadkai Népszínháznak erősen benne lehetett a keze Barácius szerint. Nem látogatták egymás előadásait, egyik társulat sem vendégszerepelt a másik színházban: „1959-ben már ellentmondást nem tűrő hangon a szabadkai elvtársak azt hangoztatták, hogy a nagyváros tőszomszédságában nem működhet [...] még egy magyar társulat, vesszen. Vagy csináljunk vele valamit”.⁶⁶ A végeredmény az lett, hogy a topolyai magyar társulat fennállásának tizedik évében Dimitrijevic Marát visszaléptették, a társulatot „összevonták”

⁶² Uo. 107.

⁶³ Uo. 137–138.

⁶⁴ Uo. 176–177.

⁶⁵ Uo. 180.

⁶⁶ Uo. 137, 164.

a szabadkaival. A sajtó ezt is elhallgatta (Barácius, 2003: 26).⁶⁷

Az imént említett színházak ugyan hivatásosak voltak és tíz, tizenöt évvel a Kísérleti Színpad előtt végezték munkájukat, de a leírtakból jól látszik, hogy egy-egy színház megszüntetése több tényezőtől is függ. A politikai szerepvállalás, a sajtó nagyban befolyásolta életüket, megszűnésüket pedig előszeretettel elhallgatták. Árok Ferenc levelei alapján a nyolcvanas években a szabadkai magyar társulat anyagi támogatását is csökkentették, majd 1985-ben megszüntették, a kilencvenes években pedig az Újvidéki Rádió színiegyüttessel bántak hasonlóképpen.⁶⁸

A Kísérleti Színpad nem tarthatott az anyagi támogatás megszűnésétől: nem is kaptak. Feltételezzük, hogy a szabadkai Népszínház sem tett lépéseket az elhallgattatásuk felé, hiszen Barácius Zoltán *Bántanak*-ját a Népszínház előcsarnokában mutathatták be annak a Dévics Imrének a közbenjárásával, akinek a Kísérleti Színpad – Árok Ferenc levele alapján – sokat köszönhet. Bármi is legyen megszűnésük oka, féltő, hogy a sajtóban további kutatások során sem találunk megfelelő válaszokat. A Kísérleti Színpad alapítói, fellépői közül alig vannak páran az élők sorában, többeket nehéz elérni. 2020 nyarán felkerestem Süveges Etát, aki viszonylag sok előadásban szerepelt. A többnyire kötetlen beszélgetésünkről hangfelvétel készült, melyben elmondja, hogy színésztársaival együtt többnyire a színészet szeretete miatt léptek fel: minél többet kellett játszaniuk, annál boldogabbak voltak. A Színpad ügyeibe – ha voltak – ők nem láttak bele, azokkal többnyire az alapítók foglalkoztak. Közülük már csak Árok Ferenc van köztünk, így egyedül az ő visszaemlékezéseire támaszkodhatunk.

Barácius Zoltán *Bántanak* című monodrámájának ősbemutatója után nem került sor reprízre, a dráma sem jelent meg írásos formában. Árok Ferenc szerint a *Bántanak* szöveggönyve Barácius halála után elveszhetett. A későbbiekben az egyik legfontosabb feladatunk az, hogy felkutassuk. Fontos kiindulópont lehet, hogy az Újvidéki Rádió hangfelvételeként rögzítette a darabot, majd beiktatták az 1970. július 9-i műsorlistába.⁶⁹

Mint említettem, a monodráma bemutatásának évében a Kísérleti Színpad bezárta kapuit, az amúgy is ritkán jelentkező társulat sem tért vissza. A kezdeményezés folytatása, az Irodalmi Színpad 1971. februárjában kezdte meg munkáját, ahol főként Horváth Emma irodalmi estjeit, valamint a diákszínjátékok előadásait (Peter Handke: *Közönséggyalázás*; Bertolt Brecht: *Lucillus a bírák előtt*; Déry Tibor: *A talpsimogató*) lát-

⁶⁷ Barácius, *Ötgarasos színház*, 26.

⁶⁸ Faragó Árpád, *Emberek, események* (Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2010), 20.

⁶⁹ Vukovics Géza szerk., „Rádióújság”, *Magyar Szó* (XXVII. évf. 180. sz.), 8.

hatta a közönség. Barácius 1972-ig mindössze egyszer tért vissza rendezőként, 1971. szeptember 20-án, amikor Népszínház fiatal tagjai legkedvesebb verseiket mondták el. A Kísérleti Színpad mint – az én értelmezésem szerinti – társulat szintén egyszer tért vissza, több mint két évvel a *Bántanak* után, 1972. október 16-án. Friedrich Dürrenmatt *Késő őszi esti órán* című, szabálytalankriminek jelölt hangjátékát – amelyet az Újvidéki Rádió színiegyüttese már 1966-ban is színrevitt –⁷⁰ azonban már Vajda Tibor rendezte, Barácius az előadásban Korbes Mihály Frigyes alakította. A Nobel-díjas krimiírótlátogatja egyik rajongója, aki (magán) nyomozásai során a szerző műveinek való-ságalapja után kutat. Kiderül, hogy a könyvekben megírt gyilkosságok megtörtént esetek, elkövetőjük pedig maga a világhírű író, akinek a munkásságáért, pontosabban a tömeggyilkosságért a hatalmi rétegek kezeskednek. Dürrenmatt hangjátéka Dorst bohózatához hasonlóan társadalomkritikai erővel bír, a hierarchián legmagasabban szereplőket erkölcsileg velejükig romlottnak állítja be.

Az előadásra minden jegy elkelt, a bemutató sikerességét pedig az bizonyítja, hogy a közönség vastappsal jutalmazta a színészek és rendező munkáját.⁷¹ A kissé homályos mondanivalójú kritika szerint: „A hétfő esti előadás osztatlan sikere azt bizonyítja, hogy az együttes érzékletesen tolmácsolta a dürrenmatti gondolatot”.⁷²

A KRITIKA HANGJA

Az Évkönyvekbe szerkesztett sajtóvi-szhangok mindegyike, ha nem is értékeli pozitívan az adott rendezvény minőségét, de elismeri az Életjel, és a hozzá tartozó csoportosulások, mint esetünkben a Kísérleti Színpad teljesítményeit, szándékait. A kötetben olvasható kritikákban egy-egy előadással kapcsolatban megoszlanak a vélemények, számunkra viszont nem szolgálnak valódi többlet információval. Több esetben homályosan fogalmaznak egy-egy problémát illetően, esetleg a helyi kortársak számára értelmezhető, de az utókornak nehezen kiszálazható utalásokkal vannak tele.

A hatvanas évek végére Gerold Lászlót már neves színikritikusként tartották számon arégióban. Az eddig talált véleményeit, annak változásait az alábbiakban mutatom be.

Gerold László a *Magyar Szó* színikritikusaként írásaiban nem egyszer méltatta a Kísérleti Színpad előadásait, színészeit. Az *Üvegfigurákat* vérbeli színházi előadásnak tar-

⁷⁰ Barácius, *Az ördög cimborái*, 143.

⁷¹ Dér és mtsai, 96.

⁷² Uo. 98.

totta, Barácius rendezését és szereplését egyaránt dicsérte, az Amandát megformáló Süveges Eta alakítását – akinek évek óta nem volt ekkora szerepe a Népszínházban – remekbeszabottnak nevezte, állítása szerint pedig Árok Ferenc soha nem volt olyan kiegyensúlyozott színpadon, mint Tom bőrébe bújva.⁷³

Az *Ebédidő*t már rendre bírálta. A megvalósítást üresnek, Nagy István, Bada Irén és Süveges Eta alakítását tévesnek találta. Az azon az estén bemutatott *Vigyázz! Szakadék!*-ot sem tartotta hibátlannak, de már elismerőbb véleménnyel volt róla. Állítása szerint feszültséggel teli, lebilincselő légkört teremtett Barácius, Salamon Sándor alakítását pedig népszínházi teljesítményéhez viszonyítva lényegesen jobbnak minősítette, még akkor is, ha Süveges Etával karöltve nem juttatták teljes mértékben kifejezésre a testvérpár groteszkségét. A bemutatóról írott cikkét a következő gondolatokkal zárja:

Az Életjel színpada nagyszerű lehetőséget kínál a Népszínház fiatal színészeinek, hogy színészi erejüket nagyobb feladatokon próbálgassák, mint ahogy különben alkalmuk van. Ezenkívül a közönség is új, érdekes darabokkal ismerkedhet meg. S ami a legmegkapóbb a dologban: mindezt lelkesedésből, a színház iránti önzetlen rajongásból, egyetlen dinár nélkül csinálják. Ha egy-egy előadás vagy jelenet teljes egészében, illetve részleteiben gyengébb is, a szándék és a lelkesedés azonban minden esetben dicséretet érdemel.⁷⁴

Az *Ebédidő* és a *Vigyázat! Szakadék!* bemutatója előtt sor került egy provokatív hangvételű beszélgetésre, melynek során Gerold Lászlóhoz Barácius Zoltán intézett kérdéseket. A párbeszéd folyamán felmerült az a problematikus kérdés is, miszerint célszerű-e kísérletező vállalkozásokba kezdeni, ha Vajdaságban még színházhoz szokott állandó közönségről sem beszélhetünk, különösképp nem olyanról, amely nyitott lenne az újszerű előadásokra. „Gerold ezúttal is elmondta: az egyedüli kiút a színházra való csüggedetlen nevelés és a kilátástalannak látszó közönségtoborzás. Nos, a szabadkai Kísérleti Színpad éppen az utóbbi nagyon hálátlan, de egyre reménykeltőbb munkára vállalkozott”.⁷⁵

Gerold László *Bántanakról* írott színikritikájában már más véleménnyel nyilatkozik a társulat munkásságáról. Dicséretesnek tartotta a darab üzenetét, mely szerint „adatok egy szebb életet, és a fiatalok ezrei akkor talán nem menekülnek a valóságból az álom-

⁷³ Gerold László, „A lelkesedés diadala”, in *Dér és mtsai*, 76.

⁷⁴ Gerold László, „Vigyázat! Szakadék!”, in *Dér és mtsai*, 80.

⁷⁵ Vlaovics, „Vigyázat! Szakadék!”, 82.

világba, nem lesznek a kábítószér rabjai, mint ennek a különös, a színház lépcsőjén lejátszódó darabnak a szereplője”, a megvalósításról viszont lesújtó véleménnyel volt.

Fűzfapoétákat megszégyenítő szóvirágok, közhelyek, szerkezetében heterogén, naiv monodráma, melynek műhibáit a főleg külsőséges megoldásokat választó rendezés nem tüntet(het)ett el. Barácius rendezőként nem tudta (nyilván nem is akarta) felülbírálni saját írói hibáit. A kuszaság ugyanis, amely a szöveget követő rendezést is jellemzi, semmiképpen sem azonos a modernséggel. A rendszertelenségben is van, kell hogy legyen rendszer, következetesség. Az előcsarnok lépcső-során folyó előadásban, a monodramát előadó Kasza Éva mozgásában, játékában azonban ezt nem érezni. A megoldások, a váltások következetlenek, indokolatlanok.⁷⁶

Zárásul pedig kijelenti, hogy a Kísérleti Színpad nem játszik fontos szerepet a jugoszláviai magyar színjátszás és drámairodalom korszerűsítésében, mivel nem állnak szilárd elméleti alapon, ennek köszönhetően pedig igazi értékeket sem tudtak felmutatni.⁷⁷

Nem láttuk ugyan az előadásokat, de meggyőződésünk, hogy értéket teremtettek. Hivatásos színészek szabadidejüket arra áldozták, hogy már-már amatőr körülmények között felhívják a figyelmet arra, hogy valami nincs rendben a jugoszláviai magyar színjátszással, és változtatásra van szükség.

Rövid időn belül a lehetetlen munkakörülmények ellenére hét bemutató került ki a műhelyből, de úgy, hogy maguk a színészek festették a díszletet, húzták a függönyt, ha kellett, súgtak és a magnót kezelték. Az előadások iránt egyre nőtt az érdeklődés, de a csoporthoz egyetlen író, díszlettervező sem csatlakozott. Miért? Mert fizetést természetesen senki sem kapott s a színészekben a hetedik bemutató után sem merült fel az igény, hogy nehéz munkájuk után bért is követeljenek.

Mégis a szerény kis műhely megszüntette a munkát, de érdemes feljegyezni a hét bemutató íróját és a címeket, mert az előadásokat és egyáltalán a kísérletezéseket egyszer majd értékeiben megerősíti, vagy elmossa az idő.⁷⁸

A Kísérleti Színpad társulatának tevékenysége könnyen a vajdasági színjátszás egyik

⁷⁶ Gerold László, *Drámakalauz: Tanulmányok, esszék és színikritikák jugoszláviai magyar drámákról és előadásaikról* (Újvidék: Forum, 1998), 98.

⁷⁷ Uo.

⁷⁸ Barácius, „Gongolatok színházi dolgainkról”, 363.

kulcsmomentuma lehetett volna, de kezdeményezésük még a „nagy tervek” megvalósítása előtt kudarcba fulladt. E dolgozat célja a társulat tevékenységének és szándékainak a feledésbe merüléstől való megmentése.

FUNKCIÓK

A bemutatókat funkciójuk szerint négy típusba sorolhatjuk. Az első két darab egyfajta hangadásnak tekinthető, amit az állandó közönség toborzása követ Cain és Williams műveinek segítségével, Mortimertől Baráciusig pedig már a saját profil kialakításának szándékát láthatjuk. Amennyiben az 1970-ben bemutatott monodrámát követően a színpadot valóban elhallgattatták, Dürrenmatt hangjátéka képezheti a negyedik kategóriát: a tisztességes búcsút az őket pártoló közönségtől.

Az említett darabok mind olyan problémákat vetnek fel, olyan érzelmekkel foglalkoznak, amelyek aktuálisak voltak a hatvanas évek végén, és többnyire függetlenek az akkori politikai berendezkedéstől. Szabadon tárgyalták a létbizonytalanság, kívülállóság témáit, betegségekről, függőségekről beszéltek, így nem csak a színészek számára volt önkeresési folyamat e művek színrevitele, hanem a nézők számára is. A Kísérleti Színpad társulata tehát megpróbált élni a színház identitásképző funkciójával. Ezt azonban a hagyományrombolás eszközével igyekeztek elérni, és nem egy szilárd, pontosan meghatározható identitásforma kialakítását tűzték ki célul. A nézők pillanatnyi identitásához hasonlóan a Kísérleti Színpad által generált identitásfogalom is folyamatosan változott. A Bántanak című monodrámára akár e változás metaforájaként is tekinthetünk.

Műsorra tűzött darabjaik – Barácius szövegét leszámítva – a korabeli kánon részét képezték, népszerű szerzőktől származtak. Talán az sem tekinthető véletlennek, hogy Mortimer egyfelvonásosát a Szegedi Egyetemi Színpad nagyjából fél évvel a szabadkai társulat előtt mutatta be, Dorst bohózatát Magyarországon elsőként a Szegedi Kamaraszínházban láthatta a magyar közönség 1968 elején, a Cselédek pedig a budapesti Universitas Együttes 1967/68-as évadában került bemutatásra.

A lázadó jelleg mindenekelőtt a Kísérleti Színpad témaválasztásaiban, a merészen felvetett problémákban (a rend megbolygatása, a csavargás, a kívülállólét, a családtól való szándékolt elszakadás, elvágyódás, kábítószeresek, társadalomkritika stb.) és a színészek játékában mutatkozott meg. A szocializmus idején mindez újszerű, bátor alkotói gesztus volt.

KÍSÉRLET AZ ÖSSZEFOGLALÁSRA

A tanulmány a szabadkai Életjel Kísérleti Színpadának történeti jelentőségével foglalkozik, amelyről korábban nem alakult ki egységes recepció, így a kutatás egyik célja ennek megalapozása volt. A Színpadról mint a Népszínház fiatal tagjainak önkéntes, intézményen kívüli csoportosulásáról beszélhetünk, akik egy olyan időszakban kezdtek együtt dolgozni – talán intézményesülési szándékkal –, amikor a Népszínházban a dévicsi hagyomány veszélybe került. A kor legnépszerűbb, aktuális problémákkal foglalkozó külföldi szerzőit szerették volna bemutatni a jugoszláviai magyar közönségnek.

Munkásságuk rekonstruálásához nagyban hozzájárult a Németországban élő Árok Ferenc színművész visszaemlékezése, mely arra enged következtetni, hogy Barácius Zoltán Bántanak című, a szabadkai Népszínház lépcsőin bemutatott monodrámáját követően a hatalom elhallgattatta a Kísérleti Színpadot.

A tanulmányban arra tettem kísérletet, hogy felelevenítsem egy elfeledett jugoszláviai magyar színházi csoportosulás emlékét, s megőrizsem azt az egyetemes magyar színháztörténet számára.

A KÍSÉRLETI SZÍNPAD ELŐADÁSAI

Cím: *Királyvíz*

Bemutató dátuma: 1968. dec. 2.

Bemutató helyszíne: A Zeneiskola hangversenyterme (Szabadka)

Rendező: Pataki László

Szerző: Kvazimodo Braun István

Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel

Színészek: Pataki László (Marcel Negal), Kasza Éva (Rozmarie)

Cím: *A sofőr és az igazságszolgáltatás*

Bemutató dátuma: 1968. dec. 2.

Bemutató helyszíne: A Zeneiskola hangversenyterme (Szabadka)

Rendező: Barácius Zoltán

Szerző: Kvazimodo Braun István

Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel

Színészek: Árok Ferenc (Vizsgálóbíró), Apró Ernő (Fischer), Kasza Éva (Anna), Nagy István (Sofőr), Szél Péter (I. nyomozó), Salamon Sándor (II. nyomozó), Sebestyén Tibor (Technikus), Barácius Zoltán (Béla)

Cím: *A postás mindig kétszer csenget*

Bemutató dátuma: 1969. febr. 27.

Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka)

Rendező: Barácius Zoltán

Szerző: James Cain – Barácius Zoltán

Fordító: Kovács György

Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel

Színészek: Árok Ferenc (Frank Chambers), Kasza Éva (Cora), Szél Péter (Nick Papadakisz), Bada Irén (Magde), Apró Ernő (Dr. Katz), Salamon Sándor (Sackett)

Cím: *Üvegfigurák*

Bemutató dátuma: 1969. máj. 19.

Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka)

Rendező: Barácius Zoltán

Szerző: Tennessee Williams

Fordító: Bányai Geyza és Rácz Jenő

Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel

Színészek: Süveges Eta (Amanda), Kasza Éva (Laura), Árok Ferenc (Tom), Barácius Zoltán (Jim)

Cím: *Ebédidő*

Bemutató dátuma: 1969. nov. 17.

Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka)

Rendező: Barácius Zoltán

Szerző: John Mortimer

Fordító: Benedek András

Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel

Színészek: Bada Irén (A lány), Nagy István (A férfi), Süveges Eta (Háziasszony)

Cím: *Vigyázat! Szakadék!*

Bemutató dátuma: 1969. nov. 17.

Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka)

Rendező: Barácius Zoltán

Szerző: Tankred Dorst

Fordító: Benedek András

Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel

Színészek: Süveges Eta (Antonette), Salamon Sándor (Rudolf), Szél Péter (Dr. Kriegbaum)

Cím: *Cselédek*

Bemutató dátuma: 1970. márc. 9.

Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka)

Rendező: Barácius Zoltán

Szerző: Jean Genet

Fordító: Vas István

Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel

Színészek: Jankovčević Irén (Madame), Kasza Éva (Claire), Süveges Eta (Solange)

Cím: *Bántanak*

Bemutató dátuma: 1970. jún. 9.

Bemutató helyszíne: A Népszínház előcsarnoka (Szabadka)

Rendező: Barácius Zoltán

Szerző: Barácius Zoltán

Társulat: Kísérleti Színpad – Életjel

Színész: Kasza Éva (A leány)

Cím: *Késő őszi esti órán*

Bemutató dátuma: 1972. okt. 16.

Bemutató helyszíne: Gyermekszínház (Szabadka)

Rendező: Vajda Tibor

Szerző: Friedrich Dürrenmatt

Fordító: Fáy Árpád

Társulat: Irodalmi Színpad – Életjel

Színészek: Barácius Zoltán (Korbes Mihály Frigyes), Árok Ferenc (Hofer Nepomuk), Süveges Eta (Titkárnök), Kakas József (Hoteldirektor)

HIVATKOZOTT MŰVEK

Árok, Ferenc színművész, az egykori Kísérleti Színpad egyik alapítójának levele (írásbeli interjú, 2020. május 8., Stuttgart, Németország).

Barácius, Zoltán. „A kísérletezés jegyében (küzdelem a modern színházért)” *Üzenet* (I. évf. 3. sz.), 342–346.

Barácius, Zoltán. *Az ördög cimborái: a vajdasági magyar színházak rendezői*. Szabadka: Munkásegyletem, 2005.

Barácius, Zoltán. „Gondolatok színházi dolgainkról”, *Üzenet* (IV. évf. 4. sz.) 363–366.

Barácius, Zoltán. „Kísérlet és megvalósítás.” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévy Endre, Palusek Béla és Urbán János. Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 66–67.

- Barácius, Zoltán. *Megkésett rekviem: a megszüntetett vajdasági magyar színházak története*. Szabadka, Szabadegyetem, 1996.
- Barácius, Zoltán. *Ötgarasos színház: A szabadkai Népszínház Magyar Társulatának múltjából (1960–1971)*. Szabadka: Szabadegyetem, 2003.
- Bérczes, László. „Másszínház Magyarországon 1945-89 – Első rész”, *Színház* (XXIX. évf. 3. sz.), 42.
- Beszédes, Valéria. *Rólunk*, <http://www.eletjel.org.rs/a-kiadorol/rolunk> [Utolsó hozzáférés: 2021. 02. 12.]
- Dévavári, Zoltán. „Az álom országútjain.” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévy Endre, Palusek Béla és Urbán János. Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 76–77.
- Dévavári, Zoltán, Lévy Endre és Urbán János, szerk. *Életjel Évkönyv 1*. Subotica: Munkásegyletem, 1967.
- Faragó, Árpád. *Ember, események*. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2010.
- Fischer-Lichte, Erika. *A dráma története*. Pécs: Jelenkor, 2001.
- Gerold, László. „A lelkesedés diadala.” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévy Endre, Palusek Béla és Urbán János. Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 76.
- Gerold, László. *Drámakalauz: Tanulmányok, esszék és színikritikák jugoszláviai magyar drámákról és előadásaikról*. Újvidék: Forum, 1998.
- Gerold, László. „Vigyázat! Szakadék!” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévy Endre, Palusek Béla és Urbán János. Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 80.
- Lévy, Endre. „Tíz esztendő.” In *Életjel Évkönyv 1.*, szerkesztette Dévavári Zoltán, Lévy Endre és Urbán János. Subotica: Munkásegyletem, 1967.
- Lévy, Endre. „Öt év számadása” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévy Endre, Palusek Béla és Urbán János. Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 8.
- Káich, Katalin. *A színész és a színjáték dicsérete: a szabadkai Népszínház magyar társulatának első negyven éve*. Szabadka: Életjel Könyvek; Újvidék: Vajdasági Színház-múzeum, 2016.
- Kókai, Péter szerk. „Versmondás és más: Irodalom és színjáték, kísérleti színpad, mozgásszínház, versek – Ötven éves a szabadkai Életjel”, *Magyar Szó* (LXV. évf. 286

sz.) 7.

Lévay, Endre. „Egy kísérlet ígéretei.” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévay Endre, Palusek Béla és Urbán János. Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 71.

Medve A. Zoltán. „A tükrözés rítusai (Jean Genet színháza)”, *Színház* (XXVII. évf. 5. sz.), 3–6.

Podolszki, József. „Az egyéniséget keresem.” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévay Endre, Palusek Béla és Urbán János. Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 73–74.

Rackov, Ivanka. „A mai élet kétféle megvilágítása.” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévay Endre, Palusek Béla és Urbán János. Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 84.

Rackov, Ivanka. „Bántanak.” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévay Endre, Palusek Béla és Urbán János. Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 92.

Rackov, Ivanka. „Izgalmas dráma az előcsarnokban.” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévay Endre, Palusek Béla és Urbán János. Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 92.

Rackov, Ivanka. „Megrázó előadás.” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévay Endre, Palusek Béla és Urbán János. Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 85.

Rackov, Ivanka. „Ősbemutató a lépcsőn.” In *Életjel Évkönyv 2.* szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévay Endre, Palusek Béla és Urbán János, Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 90.

Szombathy Bálint. *B+B*. Újvidék: Forum, 2019.

Vlaovics, József. „Vigyázat! Szakadék!” In *Életjel Évkönyv 2.*, szerkesztette Dér Zoltán, Gyollai Mihály, Kolozsi Tibor, Lévay Endre, Palusek Béla és Urbán János, Szabadka: Munkásegyletem, 1972, 82–83.

Vukovics, Géza szerk. „Rádióújság”, *Magyar Szó* (XXVII. évf. 180. sz.), 8.

Williams, Tennessee. „Üvegfigurák.” In *Williams Tennessee Drámák*, szerkesztette Upor, László. Budapest: Európa, 2006.

LEVÉL

Kedves

①

NAGYON MEGLEPŐDTEM, DE MEG IS ÖRÜLTEM LEVELEDNEK, HOGY LETEZIK MÉG FIATAK AKIK A VALAMIKORI KISERLETI SZÍNPAD MEGAKADÉKUSA ÉS TEVÉKENYSÉGE ÉRDEKEL. ÖRÜKÖK MERT-NAGYON JO-KÉRDÉSE-IPRE VÁKALIZOLVA, KICSIT FELFRISÍTHETEM AZ EMLÉKEKET ÉS ALAKAD, TISZTÁBA RAKHATOK NEHÁNY TÖVES MEGFEGALMAZÁST A SZÍNPAD ALAPÍTÁSÁVAL KAPCSOLATBAN.

1967-BEN A KINÉZSÉPÉSI BÉTEJERÉSE UTÁN DEVICS IMRE A MAGYAR TÁRSULAT IGÁZGATÓJA - MIVEL MINDANNYUNKAT NEM TUDOTT ALKALMAZNI - AJÁNLTA, HOGY A NÉPKINHAZ ÉPÜLETÉNEK RITKÁN HASZNÁLT KISZERMEBEN ALAKITSUNK EGY IFJUSÁGI VAGY KISERLETI SZÍNPADOT A NÉPKINHAZ KERETÉN BÉZÜL ÉS MINT LEENDŐ KÜLÖN MŰVELÉSI EGYTÉGGEL MEGPRÓBAL A VÁROSTÓL PÉNZT KIOSZKÖZÖNI. MIVEL A TÁMOGATÁG ELMARADT, ÖTÜNKET SZERZŐDTEK A NÉPSZÍNHÁZHOZ, HARMAT A GYERMEKINHAZHOZ, A TÖBBI NÉGY SZÉTNELEPT. DEVICS IGÁZGATÓT PEDIG MEG AZ EU ÉRZEN ÁT-HELYESTÉK BEGRAPBA A KÖZTÁRSASÁGI KULTURÜGYOSZTÁLYRA. TEHÁT A KISERLETI SZÍNPAD ÖTLETE DEVICS IMRÉTŐL KÁRMÁZIK, ÉS EZ AZ ÖTLET PARÁZSKÉNT IZZOTT BENNÜNK, HA LÁTAKÓZLAG NEM IS TÖRTÉNT SEMMI.

AZ ELTÁVOZOTT (VAGY TÁVOZTATOTT) IGÁZGATÓNK TUDTA, AMIT NEMLOKARA MI IS TAPASZTALTUNK, HOGY A TOVÁBBFEJLŐDÉST VELÜNK FIATALOKKAL KELL MEGOLDANI. ÖSSZEFOGNI A VÉGEZETT TEHETSÉGEKET, MERT CSAK ÍGY LEHET GYŐZNI A VERSENYT, ÍGY LEHET EGY TÁBORBA KIÁLTANI A SZÉTFUTÓ AKARATOKAT, MERT KELL EGY MŰHELY AHOL SAJÁT SZABAD BELSŐ IRÁNYÁNAK MEGFELELŐEN BONTHATJA KI ÉRŐIT.

TUDNI KELL, HOGY AZ AKKORI NÉPKINHAZ MAGYAR TÁRSULATA

TEHETÉSEGES MŰKÖZMŰVEZŐKBŐL SZERVEZŐDÖTT, KÖZVETLENÜL A ²MA'SODIG VILÁGHÁBORÚ BEFEJÉSE UTÁN. SZÍNE'SZKÉPZŐT EGYIKÜK SEM VÉGZETT MERT MAGYAR NYELVEN A HÁBORÚ UTÁN JUGOSZLÁVIÁBAN ILYEN ISKOLA NEM IS LÉTEZETT. A TÁRSULAT ÁTLAGELETKORA 50 ÉV KÖRÜL VOLT.

KÖZÖNÖTTÉL ÉS HALÁLTZ GONDOLOK RAJUK MERT EGY BIZONYOS SZÍNTEN NAGYON JÓ, LELKES MUNKÁT VÉGZETEK: ÉLETBEN TARTOTAK ÉS MEGŐRIZTEK EGY SZÍNHÁZAT AMELY A MAGYAR NYELV ÁPOLÁSA'BAN, A SZÍNHÁZKULTURA TERJESZTÉSÉBEN NAGYON FONTOS SZEREPE'T JÁTSZOTT. TOVÁRBTEJLŐDÉSRE KÉ A FELKÉSZÜLTÉG AZONBAN MÁR KEVÉS'NEK BIZONYULT.

MÍ SZÍNE'SZKÉPZŐT VÉGZETT FIATALOK TELE LELKESÉDE'SSEL A TANULTHAT AKARTUK MUNKÁNK'BAN KALKATÓZTATNI. MÍ MÁR EGY KICSIT TÁVOLABBRÁ TEGINTETTÜNK. EZ ITT-OTT "FURLÓDÁ'LOKAT" IS OKOZOTT.

VÉGÜL IS A PARÁSBÓL LÁNGOCSKA LETT ÉS 1968-BAN MEGALKOTOTTUK (AZ ÉLETJEL KERETÉBEN ÉS SEGÍTHÉGGEL, MINDEN ANYAGI TÁMOGATÁS NÉLKÜL) A KIFEJLETTI FÜLPAÓT, EGY MŰHELYT AHOL SZABADON, ÖNÁLLÓAN DOLGOZHATUNK, KÍSÉRLETSCHETÜNK. IGY KEZDŐDÖTT.

KÉ AKKOTÁ'SI SZABADSÁG NAGY HORIZONT, MINNERT LÁTO' NAGY ÖLEKESÜ SZEM, NAGYVONALU' MERE'SZVÉG KELL, HA ÉLŐ IRÓDALMAT, MŰVÉLTETET, ÉLETET TEREMTŐ ÉLŐ SZÍNHÁZAT AKARUNK.

FEJELMELNI A TEHETÉSEGET, AKUTÁN HAGYNI (SZABADON, HIG) BOKTSA KI ERŐIT EGYÉNI MŰVÉLTETE TÖRVÉNYEI SZERINT.

LETTFONTOSÁGÚ VOLT SZÁMUNKRA EMEK A SZABADSÁGNAK ELERÉSE MERT CSAK IGY TUDTUK MŰVÉLTZI SZINTRE EMEKNI ALAKITÁ'SÁIUKAT.

FIATALON AZ EMBER AZT FÜLDI: HA Néhány alkalommal már ③ SZABADON ÉS ÖNÁLLÓAN ALAKÍTOTTA SZEREPÉT, MÁR MINDELT TUD, MÁR MEGTALÁLTA EGYÉNISÉGET. GYORSIAN RA' KELLT JÖNNÖM, HOGY MINDEN EGYES SZEREP ÚJABB ÉS ÚJABB ÖNKIFEJEZÉSI FOLYAMAT.

KÉRDÉSEZ: MEGTALÁLTA-E AZ EGYÉNISÉGET?

EGYÁLTALÁN: VALAHOGY MINTHA A SZÍNELEZ KÍVÜL LÉVNE AZ EMBERKATEGÓRIÁN, MERT KEVESEBB IS DE TÖBB IS MINT AZ EMBER. A SZÍNELEZ NEM TUDHAT EGYSZERRE FELNYER IS, ARNYÉKBAN IS LÉNNI... SAJÁT FELNYERŐL OLYKOR SAJÁT ARNYÉKÁT SEM KÉPES LÁTNI... HOGY KULLAN VÖLGYBEN, HOGY A KULLAN TETEJÉN ATUZZ AZT A FERE-
PUNK KIVÁNJÁT.

AZT FÜLDÖM, HOGY EGYÉNISÉGEN A MINDENYKORI SZEREPKIVÁNJAT ÉS MŰ-
VÉSI FELADATAIMNAK VAN ALAKOZVA. SZEREPHEZ MINDIG A LEG-
NAGYOBB ALAKOZAT NYÚJTAM, MERT CSAK EZEN A MÓDON TUDTAM IGA-
ZÁN MAGAMÉVA' TENNI, EZ VOLT AZ ÉN ERŐSÉGEIM EGYIK FOLYAMAT-
TÁJÁN ALATT.

DE VICS IRETT 1970-BEN VILÁGKÖZLETÉK SZABADKÁRA A NÉPZÖNÖK
FOLYAMATJÁNAK, ÍGY AZONNAL MŰTÖRRE KELLT TÖNNI BARACIUSE
ZOLTÁN BARACIUSE "MŰ" MONODRAMÁJÁT 1970 JÚNIUSÁBAN ALAKOZT
A SZÍNHÁZ ELŐSZARVOKÁBAN IGEN NAGY KÖZÖNSÉGGEL MŰTÖRRE
BE. AZ ELŐSZARVOK ÉRKEZETE: FELHÍVNI A FIGYELMÉT AZ EGYRE JOBBAN
TERJEDŐ KÁBÍTÓTUDAT VETÉLYRE. EZ AZ ELŐSZARVOK KÉT ÉVEZ AZ 1960-AS
EGYETEMISTÁK MŰTÖRÖZMÉNYE LÉVŐ TÖRTÉNET.

A MONODRAMA SZÖVEGKÖNYVE BARACIUSE ZOLTÁNÁL VOLT ÉS FELTÉTELEZEM
HOGY HALÁLA UTÁN A SZÖVEGKÖNYV SOK ÉRTÉKES ÍRÁSÁVAL EGYÜTT EL-
KALDOTT.

AZ AKKORI SZOCIÁLISTA TÁRSADALOMBAN A "SZOCIÁLISTA ERKÖLCS" NEM TÖRT
MÉG ALKOHOLOS, KÁBÍTÓSZERES ST.B. KILÖNGGÉTEK. (EZ HÍVATÁSÁRA)
MINDEZEL A NYUGATI KAPITALISTA TÁRSADALOM BÉTEG-SÉGEI.

A SZOCIÁLISTA TÁRSADALOM ÖNTUDATOS FIATALJAI NEM JOGLALKOZNAK A
FENT EMLELT DOLGOKKAL. AKIK VÍZKONT IGEN, AZOK A SZOCIÁ-
LISTA TÁRSADALOM ELLEN-SÉGEI, BÜNÖZŐK, ELTANÁCSOLANDÓK VAGY

JAVÍTÓINTERJÉBEN A HELYÜK. (EZ IS HIVATALOSAN) (4)
 TERMELÉSZETES, HOGY "HIVATALOS" HELYEN AZ ELŐADÁST ELMARASZTALÁK
 AMI EGYENLŐ VOLT A BETILTÁSSAL, ILLETVE AZ ÉLETJEL KITERLETI JAV-
 PADÁNAK ELHAGGATÁSÁVAL.
 TISZTELT ÉS SZERETET FÖLIRGATÓNK DÉVICS IMRE 1971-BEN ELHÁLÁZOTT.
 NAGY TÁMOGATÓNK HÁHALÁVÁZ MINDEN ÖNREKULT... GYAKOROLTUNK....
 DE A KISÉRLETI SZINPTT, BELLEME' A MŰKÖDŐ MUNKA VIGÉTKISÉPTE
 AZ 1970-1985-ÖS IDŐZAKOT.
 A NÉPZINHAZ KISSZÓPATÁN ELŐADTAI DOMONKOS ISTVÁN-DEFRANÇO SZUSZA
 IF. KARBÓLSTVÁN EN LENNI C. MONODRAMÁJÁT 1977-BEN AMELY 50 ELŐADÁST
 ÉRT EL.
 KIVÁLÓ KISÉRLET VOLT A VÁJPATÁG ÍROPATIA FETE' FORDULÁS.
 AZ ÚJVÍDEKI SZÍNHÁZBAN ELŐADTAI GOBBI F. GYULA BÉNYÖS-E A SZÉL C.
 MONODRAMÁJÁT PATAKI LÁSZLÓ TANÁROM ÉS KOLLEGÁIM RENDELÉSÉBEN.
 "ÉS A LAÚGOCSKA FELLOBOGOTT."
 AMIKOR 1981-BEN KINEVEZTEREK A NÉPZINHAZ MAGYAR TÁRSULATÁNAK
 IGÁZGATÓJÁVA', MÍKORRA AJÁNLOTTAM ÉVENTE EGY KISÉRLETI DAREBT IS,
 ÉS MÉG AZ ÉVBEN KIVÁLÓ SZAKEMBEREKKEZ (VICSEK KÁROLY RENDELŐ, ÚJVÍDEK
 PETAR SLAJ KOREOGÁFUS, BÉCEGRAD, LENGYEL GÁBOR ZENE SZERZŐ' S.T.B.) AZONNAL
 MEGKEZDPTÜNK GOBBI F. GYULA: A ZÖLD HAJÚ LÁNY C. MUSICAL-JÉNEK
 MUNKAJÁT. A HARMÁNC NAPOS ERŐLTETETT PRÓBÁKKAL MEGVALÓSÍTOTT
 BEAUTATÓ ORSZÁGOS SIKERT ÉS IT ELŐADÁST ÉRT MEG.
 EBT KÖVETTE NYGATVEREKKEZ A SZÍNHÁZI SZAKEMBEREKKEZ
 1983 TAVASZÁN DE CSÁTH GÉZA MŰVEIBŐL VÁZÓ ÖNREKULTÁS (A CÍMEK
 NEK EMELÉKSEK) EZEK UTÁN MÁR VÉGRE NAGYON ODAFIGYELTEK.
 MI PEDIG TOVÁBB TERVEZTÜNK... AGYBATO'BE DICSEKTEK BEVÖNKET...
 DE A KASSZA KIÜRÜLT... PÉLOST PEDIG NEK ADTAK.
 NEK SOK KELLET VOLNA AZ ÚJ TERVEINKHEZ, MINDÖNKE 5%-OS
 ÉVI JUTATÁSSAL TÖBB.
 HIABA SZALADGÁLTAM FÜHÖZ-FÁHOZ, HIABA TÁRGYALTAM,
 MAGYARÁZTAM, VESKEKEDTEM, KÖNYÖRÖGTEM.

HIÁBA MONDTAM, HOGY NEM VÁLLVEREGETÉS, PICSERET, KÉLMESEPÉS, ⁵
 IDEALIZMUS S MÁS DABLO' NAGY SZAVAKKAL KELL TÁMOGATNI A MŰVE-
 SZETET HANEM TÖRTÉNET MINDENK ELŐTT BIZOT KELL ADNI, HOGY A
 MŰVÉSZ TOVÁBB KITERLETERVE ELVEZTESSE IS AZI A MŰVÉSZI MUN-
 KÁT, AMELYBE EREJÉT, ESZÉT, EGÉSZ VALÓSÁGÁT ALAKJA BEÉPÍTENI.
 EGYÍZER MÁR FELRE KELL RÜGNI A HAZUG IDEÁLIS FELHÍVÓKAT, MERT
 BECSÜLETES ANYAGI FELTÉTELEK NÉLKÜL, NINCSEK BECSÜLETES SZELLEMI,
 MŰVÉSZI MUNKA...

ELMONDHATOM, HOGY A KISERLETI SZÜZPÁD GONDOLATA A GYAKORLATBAN
 VÉGIG VONULT SZÍNHÁZI MUNKÁSSÁGOMON 1985-IG, AMIKOR A
 BEOGRÁDBÓL "KÜLDÖIT" LJUBISA RISTIĆ VETTE ÁT A SZÍNHÁZ IRÁNYÍTÁSÁT.
 AKKOR KEZDTÜNK EL "EGY NYELVEN BESZÉLNI" ÉS AKKOR MÁR VOLT TÖRTÉ-
 NÉLMENNYEZÉS, MELLDÖNGETÉS.

SAJNOS RISTIĆ AZ Ő ALTERNATÍV IRÁNYZATÁVAL ÁTESOTT A LÓ TULSO'
 OLDALÁRA!!!

EZ VINZONT MÁR MÁS TÉMA. ERRŐL TALÁN MAJD MÁSKOR, MÁSKOR PÉTELVÉ,
 HOGY LESZ MÉG IDŐM.

KEDVES ...!

AMINT LÁTOD GONDOLATAIMAT, ÉMLÉKEIMET ÉS VÉLEMÉNYEIMET
 NEHEZ PÓRÁKON TARTANI. REMÉLEM AZONBAN, HOGY IRÁGOMBAN
 MEGTALÁLOD KÉRDÉSGIDRE A VÁKASZT.

HA ESETLEG MEG TOVÁBBI ADATOKRA LENNE SÜKTEGÉD KÉRDÉSGIDRE
 ALKALOM RENDELKEZÉSEDERE.

IGAZAT ADOK NEKED: KI A MOLTAT NEM BECÜLI AZ A JÖVŐT NEM ÉRDEMLI
 SOK SIKERT KIVÁNOK MUNKÁPBAN ÉS KÖSZÖNÖM
 A BIZALMAT

ÜNÖZLETEL

STUTGART 2020. V. 8.

Andrija ¹⁵ Vesna PETRONIĆ

KÖLTŐFILOZÓFUSOK: SENECA ÉS NIETZSCHE A NYELV MINT AKADÁLY

FÜLÖP TÍMEA

A FILOZÓFUS ÉS A FILOLÓGUS

Bizonyára egy filológusnak is jogában áll, hogy törekvésének célját és a hozzá vezető utat hitvallásának rövid formájába szorítsa, s íme, ezt teszem, amikor tehát Seneca egy mondatát megfordítom: „*Philosophia facta est quae philologia fuit.*”¹

Nietzsche egy Seneca-parafrázissal kezdte el filológusi karrierjét 1869-ben, mikor a bázei egyetemen tartott székfoglaló beszédében mottójává emelte az *Erkölcsei levelek* egy szöveghelyének megfordítását, mely később nyomtatásban is megjelent. Ez egy széles körben ismert tény, mégsem kap kellő hangsúlyt a Nietzsche-kutatásokban a Senecához való viszonya, talán éppen azért, mert következmények nélküli evidenciaként hat – a továbbiakban ezt korrigálandó úgy fogjuk vizsgálni Nietzsche filológiához, filozófiához, művészetéhez és nyelvhez való viszonyát, hogy a fent idézett mondatot olyan alapkőletételnek tekintjük, mely állandó viszonyítási ponttá teszi Senecát. Gondolhat-

¹ Friedrich Nietzsche, „Homérosz és a klasszika-filológia”, in uő, *Ifjúkori görög tárgyú írások*, ford. Molnár Anna. (Budapest: Európa, 1988), 35. Az idézet saját fordítása: „Filozófia lett, ami filológia volt.”

nánk arra is, hogy véletlen az idézetválasztás, a szerzőre való tekintet nélkül került a beszédbe, pusztán azért, mert jól hangzott, de Nietzsche nem jellemző az ilyesmi, különösen nem a szerző megjelölésével: forrásait előszeretettel titkolja el, mintegy műveltségi játékot játszva olvasóival – az ember és ember közötti különbségtétellel választja szét a búzát a pelyvától. A *Bálványok alkonyában* például ezt írja: „Az alábbi mondás, melynek eredetét eltitkolom a művelt kíváncsiság előtt, régóta kedvencem: *increscunt animi, virescit volnere virtus.*”² A magyar olvasó csupán a Horváth Géza által készített lábjegyzetekből tudhatja meg, hogy a latin mondat pontos forrásmegjelölése a következő: „Aulus Gellius: *Noctes Atticae*, XVIII, 11, 4.”³ A kíváncsiaknak idézett mű a kíváncsiságot tematizálja:

Gellius az *Attikai éjszakák* 11.16 számozással jelölt szöveghelyén beszámol arról, hogy nemrégiben megérkezett hozzá Plutarkhosz *Peri Polypragmasynes* című művéből egy példány, illetve arról a nehéz helyzetről, amelyben önmagát találta, amikor egy görög irodalmat és görög nyelvet nem ismerő kísértője megkérte őt, hogy magyarázza el, mit jelent a cím. Fontolóra veszi latin fordításként a *negotiositast*, mely formailag nem mutat párhuzamosságot az eredeti címmel, azonban az igazi problémát az okozza, hogy olyan szót akar használni, amely egyszerre képes kifejezni a görög *poly* prefixum sokasságát és a tetteket (*pragmata*), melyeket a *pragmosyne* tag sugall.⁴

² Uő: *Bálványok alkonya*, ford. Horváth Géza (Budapest: Helikon, 2015), 5. Az idézet saját fordítása: „Sebtől nőnek meg a lelkek, és sebtől virul ki az erény.” Érdekes észrevenni a természeti metaforát, melyben a sebek életet adó esőként jelennek meg, vagyis a pusztító vihar váltja ki a növekedést, ugyanis Zarathustra is hasonlóan fogalmaz, amikor a tanításról van szó: „Túl sok feszült már fellegemben: jégesőt akarok a mélybe zúdítani a villámok nevetése közt. Hatalmasra tágult mellkasom vihart fuvint majd a hegyek fölé: ez lesz a megkönnyebbülés neki.” Friedrich Nietzsche, *Így szólott Zarathustra. Könyv mindenkinek és senkinek*, ford. Kurdi Imre (Budapest: Osiris, 2001), 105. (Továbbiakban: Nietzsche.) A tanítónak szüksége van tanítványa megsebzésére (mert még ellenségét is tanítványának tekinti), a tanítványnak szüksége van a sebre: „A szellem élet, mely maga sebz fel az életet; saját kínján gyarapszik a tudása – tudtátok-e?” (Nietzsche 129.)

³ Nietzsche, *Bálványok alkonya*, 5.

⁴ Matthew Leigh, „Translating Polypragmosyne”, in uő, *From Polypragmon to Curiosus. Ancient Concepts of Curious and Meddlesome Behavior*. (Oxford: Oxford University Press, 2013), 57. (Saját fordítás.) Érdekes adalék lehet Aulus Gelliushoz, hogy recepciója legalább annyira megosztott, mint Nietzscheé, Cseh Zoltán róla alkotott ítélete pedig olyasminek hangzik, amit talán egy analitikus filozófus is írhatott volna Nietzsche-ről az előző században: „Pedig, ha huzamosabb ideig olvassuk Gelliust, szembetűnő, hogy a szakirodalomban megrajzolt tudományos-aszketikus alakja egyre erősebben szorul az irodalmár Gellius alakja mögé, sőt olykor odáig merészkedünk, hogy már-már pusztán teatralitást, legalábbis minimum valamiféle szépírói szertartásosságot lássunk önreprezentációjában. Gellius a művelt római ideálpózában éppúgy tetszeleg, mint a poros iratok kincseit egyik nyelvről a másikra átméltó filológuséban, valóságos etalon az olvasó számára, a művelt, sokoldalú polgár gyakorlati képe, a könnyen elérhető és elélendő, aki helyettünk dolgozik, akinek a célja tulajdonképpen mi vagyunk, azaz önnön megformálá-

Ennek fényében arra kell következtetnünk, hogy Seneca idézésének és az idézés jelölésének súlya van, főleg Nietzsche Senecához fűződő bonyolult viszonya miatt. Bár kiindulópontjává teszi azt a problémát, amelyet még Seneca tárt fel Luciliushoz írott levelében, történetesen azt, hogy fiatal diákjai nem a lelüket, hanem a szellemüket akarják művelni, ezzel a filozófiát filológiává alacsonyítva,⁵ ami mögött ott állhat a tanítót is befolyásoló, a görögség óta megváltozott filozófia-felfogás – amely majd Quintilianus *Retorikájában* csúcsosodik ki (az actiumi csatát követő augustusi földosztás által eredményezett társadalmi átalakulás⁶ melléktermékeként, ami többek között olyan műveket hívott életre, mint Vergilius *Georgicája* és *Eclogaeja*), amikor is a műveltség mércéjévé az *urbanitas* (városiasság) válik, a szónokok *tanulható* erénye,⁷ az ékesszólás, a nyelvi formalizmus –, márpedig Nietzsche szerint „az összes filológiai tevékenységet körül kell fogja és keretbe kell foglalja egy filozófiai világnézet,”⁸ mivel nemcsak a költőiségtől rettegett, de a filológusságtól is, ahogy azt egy magánlevele tükrözi:

sunk.” Csehy Zoltán, *Attikai éjszakák – kivonatgyűjtemény vagy olvasónapló?*, <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2001/X.-evf.-2001.-julius-augusztus-olvaso-naplo-iras/Olvaso-naplo-iras/Attikai-ejszakak-kivonatgyujtemeny-vagy-olvasonaplo>.

⁵ „Azért meséltem el mindezt, hogy bebizonyítsam, először milyen hevesen vetik bele magukat a zöldfülűek a legnagyobb dolgokba, ha valaki bátorítja, ha valaki sarkallja őket. De aztán hiba csúszik be, részben a mesterek hibája, akik vitatkozni tanítanak, nem élni, részben a tanulóké, akik azzal a szándékkal jönnek oktatóikhoz, hogy ne a lelüket műveljék meg, csak a szellemüket. Így lesz a filozófiából filológia.” Lucius Annaeus Seneca, *Ad Lucilium Epistulae Morales 1–3*, szerk. Richard M. Gummere (Cambridge: Harvard University Press), 1917–1925, 108, 23. (Továbbiakban: Seneca.) Az *Erkölcsei levelek* részleteit most is és az elkövetkezőkben is Révay József és Kurcz Ágnes közös fordításában idézem.

⁶ Ez alatt az antik proletárság megszületését értjük, amikor is a földműveléshez nem értő zsoldosok a földművelőktől elvett birtokokat kapták fizetségül, a föld nélkül maradt mezőgazdasággal foglalkozók pedig Rómába özönlöttek munkát keresve.

⁷ Edwin S. Ramage, „*Urbanitas*: Cicero and Quintilian, a Contrast in Attitudes”, *The American Journal of Philology*, 84/4 (1963), 414. Fontos, hogy Quintilianus már tanulható és tanítható erényről beszél, ugyanis egy évszázaddal korábban – a társadalmi átalakulás előtt –, Cicero még úgy határozza meg az *urbanitas* által hordozott műveltségesszményt, hogy azt csak városi környezetben lehet *öntudatlanul* magunkba szívni, tudatosan nem, vagyis a *fatumnak* (az istenek és a sors fölött álló erőnek) kell akarnia, hogy valaki filozófus vagy szónok legyen. A cicerói attitűd tehát még platóni gondolatokat tükröz annyiban, amennyiben Platón kizárta a rabszolgákat a filozófiából, mivel lelüket egy olyan kéznek képzelte, amely a munkától érdessé válik – alkalmatlan a finom dolgokkal való foglalkozásra, már formálhatatlan.

⁸ Nietzsche, „Homérosz és a klasszika-filológia”, 35.

Hogy filiszter, ἄνθρωπος ἀμουσος,⁹ csordaember legyek – ettől óvjon meg Zeusz és az összes Múza! Aligha tudnám, hogyan kezdjek hozzá, hogy azzá váljak, mert nem vagyok az. A nyárspolgárság egy fajtájához persze közelebb kerültem, a „szakember” specieséhez; [...] De azt képzelem, hogy ezzel a veszéllyel nagyobb nyugalommal és biztonsággal szállhatok szembe, mint a legtöbb filológus; túl mélyen gyökerezik már bennem a filozófiai komolyság, túl világosan mutatta meg a nagy embergyűlölő, Schopenhauer az élet és a gondolkodás igazi és lényegi problémáit ahhoz, hogy valaha is az „eszme” gyalázatos megtagadásától kelljen tartanom. Tudományomat ezzel az új vérrel áthatni, hallgatóimnak ezt a schopenhaueri komolyságot átadni, mely a fenséges ember homlokára van ütve – ez a kívánságom, merész reményem: valamivel több szeretnék lenni, mint derék filológusok szigorú nevelője: a jelen tanárgenerációja, a felnövekvő ivadékokért való igyekezet, mindez a lelki szemeim előtt lebeg.¹⁰

A történet csattanója közismert, az akkor huszonnégy éves Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff megírta *A jövő filológiája* című pamfletjét az akkor pályakezdő, huszonnyolc éves Nietzsche ellen, amelynek tetőpontja így hangzik Tatár György fordításában: „... fogadjon Nietzsche úr szót, ragadjon thüroszt, vonuljon Indiából Görögországnak, de szálljon le arról a katedráról, ahonnan tudományt kell tanítania; gyűjtsön tigriseket és párducokat a térde köré, de ne Németország filológus ifjúságát.”¹¹ Nietzsche-nek tehát nem kellett tovább aggódnia a filológusi karrier veszélyei miatt, de elvesztette hallgatóit. Ami Senecát illeti: hiába gondolkodnak ugyanúgy filológia és filozófia viszonyáról, mégsem tartja nagy becsben ezt az ókori szerzőt. Ezt jól illusztrálja 1882-ben róla és más sztoikus filozófusokról írt gúnyos versikéje, a *Seneca et hoc genus omne*:¹² „Csak írja és írja, de amit ír, az kiállhatatlan, bölcs lárifári, / Mintha nem volna más, mint primum scribere, / Deinde philosophari.”¹³ A vád tehát az, hogy munkájukban az

⁹ „Daltalan/botfűlű ember.” Kétszeres jelentés, egyszerre süket mások mondandójára és saját gondolattal nem rendelkező.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, szerk. Giorgio Colli és Mazzino Montinari, (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1975–1984), 385–386. Kővári Sarolta fordítása. Fordítását annyiban helyesbíteni kell, hogy az embergyűlölőként fordított *Mystagog* jelentése az a személy, aki a misztériumba bevezeti az új híveket.

¹¹ Tatár György, „Hádész kapujában”, in Friedrich Nietzsche, *Ifjúkori görög tárgyú írások*, ford. Molnár Anna (Budapest: Európa, 1988), 250.

¹² „Seneca és ez az egész fajzat”, Óvári Csaba fordítása.

¹³ Friedrich Nietzsche, *A vidám tudomány*, ford. Romhányi Török Gábor (Budapest: Holnap, 1997) 21. „Először írni, aztán filozofálni.” Óvári Csaba fordítása. A vers kritikus beszédmódja az ezüstkori szatírák humorát idézheti emlékeztetünkbe, mivel Nietzsche olyan alakként ábrázolja a sztoikusokat, amilyeneket

írás megelőzi a gondolkodást, így az nem több, mint szépen csengő fecsegés.¹⁴ Elmarasztaló véleménye csak egy a sok közül, a lexikoníró klasszika-filológusok gyakran adnak hangot negatív véleményüknek Senecáról (Seneca morálfilozófusként való nemzetközi felértékelődése az elmúlt tíz-húsz év filológiai eredménye,¹⁵ a kétezres évek közepén vált visszatérően és alaposabban elemzett szerzővé a folyóiratok lapjain,¹⁶ nagyrészt azért, mert olvasmányossága miatt könnyen populárisrá tehető:¹⁷ még az életmód-tanácsadó blogokat is elérte¹⁸) – H. J. Rose például „ékesszóló morális nyápicnak” nevezi¹⁹ a leírt gondolatai és az életvitele közötti disszonancia miatt.²⁰

Egy évvel később azonban, 1883-ban megjelent az *Így szólott Zarathustra* első része, mely akár irodalmi szöveggént, akár filozófiai értekezésként felfogva is számos hasonlóságot mutat az *Erkölcsei levelekkel* – egy korábbi kutatás eredményeként elmondhat-

Petroniustól vagy Iuvenalistól szokhattunk meg, miután Nero színészi karrierje végleg felszámolta azt az illúziót, hogy az előkelő rétegek tisztában vannak szerepükkel és identitásukkal. Robert Cowan, „*Starring Nero as Nero: Poetry, Role-Playing and Identity in Juvenal 8.215–21*”, *Mnemosyne: A Journal of Classical Studies*, 62/1 (2009), 87. Írásaik tele vannak városi ficsúrokkal, akik nyakatekert és értelmetlen metaforákkal, rosszul használt archaikus szavakkal próbálják elfedni ostobaságukat. Az ezüstkorban az *urbanus* személy szellemileg üres, rengeteget fecseg, és teljes mértékben alkalmatlan a helytállásra.

¹⁴ Holott Seneca tudatosan próbálta ezt elkerülni, Luciliust így intve: „Ha elfogod nálunk ezt a hangulatot, ragadd meg, lovagold meg, le ne szállj róla; félre a kétértelműségekkel, szillogizmusokkal, álokoskodásokkal s az üres szellemeskedés más mulatságaival.” (Seneca 108, 12.)

¹⁵ Először a világháború után fedezték fel újra, ám ekkor tragédiaíróként kapott jelentőséget, főleg német nyelvterületen. Theodore Ziolkowski, „*Seneca: A New German Icon?*” *International Journal of the Classical Tradition* 11/1 (2004), 48.

¹⁶ Ami nem jelenti azt, hogy értékéről egyezmény született volna, vagy megszűntek volna a negatív hangok: John Cooper 2004-ben egy olyan olvasatot ajánlott az *Erkölcsei levelekhez*, amelyben Seneca logikai gyengeségéről tesz tanúbizonyságot azáltal, hogy nem tud különbséget tenni a túlcsonduló érdeklődés és a valódi tanulás között. Ez azzal jár, hogy morálfilozófiája nem lehet a morális fejlődés alapja, hiszen nem kerül megfelelő alkalmazásra. John Cooper, „*Moral Theory and Moral Improvement: Seneca*”, in uő, *Knowledge, Nature, and the Good* (New Jersey: Princeton University Press, 2004), 317.)

¹⁷ Abban még kritikusai is egyetértének, hogy stílusmester, legfeljebb leszögezük, hogy nem az ő ízlésüknek való – ami egyesek szemében sodró erejű, az másokéban hatásvadász.

¹⁸ Ez magától értetődőnek tűnik azon vád fényében, hogy Seneca nem a sztoikus filozófia tanára, hanem egy „spirituális tanácsadó.” John Cooper, „*Moral Theory and Moral Improvement: Marcus Aurelius*”, in uő, *Knowledge, Nature, and the Good* (New Jersey: Princeton University Press, 2004), 336.

¹⁹ „Eloquent moral weakling”. Herbert Jennings Rose, „*The Silver Age to the Death of Nero*”, in uő, *A Handbook of Latin Literature from the Earliest Times to the Death of St. Augustine* (London: King’s College, 1949), 360.

²⁰ Említésre érdemes, hogy ugyanez a Rose Aulus Gellius esetében nem érzékeli az aszketizmus és teatralitás közötti disszonanciát, tudós könyvmolyként tartja számon. Herbert Jennings Rose, „*Philosophy, Science and Scholarship*”, in uő, *A Handbook of Latin Literature from the Earliest Times to the Death of St. Augustine* (London: King’s College, 1949) 450–451.

juk, melyet a következőkben majd röviden összefoglalunk, hogy a Nietzsche által felvázolt *Übermensch* szinte teljes egészében megfeleltethető a Seneca által elképzelt ideális filozófusnak. Hogy a gyakran már-már idéztpontosságú (álcázott) utalások jelöltenek, egyrészt magyarázható úgy, ahogy Durant teszi, azzal, hogy Nietzsche nem tűrheti saját hőseit,²¹ vagyis rendszeresen szellemi „apagyilkosságot” követ el pusztán a lázadó gesztus örömeért, gondoljunk csak például Platónra, másrészt úgy, ahogy Kővári teszi:

Vizsgálatom egésze adalék a forráskutatásnak ahhoz az eredményéhez, amely szerint Nietzsche önmagáról mint zseniális, önmagából alkotó szerzőről adott jellemzéseit nem kell készpénznek vennünk. Ehelyett el kell fogadnunk, hogy sokat merített elődeitől és kortársaitól, sokszor az azóta elfelejtett „kicsiktől” is, és teljesítménye gyakran az átvett anyag egyéni kombinációiban, nem pedig a minden gyökértől független eredetiségben áll.²²

AZ IDEÁLIS FILOZÓFUS ÉS AZ ÜBERMENSCH

Az *Erkölcsei levelekben* és az *Így szólott Zarathustrában* körvonalazott filozófusperszónák összehasonlítását azért kell most felelevenítenünk, mert a két szöveget egymás tükréként állítva látványossá válik majd, hogy egy pontot leszámítva ugyanazokat a követeléseket támasztják a bölcsességet keresők felé, amiből arra következtethetünk, hogy az az egy pont kulcsfontosságú. Ez a pont az öndefiníció kérdése lesz majd, az, hogy a szerzők inkább költőként vagy filozófusként tekintenek magukra – közvetve tehát az, hogy mit tartanak költészetnek és filozófiának, mi ezek erénye és buktatója, és mi a különbségtétel tétje –, és ezen ellentmondás okaival mint a forrásszerző megtagadásának magyarázatával próbáljuk majd meg kiegészíteni jelzésértékkel Durant és Kővári Nietzsche forráshasználatára vonatkozó megállapításait Seneca esetében. Jelzésértékkel, hiszen egyik szerző sem tartozik a legelfogadottabb Nietzsche-szakértők közé, azonban munkájuk összefoglaló és elemző jellegéből adódóan kiválóan alkalmasak arra, hogy egy általános képet kapjunk a Nietzsche-olvasatok különböző tendenciáiról, mivel állításaikat a Nietzsche-filológia alapos ismeretében teszik, ezzel lehetővé

²¹ Will Durant, „Friedrich Nietzsche”, in uő, *The Story of Philosophy*, (New York: Time Incorporated, 1962), 410.

²² Kővári Sarolta, „Következtetések”, in uő, *A zene erejétől a nyelv hatalmáig. Nietzsche korai nyelvfelfogása* (Pécs: 2018), 204.

téve számunkra, hogy a szólamok számának leszűkítésével könnyebben kezelhetővé tegyük témánkat.

Seneca ideális filozófusának, akivé még ő maga is csak válni próbál,²³ és Nietzsche *Übermenschének*, akinek eljövételét várja,²⁴ logikai sorrendben a következő közös tulajdonságai vannak. Akaratuk, melyet az embert egyedülként meghatározó tényezőként tartanak számon – nem hagyva teret származásbeli, szociális, anyagi faktoroknak²⁵ –, kizárólag a filozófia művelésére irányul és nem ismernek határokat benne,²⁶ magát a filozófiát pedig nem elvont tudománynak, hanem a mindennapokat átható erőnek tekintik,²⁷ vagyis tanultak milétoszi Thálész anekdotájából a csillagokról és a kútról.²⁸

Egyetértenek abban, hogy a filozófiát csak a várostól és a városi tömegtől távol lehet művelni,²⁹ az emberek belsője ugyanis nem egyforma és különbözik tőlük,³⁰ ami természetesen kizárólag az intellektusukra értendő, hiszen a szellemi fejlődés útja mindenki előtt nyitva áll³¹ – elvégre még magukat sem tekintik tanulmányaikat befeje-

²³ Vö. „Akármilyenek is műveim, úgy olvasd őket, mintha még mindig csak keresném az igazat, nem ismerném, s méghozzá makacsul keresném.” (Seneca 45, 4.)

²⁴ Vö. „Nosza hát! *Ennek* – jött el az ideje! Szenvedésem és részvétem – mit számít! Avagy *boldogságra* vágyom talán? *Művemre* vágyom!” (Nietzsche 388.)

²⁵ Vö. „Nem azt kell nézni, honnan jönnek, hanem: hová tartanak.” (Seneca 44, 6.) III. „Ettől fogva ne az légyen becsületetek, ahonnan jöttök, hanem ahová mentek!” (Nietzsche 246.)

²⁶ Vö. „... a bölcs pedig semmit sem tesz akarata ellenére; elkerüli a kényszerítést, mert amire kényszerül, *akarja* is.” (Seneca 54, 7.) III. „Nem bűneitek – mértékletességtek kiált az égre.” (Nietzsche 20.)

²⁷ Vö. „Miért képzeljem, hogy nem válik bölcs abból, aki nem ismeri a betűket, ha a bölcsesség nem a betűkben rejlik? Tettekre tanít, nem szavakra.” (Seneca 88, 32.) III. „Rossz fizetség a tanítónak, ha a tanítványa mindétig csak tanítvány marad.” (Nietzsche 98.)

²⁸ Platón, *Theaitétosz*, ford. Bárány István. (Budapest: Atlantisz, 2001), 174a.

²⁹ Vö. „Azért hát tudd meg, hogy akkor vagy békében, ha nem hat fel hozzád semmi lárma, nem hoz ki sodrodból semmi hang, akár hízeleg, akár fenyeget, akár csak üres kongással dong körül. »De hát nem egyszerűbb-e néha a kiabálás elől kitérni?« Elismerem. Így hát el fogok költözni erről a helyről. Tapasztalni és edződni akartam. Mi szükség meghosszabbítani a gyötrelmet, ha Odysseus olyan egyszerű gyógyszerzt talált ki a társai számára, még a szirénekkal szemben is?” (Seneca 56, 14–15.) III. „Hegyek vándora vagyok, mondotta szívének, nem kedvelem a lapályokat, és úgy látszik, nem bírok soká megülni egy helyen. És bármi légyen is még sorsom életem során – vándorlás lesz az bizonyosan és hegyekre kapaszkodás: végtére úgys csak a magáét élheti az ember.” (Nietzsche 185.)

³⁰ Vö. „Bensőnkben mind különbözünk egymástól.” (Seneca 5, 2.) III. „Mert a méltányosság így beszél előttem: Nem egyenlők az emberek.” (Nietzsche 125.)

³¹ Vö. „Ha nem is volna más jó a filozófiában, az a jó, hogy nem tekint a törzsökfára. Ha a kezdetek kezdetére visszavezetjük, mindenki az istenektől származik.” (Seneca 44, 1.) III. „Bizony mondom néktek: nincs, mi múlhatatlan – se jó, se gonosz! Magából kell önmagát mindétig fölülmúlania.” (Nietzsche 143.)

zett mestereknek –, így a tömeg nem képes őket megérteni,³² tudatlanságuk pedig veszélyes és fertőző rájuk nézve,³³ ezért kényszerűen a nem keresztény módon felfogott remeteséget választják életformájukul³⁴ – nem Oszlopos Szent Simeonná akarnak válni, Seneca esetében a vidéki villa nyugalmaról, a horatiusi *otium*ról, a saját Sabinumról³⁵ van szó a barátok társaságában (rabszolgáit barátoknak tekinti,³⁶ egy helyen még arra is utal, hogy szeretőt is választott közülük,³⁷ Luciliust pedig rendszeresen hívja látogatába), Zarathustrában pedig a hegyi barlang csendjéről, amelyet néha a tanítványokkal és a példamutató állatokkal tartott ünnepség zaja tör meg.³⁸ A remeteségről tudják, hogy nem való mindenkinek,³⁹ tanítványaiknak mégis az elutazást javasolják (noha le-

³² Vö. „Nincs okod rá, hogy szelleted fitogtatásának dicsszomja téged középre állítson, hogy felolvást vagy vitát rendezz – nem bánám akkor, ha a népnek megfelelő portékád volna; de senki sincs, aki képes volna téged megérteni.” (Seneca 7, 9.) III. „Itt állnak – szólott szívéhez –, és nevetnek: nem értenek, nem ilyen szájra hallgatnak ezek a fülek.” (Nietzsche 22.)

³³ Vö. „A nagy tömegben forgolódni káros – tudunkon kívül egytől egyig mindenki kedvet csinál valamilyen vétekhez, megbélyegez vele vagy ránk akasztja. Kétségtelen: minél nagyon csődületbe keveredünk, annál nagyobb ez a veszély.” (Seneca 7, 2.) III. „Gyönyörök kútfeje az élet; ámde ahová a söpredék is inni jár, ott minden kút megmérgeződik.” (Nietzsche 120.)

³⁴ Vö. „Szerintem a kiegyensúlyozott kedélyállapot első ismertetőjele, ha valaki képes megpihenni és elmulatni magában.” (Seneca 2, 1.) III. „Az egyik magánya menekülés, mert beteg; a másik magánya menekülés a betegek elől.” (Nietzsche 212.)

³⁵ Mark Davies, „*Living with Seneca Through his Epistles*”, *Greece & Rome* 61/1 (2014), 70.

³⁶ Vö. „Örömmel hallok azoktól, akik tőled jönnek, hogy rabszolgáiddal barátságosan viselkedsz. Ez illik okosságodhoz, ez műveltségedhez. »Rabszolgák.« Még inkább: emberek. »Rabszolgák.« Még inkább: lakótársak. »Rabszolgák.« Még inkább: alacsonyabb sorsú barátok. »Rabszolgák.« Még inkább: rabszolgatársaink, ha meggondoljuk, hogy a sorsnak ugyanannyi hatalma van fölöttük s fölöttünk.” (Seneca 47, 1.)

³⁷ Vö. „Odafordulok a kapuhoz: »Hát ez ki? Ki ez az elaggott és méltán az ajtóhoz rakott vénember? Méltán, hiszen kifelé néz már. Honnan szerezted? Mi örömd van abban, hogy felszeded idegenek halottját?« Ámde amaz megszólal: »Nem ismeresz rám? Én vagyok Felicio, akinek annak idején szobrocskákat hoztál ajándékba. Philositus majoros fia vagyok, a te kedvenced.« »Ez teljesen megőrült – mondom. – Kedvencemből megint fiúcska lett? Éppen nem lehetetlen: fogaid javában hullanak.«” (Seneca 12, 3.)

³⁸ Vö. „És Zarathustra még egyszer beszélni kezdett. »Ó, új barátaim – szólott –, ti csodálatosak, ti fölmagasló emberek, örömmel lelem immár bennetek, – mióta a vidámság visszatért belétek! Bizony mondom, kivirultatok mind egy szál: úgy tetszik, új ünnepek kellenek immár a magatokfajta virágoknak, – valami vakmerő, aprócska botorság, valami istentisztelet és számárünnep, valami vén, vidám Zarathustra-bolond, valami szélvihar, mely tisztára fújja bennetek a lelket. Ne feledjétek hát ezt az éjszakát és ezt a számárünnepet, ti fölmagasló emberek! Nálam találtátok ki ezt, és én jó jelnek veszem – csakis lábadozók bírnak ilyesmit kitalálni! És hogyha ültök még valaha ilyes számárünnepet, cselekedtek a magatok kedvére, no meg az én kedvemért! És az én emlékezetemre!«” (Nietzsche 376.)

³⁹ Vö. „A jó lelkiismeret tömeget hív össze, a rossz még magányában is szorongó és aggódó.” (Seneca 43, 5.) Mivel a 43-as levél nem szerepel az Európa 1980-as kiadásában, az idézet kivételesen saját fordí-

szögezik, hogy nem maga az utazás vagy az új hely lesz jótékony hatással, hanem a mentalitásuk⁴⁰ – a filozófiát ugyanis olyasminek tartják, amit hasonlóan gondolkodókkal együtt kell művelni,⁴¹ egész identitásukat a tanítóságra alapozzák.⁴² Tanítványaik megválasztása során szigorú feltételeket szabnak,⁴³ sokakat elutasítanak,⁴⁴ a kevés kiválasztottat pedig előljáró példájukkal és tanácsaikkal nevelik, de aktív cselekvéssel nem⁴⁵ – nem kívánnak tehát sem bábáskodni, mint Szókratész, sem a jutalmazó-fegyelmező tanítási módszertant nem alkalmazzák. Ami a tanítványokkal szemben drá-

tás. III. „Nagyra nő a magányban, amit magával visz oda az ember, megnő a benső állat is. Épp ezért nem tanácsos soknak a magány.” (Nietzsche 347.)

⁴⁰ Vö. „Bármit teszel, magad ellen teszed, és éppen a mozgással ártasz magadnak: hiszen beteget rázol összevissza. Ámde miután megszabadulsz a bajtól, minden helyváltoztatás kellemes lesz: elvetődhetsz a legtávolibb földre, megtelepedhetsz barbár országok bármely zugában, mindenféle lakhelyet vendégszeretőnek fogsz találni. Fontosabb, hogy milyen állapotban érkezel, mint az, hogy hova, és ezért nem kell egyetlen helyhez sem kötni lelkünket.” (Seneca 28, 3–4.) III. „Sokat csak az lát, ki megtanul *eltekinteni* saját magától – ily kemény legyen, ki hegyekre hág.” (Nietzsche 186.)

⁴¹ Vö. „A filozófia elsősorban a közösségi érzés, az emberszeretet és a társulási hajlam reményét adja: a különködés ettől a kötelezettségtől választ el bennünket.” (Seneca 5, 4) III. „Megvilágosítottam: ne a néphez szóljon Zarathustra, hanem a társakhoz!” (Nietzsche 28.)

⁴² Vö. „Én valóban mindent rád kívánnék árasztani, és azért örülök, ha valamit tanulok, hogy taníthassak. Nem is okoz gyönyörűséget nekem semmi a világon, akármilyen párját ritkító vagy áldozatos dolog is az, ha csak a magam számára kellene megtudnom. Ha azzal a korlátozással adatik a bölcsesség, hogy mélyen elzárva őrizgessem és ne hirdessem, vissza fogom utasítani. Nincs olyan érték, amelyet társ nélkül birtokolni kellemes volna.” (Seneca 6, 4.) III. „Lelkét azonban türelmetlen vágyakozás fogta el szeretetei iránt: mert sok volt még, mit adni akart nekik.” (Nietzsche 103.)

⁴³ Vö. „Hagyják hát abba a rólunk terjesztett pletykát, hogy mi lehetetlenségekkel dicsekszünk, s tudják meg: a bölcsben lakoznak tisztán az erkölcsi javak, a tömegben az erkölcsi javak látszata és képmása.” (Seneca 81, 13.) III. „Ámde aki énhozzám szegődik, erős csontú legyen és könnyű lábon lépkedő – hetykén induljon ünnepre, háborúba, ne legyen holmi búval béelt, holmi málészájú, egészsége teljében legyen néki ünnep még a legnehezebb is.” (Nietzsche 338.)

⁴⁴ Vö. „A bölcsesség pedig művészet: pályázzék biztosra, válassza ki a haladásra képeseket, forduljon el azoktól, akiket reménytelennek lát, de mégse hagyja őket ott túl gyorsan, s a reménytelenség mélyén is kísérletezzék a leginkább hathatós gyógyszerekkel.” (Seneca 29, 3.) III. „Nem érdemes doktorkodni a gyógyíthatatlanokon.” (Nietzsche 250.)

⁴⁵ Vö. „A toga ne ragadjon a kosztól, ne tartsunk színarany domborműberakásokkal ékes ezüstedényeket, de ne higgyük, hogy a takarékoság jele, ha híjával vagyunk az aranynak és az ezüstnek. Azon igyekezzünk, hogy életünk jobb legyen, mint a tömegé, ne legyen vele ellentétes, különben elijesztjük és elfordítjuk magunktól azokat, akiket meg akarunk jobbitani. Így azt is elérjük, hogy semmit sem akarnak utánozni bennünk, mivel félnek: mindent utánozniuk kellene.” (Seneca 5, 3.) III. „Korlát vagyok a folyam mellett: kapaszkodjon belém, aki tud! De a mankótok nem vagyok.” (Nietzsche 49.)

kói szigor, az a tömeggel szemben egyenesen könyörtelenség,⁴⁶ mentségükre szól azonban az, hogy magukkal és egész létezésükkel szemben is kérlelhetetlenek, egészen odáig menve, hogy mivel a filozófia akarására alapozzák önmagukat, a filozófia művelése válik életük arkhimédészi pontjává – ha az valamilyen okból kifolyólag lehetetlené válik (például betegség, öregség), jöjjön a halál.⁴⁷ A bölcsesség elérése érdekében készek ártani maguknak,⁴⁸ ha pedig már nem lehetnek sem a filozófia, sem a tanítványok hasznára, tehát ha életük céltalanná vált, az öngyilkosság sem elvetendő.⁴⁹ A halál elvégre egyfajta gyógyulás, ez fogalmazódik meg Szókratész kakas-áldozatában Aszklépiosz felé, amit még Nietzsche is idéz egy helyen: „élni – azt jelenti, sokáig betegeskedni.”⁵⁰

Láthatjuk tehát, hogy a két – hangsúlyosan elképzelt – filozófusperszóna rendkívül hasonló habitusú, az összecsengő tanításokból, melyekben inkább csak fokozati különbségek vannak, mint ellentmondások, nem tudunk arra következtetni, hogy miért nevezi Nietzsche Senecát az „erény torreádorának” a *Bálványok alkonyában*,⁵¹ vagy „az antik morális álnokság egyik csúcspontjának”,⁵² hiszen kissé meglepő módon az derült ki a párhuzamos szövegvizsgálatból, hogy a vigasztalásokat író sztoikus éppen olyan könyörtelen tud lenni a szellemileg alsóbbrendűnek tartott polgártársaival, mint a kalapáccsal filozofáló Nietzsche. Ez már csak azért is érdekleges információ, mert 2019-ben *Hogyan őrizzük meg a hidegvérünket? Indulatkezelési útmutató a régmúltból* cí-

⁴⁶ Vö. „Könnyezni kell, nem zokogni.” (Seneca 63, 1.) III. „A segíteni-nem-akarás pedig alkalmasint előkelőbb, mint az ugrani kész erény.” (Nietzsche 315.)

⁴⁷ Vö. „Hiszen a méltó vonzalmakat ápolni kell; olykor, még ha szorongatnak is a bajok, tiszteljük meg kedveseinket azzal, hogy akár gyötrellem árán is visszatartjuk a kiröppenő lélegzetet, hiszen a jó embernek nem addig kell élnie, ameddig neki tetszik, hanem ameddig szükség van rá.” (Seneca 104, 3.) III. „Szeretem, aki erényéből meríti, hogy mire föl van és mi végezetre: mert erénye végett akar ő még élni és nem élni többé.” (Nietzsche 21.)

⁴⁸ Vö. „Alkalomadtán légy kérlelhetetlen magadhoz.” (Seneca 28, 10.) III. „Mert aki beteg [...] kíméltet akar [...], csak hogy én nem kímélem ám se a kezem, se a lábam, nem kímélem harcosaimat: hogyan is vívhatnátok hát az én háborúmat?” (Nietzsche 335.)

⁴⁹ Vö. „Gyakran meg kellene halnunk, de nem akarunk, és gyakran meghalunk, pedig nem akarunk.” (Seneca 77, 10.) Mivel a 77-es levél nem szerepel az Európa 1980-as kiadásában, az idézet kivételesen saját fordítás. III. „Némelyek túl későn halnak meg, némelyek pedig túl korán. Idegen még a tanítás: Halj meg idejében!” (Nietzsche 90.)

⁵⁰ Nietzsche, *Bálványok alkonya*, 15.

⁵¹ Id. m. 65.

⁵² Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, szerk. Giorgio Colli és Mazzino Montinari. (München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuchverlag, Walter de Gruyter, 1999), 11.

men jelent meg Seneca *A haragról* című esszéjének újrarendezése James S. Romm bevezetőjével és jegyzeteivel, melyek dühkezelési tanácsokat adnak⁵³ – mintha Senecát az agresszió ellentétével azonosítanánk.

A Seneca és Zarathustra közti gondolati harmónia azt sugallja, hogy Nietzsche ellen-szenvének okát ne *A morál geneológiájában* keressük, mert elsősorban nem egy morálfilozófiai problémáról van szó, elvégre Nietzsche morált újraíró filozófiájának magja már ott van Seneca azon kijelentésében, hogy „a bölcs olyat is tesz, amit nem helyesel, mert nagyobb célok felé tekint”,⁵⁴ hiába írja azt *A vidám tudományban*, hogy a kereszténység morális szkepszise tette nevetségessé Seneca „mindent-jobban-tudásra épülő fölényességét”.⁵⁵ Ez a megjegyzés ugyanis szándékosan figyelmen kívül hagyja azt, hogy Seneca nem bölcsként, csupán bölcsességet keresőként tekint magára, és Luciliust is arra inti, hogy csak ennek tudatában olvassa könyveit (Seneca 45, 4), éppen azért, mert az *Erkölcsei leveleket* csak egy kiindulási pontnak tartja a tanulásban, nem minden bölcsesség összefoglalásának, ahogy Robert Wagoner állítja, tézisének John Cooperével szemben fogalmazva meg,⁵⁶ továbbá azt, hogy a 17. század előtt az ember egyéni fejlődésének gondolata korántsem volt népszerű, ami csak még fontosabb teszi Seneca metaforikáját, melyben minden bölcselőt betegségből lábadozóként ábrázol.⁵⁷ Ezért az *Erkölcsei levelek* és az *Így szólott Zarathustra* elbeszélőinek azon öndefiniáló mozzanatához fordulunk, amelyben szembeötlően ellentmondanak egymásnak egyébként harmóniában lévő gondolataik dacára.

⁵³ S. James Romm, „Jegyzetek”, in Seneca, *Hogyan őrizzük meg a hidegvérünket? Indulatkezelési útmutató a régmúltból*, ford. Borbély-Bartis Katalin (Budapest: Pallas Athéné Books, 2020), 91–96.

⁵⁴ Szilágyi János György, „Utószó”, in Seneca, *Játék az isteni Claudius haláláról*, ford. Szilágyi János György (Budapest: Magyar Helikon, 1963), 40.

⁵⁵ Nietzsche, *A vidám tudomány*, 148–149.

⁵⁶ Robert Wagoner, „Seneca on Moral Theory and Moral Improvement”, *Classical Philology* 109/3 (2014), 261.

⁵⁷ Anna Lydia Motto, „The Idea of Progress in Senecan Thought”, *The Classical Journal*, 79/3 (1984), 225.

A KÖLTŐ ÉS A FILOZÓFUS

„Milyen sok költő mondja azt, amit a filozófusok vagy elmondtak már, vagy el kell mondanuk!”

(Seneca 8, 8)

„Hogy hasonlatokban szóljak, sántító dadogással, akár a költők: pedig, bizony mondom, szégyellem, hogy annak kell lennem még!”

(Nietzsche 239)

Seneca – amennyiben munkáját fikciónak tekintjük, és a klasszika-filológiában régóta eldöntetlen kérdést, miszerint a levelek misszilisek voltak-e, most ezen kutatáshoz való irrelevánsága miatt félretesszük – azt állítja, hogy a költőknek és a filozófusoknak közös a mondanivalója, amiből az következik, hogy a mondanivaló kifejezési módja másodlagos a tartalomhoz képest. Ez azt jelenti, hogy a forma pusztán forma, amivel egyrészt a szöveg leveti magáról az azt leggyakrabban érő kritikát, hogy stílusa elviselhetetlenül patetikus, így például Erasmus ítéletét is,⁵⁸ hiszen a tartalom megismerése fontosabbá válik az olvasás élvezeténél,⁵⁹ márpedig még a rendkívül kritikus Révay József is figyelmezteti az olvasókat, hogy a felületesnek tűnő „aprópénzbölcsességek”⁶⁰ mellett vannak „igazi aranyak és ezüstök” is a kötetben.⁶¹ Másrészt a forma másodla-

⁵⁸ Révay József, „Utószó.” in Seneca: *Vigasztalások, Erkölcsi levelek*, ford. Kurcz Ágnes és Révay József (Budapest: Európa, 1980), 462.

⁵⁹ Az olvasás élvezete kapcsán meg kell említenünk Nietzsche lassú olvasás programját, mely az 1887-es *Hajnalpír* előszavában kerül először említésre. Itt tisztázza, hogy valaha-volt-filológusként lassan olvas a mélyebb megértés végett, és lassan is ír (Friedrich Nietzsche, „Bevezető,” in uő, *Hajnalpír. Gondolatok a morális előítéletekről*, ford. Óvári Csaba [Budapest: Attraktor, 2019] 9–10) – ez még árnyaltabbá teszi, hogy *Seneca et hoc genus omne* című gúnyversében az „írja, írja” ismétlés halmozó és gyakorító hatása miatt torkollik abba, hogy lárifárvá (újabb duplázás, a *fari* latin ige „szólni” jelentésének kihasználása) nyilvánítja a sztoikus filozófiát. Amit gyorsan írtak, az nem lehet mély, a sietség, a kapkodó kivonatolás (mind az író, mind az olvasó részéről), a forma és a tartalom célorientált szétválasztása tartalmi ürességhez vezet. Gadamer *Hören - Sehen - Lesen* című 1982-es, heidelbergi előadása azzal a mondattal kezdődik, hogy „A filológiát Nietzsche óta a lassú olvasás művészetének nevezik.” (Hans-Georg Gadamer, „Hören - Sehen - Lesen”, in uő, *Gesammelte Werke* [Tübingen: Mohr Siebeck Verlag, 1999], 271. Schein Gábor fordítása.) Ezt a felütést azután arra használja, hogy az olvasást az íráson keresztül összekapcsolja a hallással és a látással, egy olyan koncepciót alakítva ki, amelyben *beszélni* hagyjuk az olvasott szöveget az annak kijáró idő ráfordításával.

⁶⁰ Ezekre az aprópénzbölcsességekre mondja Zarathustra, hogy: „Ha bölcselkedni találnak, kicsinyes mondásaik és igazságaik hallatán kiráz a hideg: bölcsességüket nemegyszer oly bűz lengi be, mintha mocsárból került volna elő: és bizony mondom, békát is hallottam már vartyogni benne!” (Nietzsche 155.)

⁶¹ Révay, „Utószó”, 461.

gossá tétele megfosztja jelentőségétől azt a kérdést, hogy ha a leveleket nem filozófiai elmélkedésként, hanem irodalmi szöveggént olvassuk, akkor a leveleket író Senecát szabad-e azonosítanunk a levelekben beszélő Senecával⁶² – bár ellentmond az irodalomelmélet jelenleg általánosan elfogadott elveivel, ebben a speciális esetben megtehetjük, először is azért, mert maga Seneca hatalmaz fel minket erre fent idézett sorával. Másodszor pedig azért, mert mindig egyszerre író, költő, filozófus, politikus és a császári család nevelője,⁶³ ami kitűnik az *Apocolocyntosis* létezésének tényéből – mindig mindent egyszerre szemlél kívülről és belülről is,⁶⁴ politikusként hivatalos gyászbeszédet tart Claudius halálakor, szatíráíróként játékot ír róla az udvar szórakoztatására:⁶⁵ mondanivalója nem, csupán hangneme változik – mondhatni maszkot cserél.

Míg Seneca (tehát az író és az elbeszélő egyaránt) nem tulajdonít jelentőséget annak, hogy költőként vagy filozófusként tartják számon, ezzel megnyitva maga előtt a műfajok közötti átjárást, gondoljunk például prózájának cicerói *clausuláira*,⁶⁶ addig az önmagát felmagasodó embernek tartó, az *Übermensch* és a tömeg között félúton ragadt Zarathustra szégyelli, hogy inkább költő, mint filozófus, ezzel világos értékítéletet alkotva. Mintha ezt az ítéletet visszhangozná Durant, mikor az *Így szólott Zarathustra* kritikájaként azt fogalmazza meg, hogy „Gyönyörű vers; és talán inkább vers, mint filozófia.”⁶⁷ Durant arra szólít fel minket, hogy az *Így szólott Zarathustrát* fikcióként, regényként olvassuk (gyönyörködjünk, ne gondolkodjunk, vagy még inkább, ne vegyük komolyan), ami ellentmond annak a kontinentális hagyománynak, amely Nietzsche filozófiai munkái közé sorolja a szöveget, illetve ellentmond Nietzsche azon törekvésének is, hogy egy új evangéliumot írjon meg (nem lehet nem észrevenni a Jézus Krisztus párhuzamokat),⁶⁸ ami Wildner Ödön biblikusan veretes nyelvezetű fordításából (1908) még jobban érzékelhető, mint Kurdi Imrééből (2000)⁶⁹ – a Wildner-fordítás terminológiai következetlensége miatt mégis célszerűbb a Kurdi-fordítást idéznünk.

⁶² És e kérdés jelentéktelenné tétele közben magára haragítja a gadameri olvasatban létező Nietzsche-t, hiszen a beszélni hagyott szöveg nem felbontható formára és jelentésre.

⁶³ John Schafer, „Seneca’s Epistulae Morales as Dramatized Education”, *Classical Philology*, 106/1 (2011), 32.

⁶⁴ Szilágyi, „Utószó”, 43.

⁶⁵ Lucius Annaeus Seneca, *Játék az isteni Claudius haláláról*, ford. Szilágyi János György (Budapest: Magyar Helikon, 1963), 5.

⁶⁶ Révay, „Utószó”, 463.

⁶⁷ Durant, „Friedrich Nietzsche”, 407. Saját fordítás.

⁶⁸ James R. Martel, „Nietzsche’s Cruel Messiah”, *Qui Parle* 20/2 (2012), 199–200.

⁶⁹ Sutyák Tibor, „Zarathustra – Fikció és fordítás”, *Jelenkor* (1998/7–8), 809.

Fontos, hogy ez a nyelvhasználatban is tapasztalhatóvá válik, mert Nietzsche problémája Senecával jelen dolgozat tézise szerint legalább annyira a nyelvre hajlik majd vissza, mint a morálfilozófiára, ha nem még inkább. Bár az *Így szólott Zarathustra* valóban olvasható regényként, ahogy az *Erkölcsei levelek* is olvashatóak episztolákként, és felfedezhetőek bizonyos formai hasonlóságok, amennyiben a regényfejezeteket beszédeknek tekintjük, amelyek emlékeztethetnek a levelekre, ez nem kell feltétlenül befolyásolja a tartalomhoz való közelítésünk módját, hiszen a kötethez készült jegyzetekből kiderül, hogy ugyanazok a témák kerülnek feldolgozásra, mint a szerző más műveiben,⁷⁰ illetve későbbi filozófiai munkáiban saját gondolataiként hivatkozik a Zarathustrára szájába adott szavakra⁷¹ – tekinthetjük úgy, hogy Zarathustra egy Nietzsche maszkjai közül, olyan, mint az Antikrisztus vagy a Megfeszített. A *tragédia születésében* Dionüszosz tűnik fel a karvezető maszkfelvétel által létrejövő eksztázisa során,⁷² amikor a karvezető testen (önmagán) kívül van, az isten pedig emberi testen belül, amikor is megjelenésével nem égeti halálra követőit, mint Zeusz Szemelét, hiszen a maszk perszónaként funkcionál (nemcsak a megszemélyesítés kelléke, hanem maga a személy), mivel ahogy Hans Belting tételezi, az arc és az arcról készített képmás a maszkban szétválaszthatatlan visszahatásban létezik,⁷³ az arc pedig nem függetleníthető az identitástól – a felismerhetőség, az azonosíthatóság alapja, legalább annyira, mint a név. A maszk maga a rögzített eksztázis, ahogy Carl Einstein írja a *Negerplastikban*⁷⁴ – Nietzsche tehát Zarathustrává válhat, és Zarathustra Nietzschévé válhat.

Durant az analitikus szellemet összefoglalva, a költőiséget mint negatívumot kiemelve marasztalja el Nietzschét, mintha azt mondaná, hogy ami szép (művészet), az nem lehet igaz is, mert előfeltételezi, hogy mind akarjuk az igazságot, *érdeünkben* áll, márpedig Kant óta csak az szép, ami érdek nélkül tetszik. Ezt a logikát Nietzsche *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írása világosan negálja, amikor rávilágít arra, hogy nem magát az igazságot akarjuk, és azt sem vehetjük biztosra, hogy ha

⁷⁰ Bene László, Biczó Gábor, Sutyák Tibor, „Jegyzetek”, in Friedrich Nietzsche, *Így szólott Zarathustra*, ford. Kurdi Imre (Budapest: Osiris, 2001), 391–511.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, *Ecce homo. Hogyan lesz az ember azzá, ami*, ford. Horváth Géza (Budapest: Göncöl, 2003), 91–105.

⁷² Uő: *A tragédia születése*, ford. Kertész Imre (Budapest: Európa, 1986), 69.

⁷³ Hans Belting, „Iconic Presence. Images in Religious Tradition”, *Material Religion In Conversation*, 12/2, 235.

⁷⁴ Zoë S. Strother, „Looking for Africa in Carl Einstein’s *Negerplastik*”, *African Arts*, 46/4 (2013), 18.

megkapjuk, akkor az eredendően a hasznunkra lesz, vagy képesek leszünk-e hasznunkra fordítani:

Most szögeztetik le ugyanis, hogy ettől kezdve miben áll „az igazság”, vagyis a dolgokat általánosan és kötelezően érvényes jelölésekkel (nevekkel) látják el; a törvényhozás a nyelvben az igazság első törvényeit is kijelöli: itt s ekkor jelenik meg először a kontraszt igazság és hazugság között. A hazug úgy használja az érvényes jelöléseket, a szavakat, hogy általuk a valótlan valóságnak tüntesse fel; például azt mondja: „Gazdag vagyok”, noha állapotát éppenséggel a „szegény” szó írta le. A nevek önhatalmú fölcserélése, sőt jelentésük visszájára fordítása által kijátssza a szilárd konvenciókat. Ha ezt a maga hasznára s másoknak kárt okozó módon teszi, a társadalom nem fog benne bízni többé s ki fogja zárni magából. Az emberek ilyenkor nem annyira a becsapás ellen védekeznek, mintsem a megkárosodás ellen, amit a rászedés eredményez; ezen a szinten alapjában véve nem a csalást gyűlölik, hanem bizonyosfajta csalások rossz, ártó következményeit. Az igazságot is csupán hasonlóképpen korlátozott értelemben akarja az ember: az igazság kellemes, életfenntartó következményeit áhítja a tiszta, gyakorlati következmények nélküli megismeréssel szemben közömbös, az esetleg káros és romboló igazságokat pedig egyenesen ellenségesen fogadja.⁷⁵

Az analitikus közelítés szerint gyönyörködtetésnek nincs helye a filozófiában, amivel Seneca nem teljes egészében ért egyet, hiszen bár elveti a szillogizmusokat (Seneca 108, 12), az üres szépséget, nem tartózkodik a tartalommal feltöltött, csengő szólámmoktól. A Nietzschevel azonosított Zarathustra is a forma tartalommal szembeni elsőbbségére gondol, ami alatt a kifejezés módját kell értenünk, amikor szóvirágai miatt ostromozza magát (Nietzsche 239) – azoktól ugyanis nem lehet megszabadulni, mert szerinte mindenféle beszéd immanensen szépség⁷⁶ –, tehát a Nietzsche és Seneca közötti

⁷⁵ Friedrich Nietzsche, „A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról”, ford. Tatár Sándor, *Athenaeum* (1992/3), 5. A töredékekben még azt is megkérdőjelezi, hogy az ember egyáltalán szem előtt tartja az érdekeit: „Az ember nem a »boldogságot« akarja; ahhoz angolnak kell lennünk, hogy azt hihecsük, az ember mindig az előnyét keresi; vágyaink hosszas szenvedélyben rá akarnak rontani a dolgokra – felduzzadt erejük az ellenállásokat keresi.” (Friedrich Nietzsche, *Jegyzetek a kései hagyatékából III. A hatalom akarásáról és az örök visszatérésről*, ford. Óvári Csaba [Máriabesnyő: Attraktor, 2016], 96.)

⁷⁶ Vö. „Mily kellemes is a szó meg a hang: avagy nem szívárvány és tündöklő látszat-híd-e a szó meg a hang, mely összeköti mindazt, mi örökre szétválasztatott? Minden lélek – külön világ; minden léleknek más-világ minden más lélek. Épp a leghasonlatosabbak között hazudik legszebben a tündöklő látszat; mert épp a legkisebb szakadék az, melyet legnehezebb áthidalni. Nékem – hogyan lehetne nekem kívül bármi is? Nincs odakint! Csakhogy elfeledtetik velünk ezt is mind a hangok; mily kellemes is, hogy feledni tudunk! Avagy nem avégre adattak-e a dolgoknak nevek és hangok, hogy általuk üdüljön föl az ember?

szakadék nem annyira a morálfilozófiában húzódik, ahogy azt láthattuk egybehangzó etikai megfontolásaikból, hanem abban, ahogy a költészetet és a filozófiát felfogják, illetve ahogy ezek művelőiként a saját szerepüket meghatározzák.

A KÖLTÉSZET: „SÁNTÍTÓ DADOGÁS”

A további vizsgálódáshoz azt érdemes megfontolnunk, hogy mit jelent az a nietzschei kép, hogy a költészet sántító dadogás? Megfogalmazódik benne egyrészt egy szinte futurista haladás-eszmény, másrészt egy nyelvi kifejezéssel szembeni kritika. Ami a sántítást illeti: Zarathustra, a felmagasodó ember hegyekre hág fel, bármilyen fizikai terhet is cipeljen épp, és magának az *Így szólott Zarathustrának* a terve is egy hegyi túra során született meg Nietzsche fejében – vagyis a testi megerőltetés csalogatta ki elméjéből létezésének értelmét:

„Azon a napon a Silvaplana-tónál jártam az erdőket; egy roppant piramisalakban tornyosuló sziklatömbnél, Surleitől nem messze, megálltam. Ekkor ért engem ez a gondolat.” Már maga a megfogalmazás tömör ünnepélyessége is sugallja, hogy itt nem egyszerűen a szellemi önéletrajz egy újabb epizódjával állunk szemben. Nietzsche egész filozófusi létezésének, s ami számára ezzel egyjelentésű, egész létezésének értelmével találkozott össze azon a napon, s több jel is mutatja, hogy ezzel egy csapásra tisztában is volt.⁷⁷

Nietzsche nemcsak jótékonnak tartja a nagy és nehezen teljesíthető távolságok megtételét, az erőltetett menetet, tehát a jó fizikai erőnlétet, hanem el is várja azt, ahogy azt láthattuk a Senecával való összevetés során, és gyakran dicséri is emiatt elődjait:

A diéta még egy problémája. – Az eszközök, melyekkel Julius Caesar a betegség és fejfájás ellen védekezett: óriási menetelések, a legegyszerűbb életmód, szüntelen tartózkodás a szabadban, állandó igénybe vétel – nagy vonalakban ezek

Szép bolondozás a beszéd: így járja táncát az ember minden dolgok fölött. Mily kellemes is a beszéd meg mind a hangok hazugságai! Tarka szívárványokon táncol szeretetünk a hangok által.” (Nietzsche 262.)

⁷⁷ Tatár György, *Az öröklét gyűjűje*, (Budapest: Osiris, 2000), 17–18.

ama szubtilis és a legnagyobb nyomás alatt működő gépezet fennmaradásához és oltalmához szükséges rendszabályok, melyet lángelmének hívnak.⁷⁸

A haladás tehát nemcsak szó szerinti értelemben függ össze a fizikummal, hanem metaforikusan is – márpedig a romantika korában a betegeskedés, aminek nyugodtan tekinthetjük a sántítást, a költő ismertetőjegye. Ahogy Susan Sontag írja a betegség megítéléséről, „az önmagunk feletti ítélkezésnek, önmagunk elárulásának tartjuk; tudatunk árulja el a testünket”.⁷⁹ Gyenge test, gyenge tudat – Nietzsche-től nem idegen, hogy testi jegyek alapján diagnosztizáljon gyengeelméjséget, Paul E. Glenn például az *Antikrisztus*ban fedezi fel, hogy Nietzsche a lélek tünetjeinek tekinti a személyiség viselkedésben megfogható karakterisztikáját.⁸⁰ A test-lélek egység az *Így szólott Zarathustra*ban is kifejezésre jut:

A test becsmérőinek azt mondom: Ne tanuljanak és ne tanítsanak, hanem mondanak búcsút a testüknek – és máris némuljanak el. „Test vagyok és lélek” – így szól a gyermek. És vajon miért ne szólhatnánk úgy, mint a gyermekek? De azt mondja, aki magára ébredt és immár tudva tud: Test vagyok egészen, semmi más; a lélek szó pedig azt mondja csupán: valami testi. Hatalmas ész a test, egyérezkű sokaság, egy háború és egy béke, egy pásztor és egy nyáj. Tested szerzős száma csekélyke eszed is, testvérem, amelyeket úgy nevezel: „szellem”; hatalmas eszed aprócska szerzős száma avagy játékszere. [Nietzsche 41]

A testkép körül köröznék azok a gondolatok is, hogy Zarathustra csak azokat az írásokat szereti, amelyeket saját vérükkel írtak a szerzők (Nietzsche 50), ezzel az írást mintegy a beszédaktus szintjére emelve, amennyiben létrejöttük az önmagunkkal szembeni könyörtelenség és az áldozatkészség tanúbizonysága, példamutatás és megkérdőjelezhetetlen autentikusság, hiszen a test jele leválaszthatatlanná válik a szellem termékéről. Az írás ezen legitimáló és *Übermensch*hez kötött ereje tér vissza Hermann Hesse *A pusztai farkasában*, amikor Harry Haller – kizárólag örülteknek szóló – feljegyzései⁸¹ mesélik el a történetet, ami nem is lehetne másként, mivel a történet nagy része a fejében zajlik. A megtalált írás hitelesítő volta persze visszatérő motívum az iroda-

⁷⁸ Nietzsche, *Bálványok alkonya*, 88.

⁷⁹ Susan Sontag, *A betegség mint metafora*, ford. Lugosi László (Budapest: Európa, 1983), 48.

⁸⁰ Paul E. Glenn, „The Politics of Truth: Power in Nietzsche's Epistemology”, *Political Research Quarterly*, 57/4 (2004), 575.

⁸¹ Hermann Hesse, *A pusztai farkas*, ford. Horváth Géza (Budapest: Cartaphilus, 2002), 15.

lomban éppúgy, mint a filozófiában, talán elég is csak Kierkegaard Victor Eremita (Győztes Remete) álneven közreadott *Vagy-vagy*-át említenünk, melyben A és B egy szekreterben véletlenül fellelt írásai szerepelnek, miután a kódírás megfejtésre került – a könyv titok volt, amit lelepleztek.⁸² A testről szól a tánc és a dal szeretete is, az egymás után következő *Az éji dal*, *A táncdal* és *A sírdal* (Nietzsche 130–139) című beszédek, melyeket *Az ön-fölülmulásról* (Nietzsche 140–143) című követ, hogy így jussunk el *Az emelkedettekről* (Nietzsche 144–146) címűig. Ez egy olyan logikai láncot sugall, amelyben a táncon keresztül vezet az út a fölmagasodó embertől az *Übermensch*ig, mivel a mozgás súlytalanná tesz, pontosabban megszabadít a földhöz szögező terhektől, de inkább arról van szó, hogy a tánc szeretete a testi-lelki egészség szimptomája – így lehet Nikosz Kazantzakisz táncoló görögje, Zorbász egyfajta *Übermensch*:⁸³ megvan benne mindaz a testiség, ami a „tollforgató embert megmentheti”.

A testi egészség tehát fontos, de a gyógyulás során nem szabad magunkat az orvosokra bízni, állítja Nietzsche, azok ugyanis legalább annyira morális lények, mint a keresztények, lévén hiányzik belőlük a kíméletlenség,⁸⁴ így az élet ellenségei – az élet ugyanis mindig érdemes életet jelent, mely nem teher a társadalom számára. Egy beteg, bármennyire is bölcs, nem lehet hasznos: mivel test és lélek egy ebben a felfogásban, nem lehet szétválasztani az embert testi formára és tartalmi bölcsességre, az értékes tartalom miatt eltekintve a sérült formától, ahogy a görögség által hagyományozott szövegmetaforában a *corpust* sem. Lényegi különbség, hogy *corpus* alatt nem a magyar korpuszt értjük, mely egész életművekre vonatkozik, hanem egyetlen szöveget, mivel az antikvitás a maihoz képest fordított értelemben használta a *corpus* (test) és *textus* (szóttas) szavakat.⁸⁵ A szöveg itt tehát egy test, szerves egész, feloszthatatlan⁸⁶ – nem lehet senecai szellemben egyik aspektusát a másik fölé emelni, nem lehet hibáit megbocsátani, ha nem életrevaló.

Nietzsche egészség és testi megerőltetés melletti beszédében ellentmond saját kor-szellemének, amennyiben ismert félelmét vesszük alapul, miszerint semmiképp sem akart neurotikus költő lenni az utókor szemében, miközben elképzelhetetlen a roman-

⁸² Søren Kierkegaard, *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar (Budapest: Gondolat, 1978), 9.

⁸³ Nikosz Kazantzakis, *Zorbász, a görög*, ford. Papp Árpád és Szabó Kálmán (Bukarest: Kriterion, 1971), 290–291.

⁸⁴ Nietzsche, *Bálványok alkonya*, 92–94.

⁸⁵ Acél Zsolt, „*Contextus* és *corpus*. A korpusz-metafora kialakulása és Cicero könyvgyűjteményei”, *Ókor* (2012/4), 47.

⁸⁶ Id. m. 45.

tika a padlásszobában nyomorgó, tüdőbajos művész képe nélkül, és bizonyos értelemben Senecának is, hiszen bár Senecának fontos az egészség, a gyaloglás, az utazás nem:

Seneca nem ajánlja az utazást a bölcsességre vágyó embernek. Bár csodálja kíváncsi elménket, sem arra nem bátorít minket, hogy engedelmeskedjünk neki azáltal, hogy elhagyjuk otthonunkat a világot tanulmányozni, ahogy azt sem állítja, hogy a bölcs mintapéldája ezt tenné.⁸⁷

Seneca éppen azért nem ajánlja az utazást, mert úgy véli, a betegségből lábadozóra negatív hatással van:

Ide-oda futkosol, hogy lerázzad a rád telepedő súlyt, pedig az éppen a hányódás során válik egyre terhesebbé, ahogyan a hajón is kisebb nyomást fejt ki a mozdulatlan rakomány, de ha egyenetlenül görög, hamarabb meríti le azt az oldalt, ahova nehezedik. Bármit teszel, magad ellen teszed, és éppen a mozgással ártasz magadnak: hiszen beteget rázol összevissza. [Seneca 28, 3]

A nagy emberek (a filozófusok) gyorsan és biztosan haladnak a kitűzött cél felé Nietzsche szerint, a költők azonban csak sántítanak, mint például Seneca, így lassan és nehezen érik el az áhított változást – a tökéletes filozófussá válást, az *Übermensch* eljövételét, a tömeg megjobbítását. Ennek az az oka, hogy a test és lélek oszthatatlanságából fakadóan egyszerre külsővé és belsővé tett betegség akadályozza őket. Seneca magát kímélve próbál felépülni: nem utazik, míg egészséges nem lesz – Nietzsche azonban éppen a kíméletlenséget tartja orvosságnak, hiszen a dicsért Caesar is meneteléssel csillapítja fejfájását. A sántítástól a betegségen át vezet az út a dadogásig: mind a költők, mind a filozófusok esetében hagyományosan a nyelv a haladás médiuma, mivel az a kifejezés módja, a nyelv pedig megbízhatatlan – láttuk, hogy kizárhatatlan belőle a szépség.

A romantika hajlamos a költészetet tartani a legmagasabb művészetnek, amelynek okát Shelley fejti ki *A Defence of Poetry* című írásában: a nyelv mint művészeti médium került a legközelebb ahhoz, hogy megszűnjön médiumnak lenni,⁸⁸ tehát anyagtalanabb, mint a festészet, a szobrászat, az építészet, így:

⁸⁷ Silvia Montiglio, „Should the Aspiring Wise Man Travel? A Conflict in Senecan Thought”, *The American Journal of Philology*, 127/4 (2006), 557. (Saját fordítás.)

⁸⁸ Percy Bysshe Shelley, „A Defence of Poetry”, in uő, *A Defence of Poetry and Other Essays*. <https://biblioteca.org.ar/libros/167749.pdf>, 41.

Csak a romantikus költészet lehet az eposzhoz hasonlatosan az egész környező világ tükre, a kor képe. S ugyanakkor a leginkább képes arra, hogy az ábrázolt és az ábrázoló között, minden reális és ideális érdektől mentesen, a poétai reflexió szárnyain középütt lebegjen, ezt a reflexiót újra és újra hatványozza, s akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza.⁸⁹

Nietzsche szerint azonban ez a tükör szükségszerűen torz, mivel nyelvből van. Amikor *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*ban azt írja, hogy a szó csak költői metafora,⁹⁰ vagyis hogy a szavak nem igazságok, csak igazságokként elfogadott képzetek, egyrészt azt a megfoghatatlanságot kritizálja, ami a médium anyagtalanságából fakad, másrészt felveti az episztemológia kétségeit. A sántítás, a dadogás, a végtelen tükrözés tehát ugyanahhoz a gondolatkörhöz kapcsolódik képileg, amennyiben egy újra és újra megkezdett, de teljességgel soha be nem végezhető cselekvésre utalnak, mivel egyrészt a cselekvő nem rendelkezik a végrehajtáshoz szükséges eszközzel – erővel, intellektussal, világos és egyértelmű kifejezési formával –, másrészt az eredmény megismerhetetlen.

NYELV ÉS IGAZSÁG

Ha a hatalom akarása művészet,⁹¹ akkor az abszolút művész az *Übermensch*. Mégis úgy tűnik, hogy az *Übermensch*, vagy legalábbis az azzá válás útján lévő Zarathustra, a Heidegger által a filozófia alapkérdésének feltevéséhez vezető út „előszobájának” nevezett mű címszereplője,⁹² elutasítja ezt a szerepet. A nyelv problematikussága merül itt fel, hogy a költők a nyelv rabszolgái, rabigájuktól pedig sosem szabadulhatnak meg, mert csak a nyelv fogalmazhatja meg a létet, hiszen csak az nyitja meg a létezőt:

Mégis, a nyelvi mű, a szűkebb értelemben vett költészet, kitüntetett helyet foglal el a művészetek teljességében. Ennek belátásához csak a nyelv helyes fogalmára van szükség. A szokásos elképzelés szerint a nyelv a közlés egy fajtája. Tárgyalás-

⁸⁹ August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel, „Athenäum töredékek”, in uők, *Válogatott esztétikai írások*, ford. Bendl Júlia és Tandori Dezső. (Budapest: Gondolat, 1980), 281.

⁹⁰ Nietzsche: „A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról”, 4.

⁹¹ Martin Heidegger, *Nietzsche*, (Pfullingen: Neske, 1961), 43.

⁹² Uo.

ra és megállapodásra, általánosságban a kölcsönös megértetésre szolgál. De a nyelv nem csak és elsődlegesen nem szóbeli és írásbeli kifejezése annak, amit közölni óhajtunk. A nyelv a nyilvánvalót és elfeledettet mint ekként elgondoltat szavakban és mondatokban nem csupán továbbítja, hanem ő teszi nyílttá a létezőt mint létezőt. Ahol nem létezik a nyelv, mint a kő, a növény és az állat létében, ott nincs a létezőnek nyitottsága, és ennél fogva a nem-létezőnek és az ürességnek sem. Azáltal, hogy a nyelv elsőként nevezi meg a létezőt, csak a megnevezés juttathatja szóhoz és jelenítheti meg azt.⁹³

Aki hatalmat akar, az nem lehet semminek sem rabja, mert a hatalmasok szabadok – nem szolgáltathatja ki magát a nyelv történetiségbe ágyazott esetlegességének, a historikusságtól elszakadt változékonyságának, mert a tudás hatalom és a hatalom tudás, a valódi tudás pedig nem lehet más, mint az igazság ismerete, mely kényszerítően hat. Feltéve, hogy az ismeretelmélet tökélyre juthat, és létezik a megismerendő igazság. Ha a nyelvet teljességében uralni lehetne, ha meg lehetne találni a tökéletes szavakat, amelyek helyett nem állhatna más, ha minden szükségszerűen lenne úgy egy mondatban, ahogy van, Wittgenstein szabályai szerint, a privátnyelv-kritika értelmében – vagyis akkor, ha többé nem létezne a „kimondhatatlan” (olyasmi, amit kizárólag a beszélő érzel, és más nem, így nem is próbálnánk meg egyéni szabályokat alkotni a nyelvről, amelyek így nem is tekinthetők szabályoknak) –,⁹⁴ akkor megszületne a málarméi vers, és megszűnne a művészet.

A hatalom akarása tehát egyben igazságkeresés is – „az igazság akarása mint a hatalom akarása”,⁹⁵ írja egy Nietzsche-töredék –, mely csak a nyelven keresztül történhet, hiszen az igazságot ki kell mondani, hogy parancsolni lehessen vele, ez a szakrális né-

⁹³ Martin Heidegger, „Az igazság és a művészet”, in uő, *Rejtektak*, ford. Ábraliám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszky Éva, Pálfalusi Zsol és Schein Gábor (Budapest: Osiris, 2006), 57–58.

⁹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. Neumer Katalin. (Budapest: Atlantisz, 1998), 68. A privátnyelv-kritika Nietzsche felől tarthatatlannak tűnik: egyfelől nyelvművészként tartjuk számon, akinek így érdeme, hogy privát nyelve van (legalábbis addig, amíg azt a filológia fel nem fejtí és sajátjaként használni nem kezdi), másfelől jobbra valaki ellen ír – űk nem érthetik munkáit, mert annyira „romlottak”, hogy nem rendelkeznek azzal az élményanyaggal, amivel ő. Olyan érzeteket kommunikál, amelyekben nem osztozik mindenki, így hiányzik a közös vonatkoztatási alap. Ez maga a wittgensteini kimondhatatlan. Az *Ecce homo* előszavában például: „Ehhez fogható csak a kiválasztottak kiválasztottjaihoz jut el; páratlan előjogot élvez, aki hallhatja; senki sem dönthet maga afelől, meghallja-e Zarathustát... De mindazonáltal nem csábító-e Zarathustra?... Mit is mond ő, amikor először tér vissza magányába? Épp az ellenkezőjét annak, amit egy »bölcs«, egy »szent«, egy »világmegváltó« és egyéb décadent mondana hasonló helyzetben... ő nemcsak másként szól, de más is...” (Nietzsche: *Ecce homo*, 10.)

⁹⁵ Nietzsche, *Jegyzetek a kései hagyatékából III*, 35.

ven nevezés alapja, a keresztény kultúrkör megörökli az őskortól azt a hiedelmet, hogy csak azt a démont lehet kiűzni a testből, amelynek a nevét ismerik és rituálisan kimondják, így próbálja Heidegger nevén nevezni a létet,⁹⁶ a létezőből, amelyben rejtezik, előcsalogatni,⁹⁷ ám nincsenek sem örök igazságok, sem megbízható szavak. Nem lehet időtálló kijelentéseket tenni, ráadásul az igazság mindig rejtezni próbál, csak a művészetben világlik meg néha *alétheiaként* (el nem rejtettként) Heideggernek⁹⁸ – éppen akkor, amikor nem számítanánk rá, és olyankor is csak saját pillanatáról tesz tanúbizonyságot. Világlása elvakít, amit látunk, délibábnak tűnik, mert a művészet alapvető természete, hogy felszámolja a látszat és a valóság megkülönböztethetőségét, így rögtön elbizonytalanodunk abban az igazságban, amit épp csak megkaptunk. Nietzsche szerint persze ezt helyesen tesszük, minden kézhez kapott igazságot gyanúval kell kezelünk, mivel:

A múlandóság értéke: olyasvalami, ami nem tartós, ami ellentmond önmagának, csekély értékkel bír. De azok a dolgok, amelyekben tartósként hiszünk, mint olyanok tiszta fikciók. Ha minden folyik,⁹⁹ akkor a múlandóság kvalitás (az „igazság”), a tartósság és maradandóság pedig csupán látszat.¹⁰⁰

Egyébként sem tudnánk kimondani, amit megpillantottunk, mert a nyelv betemeti a gondolatot, a szavak nem tudják univerzálisan azt a tárgyat jelteni, amelyre vonatkoztatjuk őket, csupán egy képzetet az adott tárgyról, a képzet torzulása pedig mérhetetlen, hacsak nem hordjuk a tárgyakat magunkkal egy zsákban, hogy felmutatásukkal kommunikáljunk, mint az anekdotikus példázatokban, ezzel világosan körülhatárolva és leszűkítve azt, hogy miről beszélhetünk. Kratülosz az igazságok kimondhatatlanságával szembesülve dönt úgy, hogy beszéd helyett csak a kisujját fogja mozgatni, mert Hérakleitosz változásról szóló tanát¹⁰¹ újragondolva azt feltételezi, hogy egyszer sem léphetünk ugyanabba a folyóba,¹⁰² mert a folyó már a mozdulat közben megváltozik. Ahogy *ars adeo latet arte sua*, úgy *verbum adeo latet verbo suo*, tudja ezt Nietzsche Zarathustrája, mikor felismeri, hogy a hasonlat *sántító dadogás*, mert mikor valamit va-

⁹⁶ Heidegger, „Az igazság és a művészet”, 57–58.

⁹⁷ William J. Richardson, „The Origin of a Work of Art”, in uő, *Heidegger. Through Phenomenology to Thought* (Fordham: Fordham University Press, 2003), 411.

⁹⁸ Martin Heidegger, „A dolog és a mű”, in uő, *Rejtektutak*, ford. Ábraliám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszkó Éva, Pálfalusi Zsolt és Schein Gábor (Budapest: Osiris, 2006), 26.

⁹⁹ Hérakleitosz-utalás.

¹⁰⁰ Nietzsche: *Jegyzetek a kései hagyatékából III*, 97–98.

¹⁰¹ Platón, *Kratülosz*, ford. Szabó Árpád és Horváth Judit (Budapest: Atlantisz, 2008), 402a.

¹⁰² Arisztotelész, *Metafizika*, ford. Halasy-Nagy József (Szeged: Lektum, 2002), 6, 987a.

lamihez hasonlítunk, észrevétlenül és gyakran öntudatlanul másról kezdünk el beszélni, mint amiről akartunk, mintha a tárgy eltérítene saját magától.

A költői eszközök próbálnak visszanyerni valamit a nyelvtől, amit máshol elveszítettek, a képekhez nyúlnak, hogy ábrázolják, amit nem tudnak leírni, deskripció helyett nyelvi piktúra, egy mindenki által ismert vagy elképzelhető látványt ajánlanak ott, ahol a szavak nem segítenek a kifejezésben és a megértésben, tehát a képet (látszatot) megbízhatóbbnak tartják a szónál, ám ezzel az interpretáció áldozatául esnek. Az interpretáció egy állandó jelentést próbál tulajdonítani a műhöz, mintha átléphetné a többek között a nyelv által emelt korlátokat, és csak a hermeneutika figyelmeztet, hogy az örökké változóban lévő világ ugyan találhat plauzibilis magyarázatokat, de a kauzalitást nem bizonyíthatja ellentmondást nem tűrő módon. A költőfilozófus Nietzsche, aki tudja, hogy ő maga is a nyelv foglya, sőt olvasóit is szívesen ejti csapdába szójátékokkal,¹⁰³ tisztában van az interpretáció kimeríthetlenségével és a jelentéseket összegző végső esemény hiányával, tehát azzal, hogy nem állíthat tényeket és nem közölhet igazságokat, mert az nem volna valódi hatalom, csupán a hatalom zsarnoki látszata, így nem kérdez rá metafizikusan magára a létre,¹⁰⁴ mert azt ugyanolyan kifejlésnek tételezi, amilyen az irodalom is. A lét mozgás, amelyben a költők csak sántítanak a nyelv áldott terhe alatt, Zarathustra korlát a folyam mellett, amelybe belekapaszkodhatnak (Nietzsche 49), hogy átkelhessenek, míg az *Übermensch* gyors és biztos léptekkel a hegy tetejére akar hágni.

Durant az *Így szólott Zarathustra* jelentőségének kritikájának szánta eredetileg filozófiatörténetében azt a megjegyzést, hogy az inkább vers, mint filozófia,¹⁰⁵ de ezzel többet mondott, mint azt tervezhette. Nietzsche próbálta ezzel a filozófusok köréből a költők közé visszautalni, hiszen a művészt csak a mű konnotációjában lehet értelmezni,¹⁰⁶ azon az alapon, hogy a (nyelvi) szépségnek nincs helye a filozófiában, csupán a művészetben, ezzel emlékeztetve arra a hagyományos elképzelésre, hogy a filozófia igazságokat közöl, a művészet pedig látszatokat. Ismét a hermeneutika segíthet annak megértésében, hogy több érték/igazság lehet egy látszatban, mint abban a hitben, hogy megtaláltuk az igazságot. A művészet időnek kitettsége ugyanis azt jelenti, hogy nincs állandó jelentése, tehát értelmezése állandó és soha be nem végezhető munkára szólít fel.

¹⁰³ Kővári: „Következtetések”, 199–204.

¹⁰⁴ Heidegger: *Nietzsche*, 43.

¹⁰⁵ Durant, *„Friedrich Nietzsche”*, 407.

¹⁰⁶ Richardson, *„The Origin of a Work of Art”*, 407.

Részint ezt fedezi fel Derrida és az egész francia dekonstruktivista iskola Nietzsche töredékeit olvasva: az *Éperons* fedi fel azt, hogy Nietzsche nem következetesen, vagy legalábbis nem könnyen átláthatóan használ fogalmakat – mert maguk a fogalmak sem következetesek. Derrida a nőt választja tárgyul Nietzsche elemzéséhez,¹⁰⁷ azon keresztül mutatja be, hogyan jelöl a „nő” szó egyszerre leányt, anyát, feleséget, matrónát, özvegyet – a jelentések változóban vannak, széttartanak, mert nincs olyan, hogy magánvaló nő magánvaló igazsággal.¹⁰⁸ Ennek láttán veti fel azt, hogy talán a teljes Nietzsche-életmű olyan jellegű, mint a „megfeledkeztem az esernyőmről” töredék:

Ez az írásként olvasható kiadatlan lehet, hogy mindig titok marad, nem azért, mert egy titkot tart a birtokában, hanem azért, mert lehet, hogy semmilyen titok sincs a birtokában, és csak színleli, hogy redői közt igazság rejtőzködik. Ez a határ, melyet textuális struktúrája ír elő, egyben össze is keveredik vele; és ez az, ennek a játéka, ami provokálja és zavarba hozza a hermeneutát. Ebből ne arra következtessünk, hogy azonnal le kell mondani arról, hogy megtudjuk, mit jelent ez: ez megint csak a *hermeneuein* esztétizáló és elködösítő reakciója lenne. Ellenkezőleg, ahhoz, hogy számot adjunk, a lehető legszigorúbban, erről a strukturális határról, az írásról mint a simulacrumot jelölő maradványról, a megfejtést olyan messzire kell elvinni, amennyire csak lehetséges. Az ilyen határ nem egy tudást határol körül, egy azon túlt kijelölve, hanem átszeli és felosztja a tudományos munkát, aminek egyszersmind a feltétele is, és amit ez nyit meg. Ha Nietzsche mondani akart vele valamit, a mondani-akarásnak ez a határa volt-e az, mint egy szükségszerűen megkülönböztető hatalom akarásának a hatása, tehát mindig felosztott, összehajtott, megsokszorozott?¹⁰⁹

Mintha az *Így szólott Zarathustra* egy szöveghelye is ebbe az irányba mutatna:

De mit is mondott néked Zarathustra egykoron? Hogy túl sokat hazudoznak a költők – Csakhogy Zarathustra költő ám maga is. Azt hiszed talán, hogy ezúttal igazat mondott? Ugyan miért hiszed? A tanítvány pedig így felelt: „Hiszek Zarathustarában.” Ámde Zarathustra fejcsóválva mosolygott. Engem nem üdvözít a hit, szólott, legkevésbé az, hogyha bennem hisznek. Ámde ha valaki komolyan azt állítaná, túl sokat hazudoznak a költők: úgy igaza volna – *mi* hazudozunk túl sokat. Túl keveset is tudunk, meg restek is vagyunk a tanulásban: muszáj hazudoznunk te-

¹⁰⁷ Jacques Derrida, „*Éperons. Nietzsche stílusai*”, ford. Sajó Sándor (*Athaeneum*, 1992/3), 172.

¹⁰⁸ Id. m. 193.

¹⁰⁹ Id. m. 203–204.

hát. És akad-e vajon egy is közöttünk, költők között, ki ne vizezné borát? Pincénkből kikerültek mérgező pancsok is olykor, leírhatatlan dolgok történtek ott.
[Nietzsche 157–158]

Vagyis a megértés körüli problémák csak sokasodnak: adott egyszer az a kétely, hogy a nyelv szerkezete miatt nem képes az igazságok átadására, az episztemológia megkérdőjelezi, hogy egyáltalán megismerhetjük-e az igazságot, amit átadni kívánunk, már ha egyáltalán kívánjuk ezt, végül pedig felmerül, hogy talán eleve nincs igazság – hiányzik a mag, amihez el akar jutni az interpretáció. Derrida másik meglátásáról az tanúskodik, hogy nem Nietzsche-ről próbál írni, hanem Nietzsche stílusáról: világossá teszi, hogy a szöveg teste megbonthatatlan, ahogy a korábbiakban láttuk, feloszthatatlan tartalomra és formára – tehát Nietzsche stílusa (az, ahogyan szöveget ír) egyjelentésű Nietzsche-vel (azzal, amit megírt).

A nyelvi gátak azonban olykor leomolnak, ezzel egyet eltörölve a megértés akadályai közül: a szövegben talált értékek örök visszatérésben vannak, amit a nyelv egyszer eltemetett, azt máskor előáshatja. Ez az öröklétnek az a gyűrűje, amelyről Tatár György beszél, földi, egyszeri valójában – ami Seneca előtt sem teljesen ismeretlen képzetként, hiszen a sztoikus filozófiában az *ekpürózist* (a világ tűzben való feloldódását) a *palin-genezisz* (újjaszületés) követi. Adott tehát a világ ciklikussága, mint vezető gondolat, Senecában mégsem merül fel a nyelvvel és az igazságokkal szembeni gyanú, a jelentésekhez való visszatérés – ez is hozzáadhat Nietzsche Seneca iránt érzett haragjához. Nietzsche Heideggerrel szemben nem a létet tartja az egyetlen igazságnak, hanem a múltat, csak az állandó, hogy minden változik, így a metafizikus hit értelmét veszti.¹¹⁰ Ez akár nihilizmusként is érthető volna, ahogy Heidegger teszi,¹¹¹ mivel az emberen túli helyét valami nagyon is emberi veszi át, Rilke szellemében az akarat, „Akarom akaratom s elérnék akaratomig / útján a tettnek”.¹¹² A Rilke-Nietzsche kapcsolatot Walter

¹¹⁰ Vö. „Mi a hit? Hogyan jön létre? Minden hit azt jelenti, hogy *valamit igaznak tartunk*. A nihilizmus legextrémebb formája az volna, hogy *minden* hit, minden valamit-igaznak-tartás szükségszerűen hamis: *mivel* igazi világ *egyáltalán nem létezik*. Tehát: *csak perspektivikus látszat* van, amelynek eredete bennünk rejlik (amennyiben folytonosan *szükségünk van* egy szűkebb, lerövidített, leegyszerűsített világra.)” Friedrich Nietzsche, *Jegyzetek a kései hagyatékából II. A nihilizmusról és az emberfeletti emberről*, ford. Óvári Csaba (Máriabesnyő: Attraktor, 2015), 22.

¹¹¹ Louis Dupré, „Heidegger’s Interpretation of Poetry and the Transcendent Openness of Being”, *The Review of Metaphysics*, 71/2 (2017), 344.

¹¹² Rainer Maria Rilke, „Das Buch vom mönchischen Leben”, in uő, *Sämtliche Werke 1–6*, szerk. Ruth Sieber-Rilke és Ernst Zinn (Wiesbaden-Frankfurt: Rilke-Archiv, 1955–1966), 253. N. Kiss Zsuzsa fordítása.

Kaufman teszi nyilvánvalóvá, mikor több más hasonlóság mellett azt is feltárja, hogy Rilke egyik versében felveszi az ostoba ember szerepét, mert csak onnan tudja azt mondani, hogy a világ valóban olyan, amilyennek látszik – vagyis hogy a látszatnak igazságértéke van.¹¹³

Az *Übermensch*nek nincs hite, de múlhatatlan és önmagát mindig újrateremtő akarata van, az akarás aktusára irányuló akarata, ami az örök újrakezdésben válik állandóvá és végtelenné, mivel mindig igent mond önmagára, így tehát az egyetlen biztos igazsággá válik – Descartes „gondolkodom”-ja helyére az „akarom” lép, így lehet a „vagyok” igazság. Nietzsche nem kérdez rá a létre, mert a hatalom, minden döntés lehetősége, a létezőnél van, az életről feltehető kérdésekre való válaszok mind az életben belül vannak, nincs metafizikus kívül. Hogy az akarathoz a tetten át vezet az út, ahogy Rilke írja, azt is jelenti, hogy az *Übermensch* felülemelkedik a nyelven, bizonyos értelemben azt teszi, amit Kratülosz, mikor a mutogatással kikerüli a szavak csapdáit. Abszolút művészként szavak nélkül alkotja meg a mallarméi verset, képekben és látszatokban, felszámolja a művészet szükségességét, mert a befejezhetetlen (ön)interpretációt elhozza a hétköznapiakba, vagyis egyszer és mindenkorra leszögezi, hogy nem tudunk időtálló igazságokat kijelenteni. Tehát Zarathustra nem azért szégyenkezik, mert dadog a létről, hanem azért, mert még nem tud *Übermensché* válni. *Felmagasodó emberként* azonban már képes a kérdésre tekinteni, fejét felemeli, az életben nem görnyedve, némán kel át, mint Sallustius barmai:

Az embernek, ha a többi élőlények sorából ki akar emelkedni, minden erejével arra kell törekednie, hogy az életét ne csendben lábolja át, mint a barom, amelyet a természet úgy alkotott meg, hogy a földre görnyed és a gyomrának engedelmeskedik. A mi képességeinknek viszont egy része a testben, a másik a lélekben rejlik; jobbára a lelkünk uralkodik, a testünk inkább szolgál; az egyik az istennel, a másik az állatokkal közös bennünk.¹¹⁴

Az *Így szólott Zarathustra* azzal zárul, hogy a tanítványok várják az *Übermensch* eljövételét, és ezt az akarattal átitatott várakozást várja el Nietzsche is.

¹¹³ Walter Kaufman, „Nietzsche and Rilke”, *The Kenyon Review* 17/1 (1955), 4.

¹¹⁴ C. Crispus Sallustius, „Catilina összeesküvése”, in uő, *C. Sallustius Crispus összes művei*, ford. Kurcz Ágnes (Budapest: Magyar Helikon, 1978), 1, 1.

A FILOZÓFIA TETTLEGESSÉGE

Amikor Nietzsche bejelenti, hogy a filológiának filozófiának kell lennie,¹¹⁵ attól próbálja a filológiát megóvni, hogy hermeneutikává váljon – a hermeneutika ugyanis nem tesz mindenkor igaz állításokat, csak a költők dadogását próbálja megfejteni. Felfogásában tehát az *Übermensch* által művelt filozófiának (az egyetlen valóban érdemes filozófiának) el kell hagynia a nyelv terrénumát, ezért olyan fontos a test, és az, hogy az *Übermensch* kezében kalapács van: a tett a kifejezés új módja. Azt írja *A vidám tudományban*, hogy „a költők mind valamely morál lakói”,¹¹⁶ amivel mintha a Senecát érő kritikákat visszhangozná: a lexikoníró klasszika-filológusok általában elviselhetetlennek bélyegzik Senecát patetikussága és szentenciózussága miatt,¹¹⁷ mintha valóban egy émeletítően jó modorú lakój volna, illetve gyakran felmerül dehonesztáló érvként, hogy komolyan szabad-e venni egy olyan szerzőt, akinek magánélete nem tükrözi a munkájában lefektetett elveket,¹¹⁸ különösen akkor, ha maga mondja, hogy a filozófia „tettekre tanít, nem szavakra” (Seneca 88, 32). Révay József, Seneca fordítója, felteszi a kérdést, hogy van-e Róma második leggazdagabb emberének joga a szegényeket vigasztalni?¹¹⁹ Seneca erre azt felelné, hogy van, hiszen a vigasztalás egy retorikai forma, ami költőként és politikusként is az eszköztárhoz tartozik.

Nietzsche szemében ez megbocsáthatatlan, de nem azért, mert ezt úgy érti, hogy Seneca bort iszik és vizet prédikál, mint más kritikusai, tehát nem morálfilozófiai problémáról van szó, még akkor sem, ha az igazság kérdését az episztemológián keresztül megpróbáljuk morális kérdéssé tenni (vagyis ha nem valamiről hazudik, hanem azt hazudja, hogy van igazság). Azért megbocsáthatatlan, mert ez a nyelvi kifejezés hatékonyságába vetett bizalomról tanúskodik. Seneca hisz a szavakban, a rábeszélés erejében,¹²⁰ akár tanítói, akár politikusi, akár filozófusi minőségében van épp jelen, ezért nem érzi szükségét, hogy a tettek felé forduljon, már korának társadalmi normáit megszegve, hiszen láttuk, hogy arra inti Luciliust, hogy ne keltsen feltűnést külsejével és vi-

¹¹⁵ Nietzsche: „Homérosz és a klasszika-filológia”, 35.

¹¹⁶ Uő: *A vidám tudomány*, 40.

¹¹⁷ Révay, „Utószó”, 462.

¹¹⁸ Rose, „*The Silver Age to the Death of Nero*”, 360.

¹¹⁹ Révay, „Utószó”, 461.

¹²⁰ Amiben természetesen Nietzsche is hisz, de nem elsődleges hitként, hanem jobb híján: ha *Übermensch* lehetne, maga is elvetné a nyelv meggyőző erejét, de fölmagasodó emberként ezt még nem teheti meg.

selkedésével (Seneca 5, 3), vagy legalábbis várjon valakire, akivel majd képes lesz teteken át kommunikálni. Nietzsche saját életében sem szívesen követi a normákat, ez tűnt ki leveléből, melyben a filológusokat nyárspolgárokhoz hasonlította,¹²¹ Zarathustrára is hajlamos meghökkentő dolgokra, a szabályok áthágására, gondoljunk csak az *Így szólott Zarathustra* nyitójelenetére a piacon, az *Übermensch*től pedig egyenesen azt várja, hogy egyszerűen összezúzza a létező rend kereteit.

Összegezve tehát azt mondhatjuk el, hogy Seneca egy egészen speciális esete Nietzsche forráshasználatának, hiszen nem később tagadja meg, mint a jelölt forrásai esetében leggyakrabban, hogy csak a híres-hírhedt Wagner-ügyet említsük, és nem is elemeket merít belőle és azokat kombinálja újra, mint jelöletlen forrásainál szokása, ahogy azt Kővári Sarolta kimutatta, hanem jelölt helyein egészen másfajta megfontolásokat sejtet, mint amik a jelöletlenekből kitűnnek. Amikor Nietzsche gúnyversében ékesszólása miatt állítja pellengérre Senecát,¹²² akkor nem arról van szó, hogy beszédstílusa vagy tettei hiánya miatt bírálná (hiszen maga Nietzsche sem tettekben filozófál, lévén nem *Übermensch*), hanem arról, hogy felháborítja, hogy Seneca azt hiszi, szép szavai mindenkor igazak és eredményesek lehetnek. Nietzsche tisztában van a korlátokkal, amelyeket a nyelv állít köré íróként – és a lehetőségekkel is, amelyeket az biztosít, de a kettő nem egyenlíti ki egymást –, ezért pesszimista Zarathustra, mikor sántító és dadogó hasonlatairól beszél, de abban az értelemben optimista, hogy hiszi, el fog jönni az *Übermensch*, aki majd a nyelv fölött állhat. Örök akarata elhoz majd egy valódi igazságot a látszatok és metaforák világába, testi, anyagi, tetteken alapuló filozófiája pedig mentesül majd a nyelvi félreértések és változó jelentések veszélyétől.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Acél Zsolt. „*Contextus* és *corpus*. A korpusz-metaphora kialakulása és Cicero könyvgyűjteményei.” *Ókor* (2012/4).

Arisztotelész. *Metafizika*. Fordította Halasy-Nagy József. Szeged: Lektum, 2002.

Belting, Hans. „*Iconic Presence. Images in Religious Tradition.*” *Material Religion In Conversation*, 12/2.

¹²¹ Nietzsche, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, 385–386.

¹²² Nietzsche, *A vidám tudomány*, 21.

- Bene László, Biczó Gábor, Sutyák Tibor. „Jegyzetek.” In Friedrich Nietzsche, *Így szólt Zarathustra*, fordította Kurdi Imre, Budapest: Osiris, 2001.
- Cooper, John. „*Moral Theory and Moral Improvement: Marcus Aurelius.*” In uő, *Knowledge, Nature, and the Good*, New Jersey: Princeton University Press, 2004.
- Cooper, John. „*Moral Theory and Moral Improvement: Seneca.*” In uő, *Knowledge, Nature, and the Good*, New Jersey: Princeton University Press, 2004.
- Cowan, Robert. „*Starring Nero as Nero: Poetry, Role-Playing and Identity in Juvenal 8.215–21.*” *Mnemosyne: A Journal of Classical Studies*, 62/1 (2009).
- Csehy Zoltán. *Attikai éjszakák – kivonatgyűjtemény vagy olvasónapló?*
<http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2001/X.-evf.-2001.-julius-augusztus-olvaso-naplo-iras/Olvaso-naplo-iras/Attikai-ejszakak-kivonatgyujtemeny-vagy-olvasonaplo>.
- Davies, Mark. „*Living with Seneca Through his Epistles.*” *Greece & Rome* 61/1 (2014).
- Derrida, Jacques. „*Éperons. Nietzsche stílusa.*” Fordította Sajó Sándor. *Athaeneum*, 1992/3.
- Dupré, Louis. „*Heidegger’s Interpretation of Poetry and the Transcendent Openness of Being.*” *The Review of Metaphysics*, 71/2 (2017).
- Durant, Will. „*Friedrich Nietzsche.*” In uő, *The Story of Philosophy*, New York: Time Incorporated, 1962.
- Gadamer, Hans-Georg. „*Hören - Sehen – Lesen.*” In uő, *Gesammelte Werke*, Tübingen: Mohr Siebeck Verlag, 1999.
- Glenn, Paul E. „*The Politics of Truth: Power in Nietzsche’s Epistemology.*” *Political Research Quarterly*, 57/4 (2004).
- Heidegger, Martin. „A dolog és a mű.” In uő, *Rejtektak*, fordította Ábraliám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszkó Éva, Pálfalusi Zsolt és Schein Gábor. Budapest: Osiris, 2006.
- Heidegger, Martin. „Az igazság és a művészet.” In uő, *Rejtektak*, fordította Ábraliám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszkó Éva, Pálfalusi Zsolt és Schein Gábor. Budapest: Osiris, 2006.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche*. Pfullingen: Neske, 1961.
- Hesse, Hermann. *A pusztai farkas*. Fordította Horváth Géza. Budapest: Cartaphilus, 2002.
- Kaufman, Walter. „*Nietzsche and Rilke.*” *The Kenyon Review* 17/1 (1955).

- Kazantzakis, Nikosz. *Zorbász, a görög*. Fordította Papp Árpád és Szabó Kálmán. Bukarest: Kriterion, 1971.
- Kierkegaard, Søren. *Vagy-vagy*. Fordította Dani Tivadar. Budapest: Gondolat, 1978.
- Kővári Sarolta. „Következtetések.” In uő, *A zene erejétől a nyelv hatalmáig. Nietzsche korai nyelvfelfogása*, Pécs: 2018.
- Leigh, Matthew. „Translating Polypragmosyne.” In uő, *From Polypragmon to Curiosus. Ancient Concepts of Curious and Meddlesome Behavior*, Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Martel, James R. „Nietzsche’s Cruel Messiah.” *Qui Parle* 20/2 (2012).
- Montiglio, Silvia. „Should the Aspiring Wise Man Travel? A Conflict in Senecan Thought.” *The American Journal of Philology*, 127/4 (2006).
- Motto, Anna Lydia. „The Idea of Progress in Senecan Thought.” *The Classical Journal*, 79/3 (1984).
- Nietzsche, Friedrich. „A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról.” Fordította Tatár Sándor. *Athenaeum* (1992/3).
- Nietzsche, Friedrich. *A tragédia születése*. Fordította Kertész Imre. Budapest: Európa, 1986.
- Nietzsche, Friedrich. *A vidám tudomány*. Fordította Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap, 1997.
- Nietzsche, Friedrich. *Bálványok alkonya*. Fordította Horváth Géza. Budapest: Helikon, 2015.
- Nietzsche, Friedrich. „Bevezető.” In uő, *Hajnalpír. Gondolatok a morális előítéletekről*, fordította Óvári Csaba. Budapest: Attraktor, 2019.
- Nietzsche, Friedrich. *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Szerkesztette Giorgio Colli és Mazzino Montinari. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1975–1984.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo. Hogyan lesz az ember azzá, ami*. Fordította Horváth Géza. Budapest: Göncöl, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. „Homérosz és a klasszika-filológia.” In uő, *Ifjúkori görög tárgyú írások*, fordította Molnár Anna. Budapest: Európa, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *Így szólott Zarathustra. Könyv mindenkinek és senkinek*. Fordította Kurdi Imre. Budapest: Osiris, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *Jegyzetek a kései hagyatékból II. A nihilizmusról és az emberfeletti emberről*. Fordította Óvári Csaba, Máriabesnyő: Attraktor, 2015.

- Nietzsche, Friedrich. *Jegyzetek a kései hagyatékából III. A hatalom akarásáról és az örök visszatérésről*. Fordította Óvári Csaba. Máriabesnyő: Attraktor, 2016.
- Nietzsche, Friedrich. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Szerkesztette Giorgio Colli és Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuchverlag, Walter de Gruyter, 1999.
- Platón. *Kratülosz*. Fordította Szabó Árpád és Horváth Judit. Budapest: Atlantisz, 2008.
- Platón. *Theaitétosz*. Fordította Bárány István. Budapest: Atlantisz, 2001.
- Ramage, Edwin S. „Urbanitas: Cicero and Quintilian, a Contrast in Attitudes.” *The American Journal of Philology*, 84/4 (1963).
- Révay József. „Utószó.” In Seneca: *Vigasztalások, Erkölcsi levelek*, fordította Kurcz Ágnes és Révay József, Budapest: Európa, 1980.
- Richardson, William J. „The Origin of a Work of Art.” In uő, *Heidegger. Through Phenomenology to Thought*, Fordham: Fordham University Press, 2003.
- Rilke, Rainer Maria. „Das Buch vom mönchischen Leben.” In uő, *Sämtliche Werke 1–6*, szerkesztette Ruth Sieber-Rilke és Ernst Zinn. Wiesbaden-Frankfurt: Rilke-Archiv, 1955–1966.
- Romm, James S. „Jegyzetek.” In Seneca, *Hogyan őrizzük meg a hidegvérünket? Indulatkezelési útmutató a régmúltból*, fordította Borbély-Bartis Katalin. Budapest: Pallas Athéné Books, 2020.
- Rose, Herbert Jennings. „Philosophy, Science and Scholarship.” In uő, *A Handbook of Latin Literature from the Earliest Times to the Death of St. Augustine*. London: King’s College, 1949.
- Rose, Herbert Jennings. „The Silver Age to the Death of Nero.” In uő, *A Handbook of Latin Literature from the Earliest Times to the Death of St. Augustine*. London: King’s College, 1949.
- Sallustius, C. Crispus. „Catilina összeesküvése.” In uő, *C. Sallustius Crispus összes művei*, fordította Kurcz Ágnes, Budapest: Magyar Helikon, 1978.
- Schafer, John. „Seneca’s Epistulae Morales as Dramatized Education.” *Classical Philology*, 106/1 (2011).
- Schlegel, August Wilhelm és Schlegel, Friedrich. „Athenäum töredékek.” In uők, *Válogatott esztétikai írások*, fordította Bendl Júlia és Tandori Dezső. Budapest: Gondolat, 1980.
- Seneca, Lucius Annaeus. *Ad Lucilium Epistulae Morales 1–3*. Szerkesztette Richard M. Gummere. Cambridge: Harvard University Press, 1917–1925.

- Seneca, Lucius Annaeus. *Játék az isteni Claudius haláláról*. Fordította Szilágyi János György. Budapest: Magyar Helikon, 1963.
- Seneca, Lucius Annaeus. *Vigasztalások, Erkölcsi levelek*. Fordította. Révay József és Kurcz Ágnes. Budapest: Európa, 1980.
- Shelley, Percy Bysshe. „A Defence of Poetry.” In uő, *A Defence of Poetry and Other Essays*. <https://biblioteca.org.ar/libros/167749.pdf>.
- Sontag, Susan. *A betegség mint metafora*. Fordította Lugosi László. Budapest: Európa, 1983.
- Strother, Zoë . S. „Looking for Africa in Carl Einstein’s Negerplastik.” *African Arts*, 46/4 (2013).
- Sutyák Tibor. „Zarathustra – Fikció és fordítás.” *Jelenkor* (1998/7–8).
- Szilágyi János György. „Utószó.” In Seneca, *Játék az isteni Claudius haláláról*, fordította Szilágyi János György. Budapest: Magyar Helikon, 1963.
- Tatár György. *Az öröklét gyűrűje*. Budapest: Osiris, 2000.
- Tatár György. „Hádész kapujában.” In Friedrich Nietzsche, *Ifjúkori görög tárgyú írások*, fordította Molnár Anna. Budapest: Európa, 1988.
- Wagoner, Robert. „Seneca on Moral Theory and Moral Improvement.” *Classical Philology* 109/3 (2014).
- Wittgenstein, Ludwig. *Filozófiai vizsgálódások*. Fordította Neumer Katalin. Budapest: Atlantisz, 1998.
- Ziolkowski, Theodore. „Seneca: A New German Icon?” *International Journal of the Classical Tradition* 11/1 (2004).

AZ ISTENFELFOGÁSOK HASONLÓSÁGA ÁGOSTON ÉS CAMUS GONDOLKODÁSÁBAN ÉS A KÖZÖNY TÜKRÉBEN

FARAGÓ NOÉMI

„Mérd az időt, de ne a mi időnket. [...] A töredék foglatában az Atyaisten ígését.”
Pilinszky János: *Metronóm*

„Meggyőződtem róla, hogy az író útját látható és láthatatlan, maga alkotta és kölcsönvett mítoszok szegélyezik.” – írja Franz Hellens Albert Camusról.¹ Meglátásával egyetértetek, és a következőkben arra teszek kísérletet, hogy Albert Camus és Szent Ágoston filozófiájának sajátos motívumait elemezzem. Ugyan Camus és Ágoston filozófiája számos ponton eltér, mégis hasonlóságok mutathatóak ki kettejük felfogásában. Akaratfelfogásukban markáns különbségek figyelhetők meg, hiszen Camus a klasszikus teológiai művekben megfogalmazottaktól eltérő elméleti alapállást képvisel. Bizonyos helyeken azonban, mint az istenfelfogás esetében is, egyfajta hasonlóság figyelhető meg kettejük között.

¹ Mészáros Vilma, *Camus* (Budapest: Gondolat, 1973), 5.

Camus 1936-os diplomamunkájának címe: *Keresztény metafizika és neoplatonizmus, Plótinosz és Szent Ágoston*. Camus részéről nem véletlen a témaválasztás. Mint Olivier Todd írja: „Ezek a hősök közelebb állnak a szívéhez, a testéhez és a szelleméhez, mint Descartes, Kant vagy Hegel.”² Dolgozatomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy Camus regénye, a *Közöny* miként képviseli azon metafizikai elköteleződéseket, melyeket Ágostonnal vall. Továbbá, hogy ezen metafizikai elköteleződésekhez képest miben nyilvánul meg a két gondolkodó akaratról vallott felfogásának különbözősége és istenfelfogásuk hasonlósága. A dolgozat záró részében felhívom a figyelmet arra a paradigmátikus olvasatra, melyet Pilinszky János a Sziszüphosz-paradigmával szemben képvisel, s mely probléma jelentőségére Szávai Dorottya felhívja a figyelmet *Bűn és imádság* című monográfiájában. E polémia következtetése, a camus-i abszurd életérzés (radikális) bírálata, mely életérzéssel a költő szembe helyezi a még abszurdabb lépést, a világ képtelenségének a vállalását.³ A dolgozat kettős célja, hogy egyrészt fényt derítsen az Ágoston és Camus gondolkodásában fellelhető hasonlóságokra, másrészt rámutasson a magyar irodalom egy meghatározó korszakára, mely ebből az anyagból táplálkozik.

ÁGOSTON ÉS CAMUS ISTENFELFOGÁSA

„A mély érzések, akárcsak a műalkotások,
mindig többet jelentenek, mint amit tudatosan mondanak.”
Albert Camus: *Sziszüphosz mítosza*

Az első fejezetben Ágoston és Camus istenfelfogásának vázlatos ismertetése után Camus *Közönyének* a tárgyalt szempontok szerint való rövid elemzése a célom. Camus és Ágoston istenfelfogásának különbözősége visszavezethető Ágoston neoplatonizmushoz való kapcsolódására. Ágoston istenfogalmát egyrészt nagyban befolyásolja a neoplatonista tanítás, főként Plótinosz filozófiája. Ez az a vonatkozás, melyben eltér a két gondolkodó felfogása. A neoplatonista örökség azonban nem az egyedüli alap és vezérmotívum

² Olivier Todd, *Albert Camus élete I.* ford. Mihályi Zsuzsa, Lőrinszky Ildikó (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003), 137.

³ Szávai Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005), 76.

Ágoston Istenről vallott filozófiájában. Be kell látnunk, hogy Ágoston keresztény gondolkodó, a keresztény filozófia nagy alakja, s nem pusztán platonista filozófus. Étienne Gilson *A középkori filozófia szelleme* című munkájában erre szintén nyomatékosan felhívja a figyelmet.

Vannak történészek, akik tényként állítják, hogy a „keresztény filozófia” soha nem létezett, még a középkorban sem. Egy teológiához több-kevesebb ügyességgel odafércelt görög gondolatfoszlányok: nagyjából ez minden, amit a keresztény gondolkodók ránk hagytak. Hol Platónról kölcsönöztek, hol Arisztotelészről, hacsak nem kísérelték meg, ami még rosszabb, hogy egy lehetetlen szintézisben egyesítsék őket, s így, amint már John of Salisbury is megmondta a XII. században, kibékítsenek olyan halottakat, akik életükben szüntelenül vitatkoztak egymással. Sosem vagyunk tanúi olyan gondolkodás felbukkanásának, amely egyszerre lenne alapvetően keresztény és igazán kreatív, a kereszténység tehát semmivel sem járult hozzá az emberiség filozófiai örökségének gazdagodásához. [...] Nem csak olyan történészek akadtak, akik tagadták, hogy a kereszténység komolyan hatott a filozófiai spekulációk folyamatára, hanem olyan neoskolasztikus filozófusok is, akik vitathatatlan evidenciaként állították, hogy a keresztény filozófia fogalmának nincs értelme.⁴

Ágoston gondolkodása nem pusztán a neoplatonikus tanításokat eredeti módon alkalmazó filozófia, hanem olyan tanítások foglalata, melyeket az Ágoston által előképnek tekintett Plótinosz soha nem ismert, ahogy arra Gilson is rámutat:

Ha Szent Ágoston csupán Platón ismétli, ha Szent Tamás csak rosszul megértett Arisztotelész, teljesen fölösleges tanulmányozni őket, legalábbis a filozófiatörténet szempontjából haszontalan, s így egyben igazolódik egy Plótinosz és Descartes között tátongó űr létezése. [...] Egészen más a helyzet, ha feltesszük, hogy Szent Ágoston hozzátett valamit Platónhoz és Szent Tamás Arisztotelészhez, a középkori filozófia történetének van tárgya.⁵

Szent Ágoston filozófiájában az istenfogalomnak a plótinoszi mintán való továbblépése leginkább az őt követő Anzelm filozófiájában válik logikailag is kifejtetté, de már Alexandriai Kelemennél megjelenik. Az isteninek hasonlóképpen két definíciós bázisa van Ágoston filozófiájában, amiként századokkal később Anzelmnél is. Anzelm explicitebb

⁴ Étienne Gilson, *A középkori filozófia szelleme* (Martonvásár: Kairosz Kiadó, 2000), 8.-12.

⁵ Uo. 375.

módon tárgyalja e témát: két kategorikus definíciót ad Istenre, egyrészt a legnagyobb elgondolhatóként festi, másrészt azt állítja: nagyobb minden elgondolhatónál. Következésképpen létezik tehát egy, a klasszikus plótinuszi mintát követő Atya definíciónál, mely Istent mint a legnagyobb elgondolhatót festi, eredetibb Isten definíció, mely Plótinosz gondolkodásában még meg sem jelenik,⁶ s mely definíciója szerint nagyobb minden elgondolhatónál. Erre épül Camus istenfogalma.

„Valóban nem hiszek Istenben. De mégsem vagyok ateista.”⁷ – mondja Albert Camus egy 1956-os Le Monde-beli interjújában. Ha posztulálunk egy szükségszerű és transzcendens princípiumot, ott a hit fogalma szükségszerűen kiüresedik vele szemben. Ez Isten második definíciós bázisa. Nem úgy, mint Isten plótinuszi mintára elgondolt definíciója esetében, ahol a hit egy nyilvánvaló kérdés saját dimenzióival szemben.

E transzcendens arc Istené: nagyobb minden elgondolhatónál állítja Anzelm, előképe, Ágoston nyomán. Az Isten Camus számára szükségszerűen idegen, a közöny vele szemben megkerülhetetlen. Még ha érezzük is, itt valami radikálisan különböző közönnyel van dolgunk, mint Isten első definíciós bázisának értelmében, ahol a közöny korántsem szükségszerű, vagy adott esetben releváns magatartás.

Az ember oly arca jelenik meg Camus-nél, mely indifferens Istennel, a transzcendenciaival vegyül abban az értelemben, hogy e transzcendencia képezi valószínű alapját önön idegenségének is. Voltaképpen ez az állítás az embernek Istennel való kapcsolatáról szól. „Valószínűleg igaz, hogy az ember megismerhetetlen, hogy mindig marad benne valami tovább nem bontható, valami érthetetlen.”⁸ – mondja Camus. S ezt a vonatkozást az emberben élesen elválasztja a gyakorlati megismerhetőség kérdésétől. E transzcendens princípium értelmében a két gondolkodót hasonló meglátások fűzik össze. Isten fogalma a nagyobb minden elgondolhatónál definíciós bázisában használható, mint az ágostoni indíttatású anzelmi definíció, és ennek fényében egészen Camus-ig jelen van a gondolkodástörténetünkben.

Camus a *Közönyben* ezt az ontológiai mezőt idézi meg. Ez Isten definitív bázisának kettős természetéből származik tehát. Míg az első meghatározásunkban transzcendentális valósága van a szentnek, mint a legnagyobb elgondolhatónak, melyben Camus nem

⁶A jelenlegi tanulmány ennek a kérdésnek a kimerítő megmutatására nem vállalkozik, ez a későbbi kutatás tárgyát képező feladat.

⁷Szávai, *Bűn és imádság*, 72.

⁸Albert Camus, „Sziszüphosz mítosza”, in „*A pestis, Sziszüphosz mítosza*”, ford. Vargyas Zoltán (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004), 289.

gondolkodik, addig második meghatározásunkban transzcendens dimenziójában mutatkozik meg számunkra mint ami nagyobb minden elgondolhatónál, melyet Camus elismer.

A *Közönyben* a nap motívumának több értelmezési tartománya tételeződik, melyet a fent említett transzcendentális és a transzcendens dimenziók adnak. A nap Meursault számára egyetlen napra redukálódik. Míg a szöveg fenntartja a nap motívumnak a többes értelmezési tartományát, ezek közül Meursault mindig valamelyikkel képtelen azonosulni. A nap-motívum értelmezési horizontja tehát a szövegben Meursault nézőpontjából, redukálódik egyetlen napra: „Aki számára a Nap és a semmi egybekapcsolódása jelenti az interpretáció lehetőségét, s ez biztosítja a könyv minden egyes szavának hitelességét.” – mondja Roland Barthes.⁹ A nap, mellyel Meursault azonosul, nem azonos végig a szövegben. Valójában nem ugyanaz a nap irányítja Meursault-t a történet három részletében. Ezek a napok, és változataik a szövegben a látszólag érzéketlen Meursault érzékenységet modellálják, Meursault világában az ötös számmal asszociálódik az Atya klasszikus platonista gyökerű fogalma. A legmarkánsabban az arab lelövésének jelenetében találkozunk a számok szimbolikájával. Ha az ötös szám négy plusz egyként merül fel, mint a leadott lövések esetében is, akkor ez, a Meursault tudatosságát megjelenítő nézőpont nem kelti a teljesség képzetét. A *Sziszüphosz mítoszában* a következőképpen nyilatkozik Camus:

Ha azt állítjuk, hogy létezik az Egy (mindegy, miféle), akkor abba a nevetséges el-lentmondásba keveredünk, hogy totális egységet állítunk, holott már ezzel az állítással is bizonyítjuk különállásunkat és azt a különbözőséget, melyet megoldani véltünk. Ez az egység utáni sóvárgás, ez az abszolútum-éhség az emberi dráma fő-irányát jelzi.¹⁰

Itt jól kitűnik Camus-nek a neoplatonista gyökerű Isten fogalommal szembeni állásfoglalása. A legnagyobb elgondolható eszméje Camus számára nem kielégítő, szemben a második definícióban tételezett transzcendens Istennel. A gyilkosság előtti pillanatban vak-ságot érzékel Meursault: „Mindkét szememet langyos és sűrű fátyol borította, a könny és sófüggöny mögött egyszerűen megvakultam.”¹¹ Saulusnak a damaszkuszi úton történő

⁹Roland Barthes, „Közöny, a Nap regénye” in *„Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből”,* szerk. Szávai Dorottya (Budapest: Kijarat Kiadó, 2007), 146.

¹⁰ Camus, *Sziszüphosz mítosza*, 295.

¹¹ Albert Camus, „Közöny”, in *„Közöny, A bukás”,* ford. Gyergyai Albert, Szávai Nándor (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1972), 49.

megvilágosodását idézi ez a mozzanat, mint arra Szávai János is rámutat.¹² Azonban itt nem a hagyományos értelemben vett transzcendencia vesztésről és ébredésről beszélhetünk Camus esetében. Camus a Pál után a legjelentősebb keresztény teológusnak, Ágostonnak az istenfogalma felé orientálódik, s annak elemeire támaszkodva hozza létre a maga filozófiáját, mely elfordul Istentől mint a legfőbb jótól, vagy legnagyobb elgondolhatótól. Ha ontológiailag rátérünk Istenre, mint a legfőbb jóra, ez a kérdéskör jelenti az alapot Ágostonnak és Camus számára pedig az alapot az ettől való elrugaszkodásra. Isten mint a legfőbb jó: a transzcendentális dimenziójához tartozik. Ágoston olvasatában, ha tételezzük Isten transzcendenciáját, tételezzük egy akaratának, vagyis transzcendentális valóságának létét is. Ez ontológiai szükségszerűség az ágostoni paradigmában. És ezen ontológiai dimenziók az akarat kérdéskörére alkalmazva implikálják az akarat isteni egységét, valamint az akarat hiposztázisainak különbözőségét, sokaságát. Ez a problémakör vezet minket a két gondolkodót elválasztó meglátásokhoz. Hiszen Camus nem gondolkodik Isten transzcendentális valóságában, ebből következően Istent alapvetően nem látja igazságosnak. Camus abszurdja a világ képtelenségének dicsérete. Vagyis az ő interpretációjában az Ágostonnál megnyilvánuló ontológiai dimenziók egységes volta megbomlik, s Isten második definíciójának értelmében vett transzcendenciája kerül a középpontba.

ÁGOSTON ÉS CAMUS AKARATFELFOGÁSA

Jelen fejezetben Ágostonnak *A szabad akaratról* című dialógusa és Camus-nak a *Sziszüphosz mítosza* című munkái alapján világítok rá a két gondolkodó istenfelfogásának különbözőségére épülő akaratfilozófiájára. Isten okozta rossznak vagy jónak való szükségszerű alávetettségünk tapasztalata adja a két gondolkodó különbözőségét, ami az ontológiai értelemben vett szabadságról, akaratról való filozófiájukban nyilvánul meg. Ennek értelmében Ágoston vallja az isteni akaratnak való szükségszerű alávetettségét az embernek, míg Camus Istent alapvetően nem látja igazságosnak. Camus szemléletmódja különbözik számos modern paradigmától, melyek Istennel nem számoló, az emberi nézőpontot abszolutizáló olvasatok. Ez jut kifejezésre abban is, hogy a modern paradigmát kritizáló, azzal szemben megnyilvánuló, annak sajátosan emberiként megjelenített nézőpontját karikírozó figurával találkozunk a *Közönyben* Meursault személyében.

¹² Szávai János, „Camus és a világ rendje”, in „*Nagy francia regények*” (Budapest: Tankönyvkiadó, 1989), 253.

Az emberi és isteni akarat különbözősége a rossz, mint a metafizikai tényező körül kristályosodik ki, mikor Ágoston felveti, hogy kétféle dolgot szoktunk rossznak nevezni. Az egyik az, ha valaki valami rosszat tesz. Ennek tudniillik nem Isten az oka. A másik, velünk történik valami rossz.¹³ Mivel ennek pedig Isten az oka, az Ő igazságossága, ez az akarat isteni egysége. Ennek az akarat dimenziójának az esetében meglehetősen eltérő viszonyulással találkozunk a két vizsgált szerzőnél. Az isteni akarat ontológiai igenlése, és ennek az életre és a szabad akaratra vonatkozó következményei jelentősen eltérnek a két vizsgált gondolkodónál. Isten akaratát, mi szerint jó vagy rossz történik nem Isten igazságossága szerint értelmezhető a camus-i filozófiában. Camus Istent alapvetően nem látja igazságosnak, ezért visszatérően kijelenti, hogy nem hisz a Teremtés *rendjében*. Ágostonnál a hit összefüggésében Isten igazságosságának lényeges szerepe van az ember szabad akaratára nézve, ami lehet jó és rossz forrása is.

Eszerint Isten előre kiválasztja azt, akit üdvözíteni akar, s azt olyan külső ingerekkel és belső inspirációval látja el, melyek elégségesek lesznek ahhoz, hogy az akarat szabadon a jó cselekvés mellett döntsön. Akit pedig Isten nem választ ki erre, annak ingerküszöbét nem fogja meghaladni a külső és belső figyelmeztetés, tehát nem lesz képes helyesen cselekedni. (Különböző kérdésekről Simplicianushoz II. 2.)¹⁴

Camus-nél az ember közönye megszünteti ezt a differenciáltságot. Camus abszurd felfogásában az ember szabadságát és akaratát radikálisan más nézőpontból szemléli. „Ha van is személyes sors, nincs magasabb rendű sors, legfeljebb olyan, melyet végzetesnek és megvetésre méltónak ítél.”¹⁵

Ágostonnál az isteni akaratnak van alávetve az ember, a szabad akarat kérdése egészen más hangsúlyokat kap, mint Camus-nél, aki így ír: „A misztikusok megtalálják a maguk szabadságát. Belevetik magukat az istenükbe, elfogadják a játékszabályokat, s titokban szabadabbá válnak. Önként vállalt rabszolgaságukban találják meg a teljes függetlenséget.”¹⁶ Camus számára az ember szabadságában az egzisztencia megelőzi az esszenciát, s ily módon az ember szabadságra ítéltetett. Az isteni igazságosság eszméjével szemben Camus alapvetően eltérő magatartást képvisel, más ranggal bír számára, mivel

¹³Szent Ágoston, „*A boldog életről, A szabad akaratról*”, ford. Tar Ibolya (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989), 55.

¹⁴Boros Gábor, *Filozófia* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011), 295.

¹⁵Camus, *Sziszüphosz mítosza*, 394.

¹⁶Uo. 329.

erre az igazságosságra Ágoston szerint nem kérdezhetünk rá, mert túl van morális fogalmainkon. Meursault odáig jut, hogy nem rendeli alá akaratát semminek.

„Amikor végre felöltöztünk, nagyon meglepettnek látszott, hogy fekete nyakendőt lát rajtam, s kérdezte, kit gyászolok. Mondtam neki, hogy anyám halt meg. [...] Kedvem lett volna hozzátenni, hogy hiszen én nem tehetek róla, de lenyeltem a mondókámat...”¹⁷

Az érzelmei feletti uralma, a szabadságról vallott nézetei és ezek szélső értékekben való megnyilvánulásai mutatják a radikális különbözőségét az ágostoni lelkülettől.

A következő két bekezdésben Veress Károly interpretációján keresztül, *Az akarat mint válasz* című tanulmányából idézve világítom meg Ágoston felfogását és a modernitás akaratfelfogását.

Ágostonnál az önmegtagadás tiszta méltósága a hit felé forduló, a hitnek való önáadás módján végbemenő átváltozást jelenti. Ez a szubjektum-mivolt egyfajta kifordítását jelenti, amely során a szubjektum úgy fordul az egyik oldala felé és helyezi át magát oda egész teljességében, hogy végképp maga mögött hagyja a másik oldalát. S beáll az eredendő emberi természethez képest egy egészen más létállapot, amelynek legfőbb ismervét Ágoston abban látja, hogy "ne akarjam többé, amit én akartam és inkább akarjam, amit te akartál", s ebben az akaratí önátadásban válnak szabaddá. Az isteni transzcendenciának való feltétlen emberi alávetettségben való szabaddá válás az egyik oldalon, az emberi szabadságról való teljes lemondással jár együtt a másik oldalon.¹⁸

Ezzel az akaratfelfogással helyezhető szembe tehát Camus felfogása, miként azt szövegszerűen is kifejti, s melyre fentebb utaltam. Ágostonnál és Camus-nél a következőről is beszélhetünk a modernitással összefüggésben:

Az isteninek önmagát alávető szubjektum centrális magja továbbra is az akarat marad, mégpedig a *megengedő*, az isteni akarat érvényesülését *elfogadó*, az istenit az emberben "lenni hagyó" akarat. Ugyanakkor az emberben az istenit "lenni hagyó" akarat teljességével szemben az emberi oldalon az ember önmagaként

¹⁷ Camus, *Közöny*, 19.

¹⁸ Veress Károly, „Az akarat mint válasz”, in „*Az akarat, Lábjegyzetek Platónhoz 9.*” (Szeged: Státus Kiadó, 2011), 162.

való lenni tudása az emberi létteljesség teljes *hiányaként* merül fel. Az újból önmagára ébredő-eszmélő ember a modernitás kezdetein szemben találja magát ezzel a hiánnyal. A keresztény embereszmény egyre erőteljesebb deszakralizálódása és a szubjektum mivolt profanizálódása révén a modernitás időszakában a hiány válik az emberi önmegvalósítási törekvések terepévé. A modern szubjektum centrumában is az akarat marad a központi mozgató erő, de a megengedő és az elfogadó akarat helyett az akarat másik oldala, a cselekvő akarat, a hatni akaró akarat válik dominánssá. A szubjektum és az akarat egész teljessége most erre az oldalra tolódik át és bontakozik ki az előbbihez hasonló egyoldalúsággal. Csakis az önnön létének meghaladhatatlan végességét megélő ember rendelkezik valós akarral. A modernitás horizontjában tehát az akarat, mint *sajátosan emberi* tételeződik az istenivel szemben.¹⁹

Camus filozófiája azonban az első fejezetben tárgyalt istenfelfogás következtében különbözik számos kortárs paradigmától. Így számos modern paradigmától, melyek Istennel nem számoló, az emberi nézőpontot abszolutizáló olvasatok. Camus szemléletmódja különböző. Ez jut kifejezésre abban is, hogy a modern paradigmát kritizáló, azzal szemben megnyilvánuló, annak sajátosan emberiként megjelenített nézőpontját karikírozó figurával találkozunk a *Közönyben* Meursault személyében.

AZ ÁGOSTONI ÉS CAMUS-I FILOZÓFIA MEGHALADÁSA A XX. SZÁZAD KÖZEPÉNEK MAGYAR IRODALMÁBAN

A dolgozat záró részében felhívom a figyelmet arra a paradigmaticus olvasatra, melyet Pilinszky János nyújt a Sziszüphosz- olvasattal szemben, melyről Szávai Dorottya ír a *Bűn és imádság* című monográfiájában. A probléma hátterét a Közép-európaiság diskurzusa felől közelítem meg, valamint Mészöly Miklós korai prózáján, a *Sauluson* keresztül. Pilinszky Camus-t oly módon olvassa kritikailag, hogy más írókkal állítja szembe műveit, leginkább Dosztojevszkijjel:

Albert Camus a Sziszüphosz mítosza című könyvében szemére veti Dosztojevszkijnek, hogy felismerte a világ abszurditását, mégsem írt abszurd regényt, hanem a hit vigaszába menekült. Csakhogy a világ abszurditásának felismerésén túl – és épp a menekülés irányába – van egy még következetesebb, ha úgy tetszik még abszurdabb lépés, s ez a világ képtelenségének a vállalása. Ilyen értelemben igaz, hogy Dosztojevszkij válasza az alázat – magunkra venni a világ képtelenségének a súlyát,

¹⁹ Uo. 163-164.

mintegy beöltözve a lét és tulajdon ellentmondásainak terhébe – minden csak nem meghátrálás.²⁰

Ez a fajta szakralitása a létnek, mely nem jellemzi Camus-t, de jellemzi Dosztojevszkijt, s talán még inkább Pilinszkyt vagy Kertészt, Esterházyt vagy Mészölyt, arra is rámutat, hogy e szerzők mit köszönhetnek Camus-nek, s mégis miért tekinthető sokkal inkább előképnek s nem szellemi rokonnak Camus. Pilinszkyék valahogy úgy nyúlnak vissza Camus után az ágostoni tradíció Camus által elvetett vonalához, miként Gadamer nyúlt vissza Heidegger után a platonizmusához. Visszahoz egy tagadott pozíciót, már korántsem annak tagadatlan verziójában, és így létrehoz valami újat. Valamit, ami kérdéses, hogy a hagyományos közép-európai hiányvonatkozásoktól terhelt-e pusztán. Vitathatatlanul más a Közép-európai melankólia. Létezik egy sajátos közép-európai melankólia, mely hiányvonatkozásait nehezen tudja megjelölni, mint azt Losonczi Alpár is hangsúlyozza. A Közép-európai melankólia diskurzusa eltér a Nyugat-európaiétól. A melankólia itt egészen más dimenziókat mozgat. E különbözőséget természetesen a globalizáció nem képes felszámolni. Közép-Európa létezik, ha *nem is homogén*, de egy másik Európa.

Hagyományosan a Közép-Európa képekből, eszmetörténeti fejtegetésekből, melyeknek egy nagy példája Nyíri Kristóf *Európa szélén* című monográfiája, érezzük azt, hogy ez az Európa nem az az Európa. De azt kevésbé, hogy a magyar hiányvonatkozások miben mások. Márpedig ezek mások, még ha távolról és szisztematikusan be is illeszthetők abba a hagyományosan konzervatív emberképbe, mely szervesen kapcsolódik ahhoz a kísérlethez, amely a XIX.- XX. századi közép-európai eszmetörténet koherens narratíváját adja. Nyíri interpretációjában a konzervatív emberkép világos oppozícióban áll a nyugati liberális emberképpel.

Ez az eszmetörténeti ellentét egyfelől tehát a megszokás, a hagyományok, a szabálykövetés elsődlegességét, a lassú, organikus fejlődés kíváncsiságát és természetességét előtérbe helyező, továbbá az emberi ész korlátait hangsúlyozó s ennyiben szkeptikus konzervatív felfogás, másfelől pedig az egyén politikai és intellektuális függetlenségét abszolút értéknek feltételező, épp ezért az egyéni értelemben nem kételkedő, s erre alapozva forradalmi változásoktól sem idegenkedő liberális-racionalista megközelítés között feszül.²¹

²⁰ Szávai, *Bűn és imádság*, 76.

²¹ Demeter Tamás, *A szociológizáló hagyomány* (Budapest: Századvég, 2011), 169.

Ez a rekonstrukció a Közép-európai eszmetörténet *koherens* narratíváját adja: támaszkodik a meglévő elméleti-marxi háttérre, mely a magyar filozófia XX. századi történetének, ha nem is egyetlen, de legfőbb vonulata. Ez azonban szembe állítható a magyar filozófiai hagyománnyal, a magyar irodalom filozófiájával, ami nem Lukács György és Mannheim Károly Georg Simmel és Marx által ihletett filozófiájából táplálkozik, hanem Mészöly Miklós és Pilinszky János Albert Camus által ihletett filozófiájából eredeztethető. Természetesen, mint szisztematikus filozófia nem létezik, s valóban első pillantásra jogos ránézve az a megállapítás, melyet Lukács tett a XIX. századi magyar drámai irodalommal kapcsolatban, miszerint hiányzik mögüle az eleven, a szerves, a tulajdonképpeni filozófiai kultúra, s ezért még a szándékuk szerint drámai művek sem tekinthetők valójában drámának, még kevésbé filozófiának.²²

Ha mélyebbre tekintünk, azonban azt kell látnunk, hogy a XX. századi magyar irodalom, mely mögül hiányzik a filozófiai kultúra csak részben hordozza azokat a végzetes következményeket, melyekkel Lukács magyarítja a XIX. századi dráma helyzetét. Ez következik, a hiányzó filozófiai kultúra természetéből is, melynek részletezésére e dolgozat keretein belül nem nyílik tér.

Hazánkban a filozófiai háttér nélkül való szerzők azt bizonyítják, hogy a XX. századra meggyökeresedik az, melyre Lukács György megjegyzése nyomán következtettünk Babitsnak adott reflexiójából. *A lélek és a formák* esszéi azért témáikban és gondolatiságukban egyaránt németek, mert a magyar filozófiai kultúra hiányzik mögülről, s ennek a filozófiai kultúrának a hiányában keresendő az ok. Az idős Lukáccsal bár megindul a marxi háttérrel kiépülő filozófia művelése Magyarországon, de nem ez az a filozófia, ami háttérként képezné a magyar irodalom jelentős teljesítményeinek.

Úgy vélem, hogy már nem abban az értelemben hiányzik a filozófiai kultúra a XX. század közepének magyar irodalma mögül, mint az hiányzott a századelőn és a XIX. században. Itt felfigyelhetünk arra, hogy nem orientálódik másik irányba a hiánytapasztalat nyomán az irodalom, hanem épp ellenkezőleg: egy olyan sajátos hangon szólal meg, mely nem válik teljesen talajvesztetté, mint ahogy azzá válik Lukács interpretációjában a XIX. századi drámai irodalom, vagy saját pályakezdő teljesítményei magyar vonatkozásban. Itt egy sajátosan magyar filozófia hiányvonatkozásai *érvényesülnek* Pilinszky vagy Mészöly kiemelkedő műveiben. Ez különbözteti meg őket a többi, háttértapasztalattal nem bíró műtől hazánkban. Általánosan elterjedt meggyőződés, hogy a magyar irodalom napjainkig épít a filozófiai műveltségre és egyúttal közvetíti azt, ám nem kapcsolódik

²² Uo.17.

szervesen a magyar filozófiai kutatásokhoz.²³ Ez a meggyőződés megállja a helyét, ha a magyar filozófiai kutatásokat egy szisztematikus filozófiai rendben tekintjük. Azonban a fentiek nyomán gondolkodhatunk úgy is, hogy itt magyar filozófián egyrészt egy kevésbé szisztematikus filozófiát is értünk.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Barthes, Roland. „A Közöny, a Nap regénye.” In *„Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből”* szerkesztette Szávai Dorottya. Kijarat Kiadó, 2007.
- Boros Gábor. *Filozófia*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2011.
- Camus, Albert. *A pestis, Szisüphosz mítosza*. fordította Vargyas Zoltán. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004.
- Camus, Albert. *Közöny, A bukás*. fordította Gyergyai Albert. Szávai Nándor. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1972.
- Demeter Tamás. *A szociologizáló hagyomány*. Századvég, 2011.
- Gilson, Étienne. *A középkori filozófia szelleme*. fordította Turgonyi Zoltán. Martonvásár: Kairosz Kiadó, 2000.
- Mészáros Vilma, *Camus*, Budapest: Gondolat, 1973.
- Szavai Dorottya. *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2005.
- Szavai János. „Camus és a világ rendje” In uő, *„Nagy francia regények”* Budapest: Tankönyvkiadó. 1989.
- Szent Ágoston. *A boldog életről, A szabad akaratról*, fordította Tar Ibolya. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989.
- Todd, Olivier. *Albert Camus élete 1-2*. fordította Lőrinszky Ildikó, Mihályi Zsuzsa. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2003.
- Veress Károly. „Az akarat mint válasz.” In *„Az akarat, Lábjegyzetek Platónhoz 9.”* Szeged: Státus Kiadó, 2011. 156-170.

²³ Demeter, *A szociologizáló hagyomány*, 17.

GARCÍA MÁRQUEZ ÉS SZABÓ MAGDA, AVAGY A MÁGIKUS REALISTA OLVASAT LEHETŐSÉGEI

KOLOZSVÁRI ÁKOS

Dolgozatomban két regény szövegszerű vizsgálatát tűztem ki célul, amelyeket a mágikus realista írásmód legfőbb sajátosságainak figyelembevételével elemzek. Az egyik ezek közül, Gabriel García Márquez *Száz év magány* című regénye (1967) mint a kategória prototípusa és legismertebb szövege jelenik meg a szakirodalomban, míg a másik, Szabó Magda *Az ajtó* című műve (1987) általában nem a mágikus realizmus aspektusából kerül elemzésre. Ez utóbbit inkább az elbeszéléstechnika vagy a két főszereplő viszonyának szempontjából vizsgálja a legtöbb tanulmány. A dolgozatnak nem célja bizonyítani *Az ajtóról*, hogy az egészében mágikus realista alkotás (hiszen, amint az írás végére világossá válik, nem az, csupán mágikus realista technikákkal dolgozik), hanem annak a megvizsgálása, hogy az olvasás közben vagy után feltűnő mágikus realista vonások hogyan jelennek meg a szövegben, és milyen hatással vannak a történet egészére, illetve hogyan befolyásolják az olvasói tapasztalatot.

Kutatásom során a magyarul megjelent szakirodalmat dolgoztam fel, amelyből elsősorban Bényei Tamás *Apokrif iratok: mágikus realista regényekről*¹ és Kiss Bernadett „Az elfe(le)dés, avagy a fel(f)edés könyve”² című tanulmányaira támaszkodtam, a többi később említett szakirodalom mellett. Bényei Tamás műve járta körül véleményem szerint a legalaposabban a mágikus realizmus meghatározásának történetét, majd több szakirodalmat felhasználva próbálta meg definiálni a fogalmat. Ezen kívül ebben a két tanulmányban találtam meg a legrészletesebben a *Száz év magányban* jelen lévő mágikus realista jellemzők feltérképezését, a regény szövegszerű vizsgálatát. A többi tanulmány másra helyezte a hangsúlyt. Slíz Mariann például a nevek megfejtését tűzte ki célul³, Kulin Katalin⁴ és Juhász Erzsébet⁵ elsősorban a mítosz szerepét kutatta a regényben, illetve voltak olyan szócikkek is (például Sztancsik Katalin⁶), amelyek a magány motívumát helyezték a középpontba. Szabó Magda *Az ajtó* című művét pedig legfőképpen Göndör András és Györke Ildikó „Az emberi tisztesség balladája”⁷ című írása alapján elemeztem. Azért emeltem ki ezt a tanulmányt a Szabó Magda-bibliográfiából, mert – habár konkrétan *Az ajtó* és a mágikus realizmus kapcsolatát nem vizsgálta – sok érdekes szempontot adott a mű ilyen nézőpontból való elemzésére: részletesen foglalkozott a regény időszerkezetével, az elbeszélői hanggal, illetve a befogadói tapasztalatokkal. Kabdebó Lóránt⁸ és Pomogáts Béla⁹ tanulmánya inkább a két főszereplő viszonyára és a szöveg erkölcsi tanulságára, Lipták Katalin¹⁰ pedig a regény katarzist kiváltó pontjaira helyezi a hangsúlyt, amely a mi szempontunkból kevésbé volt releváns.

Szabó Magda művében tehát – ahogy azt látni fogjuk – a *Száz év magánnyal* ellentétben nem minden mágikus realista elem jelenik meg: sőt, a szöveg bizonyos helyeken pontosan a mágikus realista technikákkal szembemenő eszközöket használ. Azonban a regényt olvasva különös módon nem kizártak a hasonló befogadói tapasztalatok, mint

¹ Bényei Tamás, *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997)

² Kiss Bernadett, „Az elfe(le)dés, avagy a fel(f)edés könyve”, *Literatura* 3 (2010): 224-257.

³ Slíz Mariann, „Névadás és névmágia a Száz év magányban”, *Névtani Értesítő* 1 (2002): 123-127.

⁴ Kulin Katalin, *Mítosz és valóság. Gabriel García Márquez* (Bp.: Akadémiai Kiadó, 1977)

⁵ Juhász Erzsébet, *Gabriel García Márquez: Száz év magány*, in *Ötven nagyon fontos regény. Műismertetés és műelemzés* (Bp., Lord Könyvkiadó, 1994), 326-331.

⁶ Sztancsik Katalin, „A Buendíák magányossága. Motívumkeresés Gabriel García Márquez Száz év magány című regényében”, *Nagyvilág* 3 (2011)

⁷ Göndör András–Györke Ildikó, „Az emberi tisztesség balladája. Szabó Magda: *Az ajtó*”, *Irodalomtörténet* 3 (1997): 373-386.

⁸ Kabdebó Lóránt, „Szabó Magda, az író és irodalomtörténész”, *Irodalomtörténet* 3. (1997): 335-344.

⁹ Pomogáts Béla, „Szigorúság és szeretet. Szabó Magda két regényéről”, *Alföld* 10 (1992): 51-55.

¹⁰ Lipták Katalin, „Katarzisa tárva? Szabó Magda: *Az ajtó*”, *Kalligram* 1 (2010): 76-81.

a *Száz év magány* olvasása után. Ugyanis *Az ajtó*ban is minden valószerűnek tűnik fel a befogadó számára, ellenben bizonyos jeleneteket, szereplőket, kijelentéseket közelebbről megvizsgálva láthatjuk, hogy azok inkább az imagináció fogalomkörébe tartoznak (mint például Emerenc története az ikrek és édesanyja haláláról, a vacsora, amelyre a vendég nem érkezik meg, és Viola kerül a helyére, de maga Emerenc, a soha le nem fekvő hős alakja is ide sorolható). Ezért írásomban a mágikus realista jellemzők bemutatásakor először mindig a *Száz év magányt* veszem alapul, majd *Az ajtót* García Márquez regényével összevetve vizsgálom meg, hogy ugyanezek a sajátosságok megjelennek-e Szabó Magda művében is. Az első három fejezetben a két szöveget három olyan szempont (az időszerkezet, az ellentétek, illetve a felejtés és az emlékezés) figyelembevételével hasonlítom össze, amelyek központi szerepet kapnak a művekben, és amelyeknek használata sokszor mágikus realista jegyeket mutat. A negyedik fejezetben pedig, összegezve az eddigieket, megvizsgálom, hogy *Az ajtó* mennyiben tekinthető mágikus realista alkotásnak, illetve az írásmód mely jellemzői figyelhetők meg a regényben.

1. A MÁGIKUS REALISTA IDŐSZEMLELET: LINEARITÁS ÉS CIKLIKUSSÁG

A *Száz év magány*ban egyszerre van jelen két, egymásnak látszólag ellentmondó időszemlélet: a történeti és a mitikus. A történeti időt tetten érhetjük abban, hogy a regénynek van kezdete és vége, valahonnan valahova tart, illetve maga a címben szereplő száz év is ezt az időkategóriát hívja elő az olvasóból. Ettől függetlenül mégsem mondhatjuk, hogy a *Száz év magány* cselekménye lineárisan halad előre, hiszen rengeteg tényező inkább a mitikus időre jellemző ciklikusságot mutatja. Ilyenek a szereplők, akiknek jellemvonásaik és neveik is ismétlődnek, illetve az ismétlődő történések; ahogyan maga Ursula, a száz évet majdnem végigélő „ősanya” fogalmaz: „Mintha körben járna az idő és visszatértünk volna a legelejéhez”.¹¹ Már a regény első mondata („Hosszú évekkel később, a kivégzőosztag előtt, Aureliano Buendía ezredesnek eszébe jutott az a régi délután, mikor az apja elvitte jégnezőbe”¹²) elhomályosítja a történeti időkategóriában értelmezett kezdet és vég pillanatát, azáltal, hogy a kezdőpontot nem jelöli (nem tudjuk, hogy a „hosszú évekkel később” melyik ponthoz viszonyul), végpontnak pedig Aureliano halálát tűzi ki, amelyről aztán kiderül, hogy nem jelenti a regény befejezését. Kiss Bernadett szerint így maga a jelen sem érhető tetten, – nemcsak az első

¹¹ Gabriel García Márquez, *Száz év magány*, ford. Székács Vera, hatodik kiadás (Bp.: Magvető Kiadó, 1971), 215.

¹² Uo. 5.

mondatban, hanem az egész regényben – hiszen mindig két, már eleve visszaemlékezésként megélt, elmosódott pont között található meg¹³.

A kritikusok véleménye abban a kérdésben megoszlik, hogy a ciklikusság vajon az Eliade szerinti szent és profán között ingadozó időt jelenti, vagy a *Száz év magány*ban minden csupán a profán időben halad előre.¹⁴ Bényei Tamás szerint a regényben a felfelé és a lefelé ugyanazt jelenti, a szereplők nem képesek a szent idő részesei lenni, csak folyamatosan a profán időt élik.¹⁵ Kiss Bernadett ezzel szemben azt az álláspontot képviseli, miszerint a Buendíák kivételes pillanatokban igenis ki tudnak szakadni a profán idő mókuskerekéből, ugyanis az ismétlődő elemek egyéni megjelenítésében újjáteremtik az archetipusokat, például az építkezési szertartásokkal, vagy a falualapítással.¹⁶ Magam is ez utóbbi nézetet osztom, hiszen a család néhány tagjának megadatik a szent idő magasságának átélése, ha csak egy pillanatra is (Meme és Mauricio Babilonia szerelme, Aurelino Buendía ezredes felkelésének kezdete, amely még igaz eszmékért tört ki, Amaranta Ursula érkezése a pusztulás szélén álló Buendía-házba stb.).

Több kritikus, például Bényei Tamás vagy Kiss Bernadett is egyetért abban, hogy – hiába a ciklikusság és a mitikus időszemlélet – az ismétlések nem jelenthetik a regény középpontját, hiszen azok nem egymás leképezései, sőt az ismétlődések – derridai értelemben – pontosan azért vannak, mert minden egyes olvasattal újabb jelenést tesszünk hozzá az eredeti történethez.¹⁷ Igaz ugyan, hogy a szereplők nagy vonalakban egymás életét élik újra, de mégsem teljesen, hisz az újabb generációk egyre dekadensebb életet élnek, az idő egyre elnyűttebbé válik, a jégnezés már nem a pusztta voltáért lesz fontos, hanem azért, hogy a folyamatos nosztalgiától szenvedő Aureliano számára természetfeletti magasságba emelje a múltat.¹⁸ Ahogyan a másik ősanya, Pilar Ternera megállapítja: „A család története (...) olyan kerék, mely akár az idők végezetéig is forogna, ha lassan és óhatatlanul el nem kopna a tengelye”.¹⁹ Ebben a mondatban található meg leginkább a történeti és a mitikus idő keveredése: igaz ugyan, hogy a történetek és a család tagjai – ahogy a nevek is mutatják – ismétlődnek, de mégis van válto-

¹³ Kiss Bernadett, „Az elfe(le)dés, avagy a fel(f)edés könyve”, 238.

¹⁴ Eliade, Mircea, *A szent és a profán* (Bp., Helikon Kiadó, 2019), 55-58.

¹⁵ Bényei, *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, 152.

¹⁶ Kiss, „Az elfe(le)dés, avagy a fel(f)edés könyve”, 245.

¹⁷ Vö. Derrida, Jacques, *Az el-különböződés*, in Bacsó Béla szerk., *Szöveg és interpretáció*, (Bp., Csempfalvi Kiadó, 1991), 43-65.

¹⁸ Valaczka András, *Gabriel García Márquez: Száz év magány*, in uő, *Prousttól Márquezig. Regényértelmezések*, (Bp.: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995), 144.

¹⁹ García Márquez, *Száz év magány*, 428

zás, a Buendíák a vég, a pusztulás felé haladnak, mely az Apokalipszisre emlékeztető módon be is következik.

Az *ajtó*ban látszólag nagyobb szerep jut a linearitásnak, mint a ciklikusságnak, de a történeti mellett ebben a regényben is kiemelt szerepet kap a ciklikus időszemlélet. Tetten érhető ez az első, bevezető fejezetben („Az ajtó”), ahol a narrátor önvallomását keresztül találkozzunk az ismétlődéssel: „Az álmaim hajszálra egyforma, visszatérő látomások, én mindig ugyanazt az egyet álmodom.”²⁰ Ezután megismerjük az álmot, és egyben szembesülünk a regény alapkérdésével is: mi az a bűn, amelyet az elbeszélő elkövetett (hogyan követhetett el egy gyilkosságot?), és vajon valóban bűnös-e? A befogadó pedig innentől kezdve szinte végig, a regény olvasása közben azon fáradozik, hogy feloldja azt a feszültséget, amely az őszintének és erkölcsösnek tűnő narrátor és a vele összeegyeztethetetlen gyilkosság ténye között húzódik.²¹ A *Száz év magánnyal* ellentétben tehát Az *ajtó*ban a bűn nem az első fejezetben, hanem az elbeszélés idejéhez képest a múltban történik meg, amelynek felfejtése az olvasó egyik fő törekvése. Az *ajtó* első fejezete ugyanakkor nem terel minket rossz nyomra, hiszen mindvégig fennmarad a bűnösség kérdése, olyannyira, hogy az utolsó fejezet is ezzel az álomképpel zárul, amely újabb bizonyíték lehet a körkörös szerkesztésmódra. Az ugyanis csak egyetlen szóban különbözik az első fejezetben található bekezdéstől: míg először a zárról olvasunk, másodjára már nem a zárat, hanem az ajtót nem sikerül a beszélőnek kinyitnia. Ekkor már, a regényt elolvasva a jelenet teljesen más kontextusba kerül, hiszen tudjuk, hogy Emerenc ajtajáról van szó, amely nemcsak a fizikai ajtót mint tárgyat, hanem magát Emerencet is jelöli, és amely nem nyílhat ki soha többé. Az utolsó két mondat is („Forog a kulcs. Hiába küszködöm.”²²) új, bővebb jelentést kap, mint az első fejezetben. Erre később fogunk még kitérni.

Az álom mellett még számos más ismétlődés játszódik le a regényben. Ilyen például az író – itt le kell szögeznünk, hogy amikor a tanulmányban az íróról beszélünk, akkor alatta nem Szabó Magdát, a regény szerzőjét, hanem annak szereplő-elbeszélőjét értjük – és Emerenc vitái, a szakadatlanul végzett hősöprés, az író minnapi életritmusa vagy a kölcsönös megértés kezdeti folyamata, amely aztán szinte kivétel nélkül összecsapással ér véget. Az egyik legfontosabb, derridai értelemben vett ismétlődés pedig – ahol tehát a második esemény nem pontos leképezése az elsőnek –

²⁰ Szabó Magda, *Az ajtó*, 5.

²¹ Göndör-Györke, „Az emberi tisztesség balladája. Szabó Magda: Az ajtó”, 375.

²² Szabó, *Az ajtó*, 261.

Polett öngyilkossága, amelyet hiába próbált Emerenc példaként állítani az író elé.²³ Az író ugyanis, mint Emerenc oly sok más cselekedetét, ezt sem értette meg, vagy ha meg is értette, ellenkezett lelkiismeretével, így ahelyett, hogy a tiszta öregasszonyt az általa kívánt méltóságteljes halálhoz segítette volna, végképp megszégyenítette az emberek előtt azáltal, hogy becsapta őt: kinyitotta az ajtót, és feltárta esendőségét a világ számára. Emerenc kórházi szenvedése, tisztességtelen halála tehát – és egyben az író lelkiismeret-furdalása – részben egy ismétlődő esemény rossz dekódolásából következett be.

Az ismétlődésekkel együtt, a *Száz év magány*hoz hasonlóan, ez a körülbelül húsz évet felölelő regény is előre halad, hiszen az ismétlődő események itt is egymáshoz viszonyított különbségükben nyerik el jelentőségüket. Megmutatkozik ez például abban, hogy az évek során Emerenc és az író egyre közelebb kerül egymáshoz, az egyikük saját anyját találja meg a másikban, másuk pedig soha meg nem született gyermekére lel. Jól látszik ez abban a jelentben is, amikor azután, hogy az öregasszony hiába várja nevelt lányát vacsorára, az író engesztelésképpen, de tudatán kívül a lány szerepét játssza el Emerenc asztalánál. Először fel sem tudja fogni, hogy minek köszönhető az a változás, ami ez után a vacsora után az életükben beáll: „ez volt az az időpont, amitől fogva Emerenc már valóban szeretett, fenntartás nélkül”.²⁴ Az író az asszony szemében fokozatosan válik méltóvá arra, hogy titkait felfedje előtte, később pedig a legnagyobb titok, az ajtó rejtélye is feltárul, attól függetlenül, hogy az utolsó napokban az író Emerencet illetően rosszul vizsgálzik.

A ciklikusság szempontjából érdemes megvizsgálni a regény utolsó két mondatát, amely az első fejezetben is feltűnik: „Forog a kulcs. Hiába küszködöm.”²⁵ Amellett, hogy a mondatot úgy értelmezzük, miszerint a narrátor nem tud bejutni Emerenc ajtaján, nem képes megérteni őt, és megmenteni a szegénytől, a forgó kulcs képe a ciklikusságot is előhívhatja a befogadóban. Hiába ugyanis a ciklikusság, az író már nem képes visszahozni a múltat, hiszen az idő előrehalad, és akármennyire is cselekedne most másképp (ha másképp cselekedne), már nem mentheti meg Emerencet. Csak az álmaiban élheti újra a pillanatot, ám a cselekvés már ott is késő. Így már csak egy dolgot tehet: leírja kettejük történetét, és az írás segítségével visszahozza az asszonyt a

²³ Kabdebó, „Szabó Magda, az író és irodalomtörténész”, 340-341.

²⁴ Szabó, *Az ajtó*, 75.

²⁵ Uo. 261.

jelenbe, még akkor is, ha az írás soha nem képes a szereplőket és az eseményeket jelenvalóvá tenni.

Az álmoknak – amint később látni fogjuk a *Száz év magányban* is – múltidéző, emlékeztető funkciójuk van. Segítségükkel juthatunk el életünk régi helyszíneire, ám Szabó Magda regénye nem ad nekik akkora szerepet, mint García Márquez: ott ugyanis azok világában érhető csak el a teljes jelenlét, míg *Az ajtó* elbeszélőjének számára egy régi emlék felidézésével a lelkiismeret-furdalás erősítésére és annak elfelejthetlenségére szolgál.

Bényei Tamás értelmezésében a mágikus realista regények egyik fő sajátossága az, hogy megtalálhatók bennük olyan mágikus tárgyak, – másképpen talizmánok, ahogy ő nevezi – amelyek valamiféle önmagukon túli jelentést hordoznak. Ezekre bőven találhatunk példát a *Száz év magányban* (például a jég, a pergamen vagy Amaranta szemfödele, amelyet saját magának sző). Ezek a tárgyak gyakran eseményekké válnak, többet jelentenek önmaguknál,²⁶ hiszen például Aureliano számára a jég egy idillikus gyerekkori történetet jelent, amikor rácsodálkozott valami természetfölöttire, de Melchíades pergamenjei sem csupán az írás funkcióit töltik be, – ahogy erre később még kitérünk – hanem a Buendíák végzetét hordozzák.

Az ajtóban ilyen mágikus tárgy lehet például a kulcs, amely mindig előkerül, amikor valamilyen válsághelyzet van: „Mikor hazaértem [Emerenc elpusztított lakásából], olyan merev volt a rémülettől és a bűntudattól a kezem, hogy nem voltam képes megforgatni a kulcsot a zárban...”²⁷ De ugyanígy megjelenik a már említett visszatérő álomban is, ahol az elbeszélő hiába forgatja kulcsát a zárban, múltját, és azzal együtt Emerencet már nem képes visszahozni. Vagy maga a címben található ajtó is értelmezhető metaforikusan többféleképpen. Jelentheti Emerenc belső világának ajtaját, amelyen az író csak nagyon ritkán juthatott be, és amely aztán örökre bezárul,²⁸ emellett pedig lehet a két világ (a fantasztikus és a reális) elválasztója, a küszöb Emerenc archaikus, és az író civilizált világa között. A mágikus realista szövegekhez hasonlóan a két szint itt is egyesülhet, a mágikus és a reális tér egybeolvadhat egymással azáltal, hogy az író megérti – vagy megérteni látszik – Emerencet, sőt, bizonyos kivételes helyzetekben bebocsájtást is nyer az ajtón belülré.

²⁶ Bényei, *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, 97-98.

²⁷ Szabó, *Az ajtó*, 191.

²⁸ Kabdebó, „Szabó Magda, az író és irodalomtörténész”, 341.

Összességében elmondható tehát, hogy mind a *Száz év magány*, mind *Az ajtó* időszervezetét tekintve találhatunk mágikus realista jegyeket. A két regényben egyszerre van jelen a mítoszokra jellemző ciklikus időszemlélet, amely a nem szabályosan ismétlődő elemek leírásával a világ teljességére hívja fel a figyelmet, és a történeti időkategória (természetesen az első inkább a *Száz év magányra*, az utóbbi pedig *Az ajtóra* jellemző). Míg azonban García Márquez regénye egy egész világ leképezésére törekedve tartalmazza a kezdetet és véget – a Bibliában szereplő teremtéstörténet és apokalipszis mintájára –, addig Szabó Magda írása csupán egy konkrét időtartamot, körülbelül húsz évet ölel fel a bejárónő megérkezésétől annak haláláig. A szövegek rokon vonása még, hogy a konkrét időpillanattól elszakadva a mitikus időtlenségbe emelik a történeteket, homályos időmeghatározásokkal utalnak az események idejére: „ez akkor történt (...)”, „nem sokkal azután (...)”, melyek alól csupán pár kivételt találunk: például *Az ajtó* utolsó fejezeteiben, amikor felgyorsulnak az események (a Kossuth-díj átadása, Emerenc halála stb.), vagy a *Száz év magány* második fejezetében található utalás a XVI. századra. Ide tartozik még, hogy *Az ajtó* keresztény hagyományokból táplálkozó elbeszélője számára a sorsdöntő események mindig valamely, a vallásához kötődő fontos napon történnek meg: Emerenc virágvasárnap írja meg végrendeletét és nagypénteken hal meg,²⁹ tovább emelve ezzel az asszony személyének mitikus képét a befogadóban.

2. ELLENTÉTEK

Ha már az ismétlődések, amint bebizonyosodott, nem állhatnak a *Száz év magány* és *Az ajtó* középpontjában, mert pontosan a köztük lévő különbségek miatt nyerik el értelmüket, joggal merülhet fel a kérdés: vajon nem éppen az ellentétek jelentik-e a regények központi gondolatát és szervezőelemét. García Márquez szövegében az ellentéteket az egyik legszembetűnőbbben az utódok két nagy csoportjában, az Aurelianók és a José Arcadiók eltérő személyiségében érhetjük tetten. Már neveik is beszédesek: Arcadio (Árkádia) a civilizálatlan, vad őserőt, míg az Aureliano (aureola 'dicsőség, hírnév') a polgárháborút és annak bukását idézi.³⁰ Az Aurelianókra jellemző visszahúzó-dás, elmélyülés, az igazság örökös keresése gyökeresen szemben áll a José Arcadiók gyakorlatiasságával, erejével és tettekkészségével.³¹ Ám mielőtt az olvasó azt hinné, hogy ez a törvényszerűség az egész regényen átvonul, Második José Arcadio és Második Aureliano szerepcseréjével a folyamat felbomlik, és már fordítva lesz érvényes az állítás a nevek viselőire.³² Ugyanakkor, bármennyire is különbözik e két ág, egy – talán

²⁹ Göndör–Györke, „Az emberi tisztesség balladája. Szabó Magda: *Az ajtó*”, 382.

³⁰ Slíz, „Névadás és névmágia a *Száz év magányban*”, 123-124.

³¹ Juhász, *Gabriel García Márquez: Száz év magány*, 328.

³² Kiss, „Az elfe(le)dés, avagy a fel(f)edés könyve”, 246.

a legfontosabb – tulajdonságuk mégis megegyezik: a magány, amely közös sorsa a hatalmas testi erővel bíró José Arcadióknak és a Melchíades szobájába bezárkózó, pergamenfektető Aureliánóknak egyaránt.

Egy másik ilyen dichotómia lehet a már fentebb tárgyalt szent és profán, vagy más-honnan közelítve, biblikum és babona ellentétpárja. Míg egyrészt a szerző több mítoszt felhasznál, sőt újakat teremt, addig gyakran fedezünk fel a szövegben bibliai történeteket, alakokat, párhuzamokat. A saját szemfödelét szövő Amaranta könnyen megfeleltethető az emberi élet fonalát szövő moirákkal, Aureliano Buendía ezredes a hosszú élet helyett a dicsőséget választó Akhilleusszal, ugyanakkor José Arcadio Buendía és Ursula eszünkbe juttathatja Ádámot és Évát, vagy az égbe emelkedő szép Remedios Szűz Máriát. Ehhez hasonlóan néhány történet mögött is egyszerűen megtaláljuk annak bibliai megfelelőjét: az öt éven át tartó esőzés, vagy Ursula és José Arcadio kiűzetése a Paradicsomból mind ószövetségi eseményeket idéz. Sztancsik Katalin a Biblia és a babonák regénybeli keveredését a kontinens sajátos vallásosságával magyarázza, ahol a keresztény hit mellett Latin-Amerika ősi mítoszai, babonái hasonlóan fontos szerepet játszanak.³³ A különböző hagyományok ütköztetése sem kelt azonban éles ellentétet a regényben; sőt, azok teljesen természetes módon megférnek egymás mellett, ahogyan az imagináció és a valóság, a mágikus realizmus két legfontosabb szervezőeleme is. A mágikus realista regények a romantikusokkal ellentétben nem menekülnek a valóság elől, hanem inkább a csodás és valós elemek ötvözésével annak mélyebb megismerésre ösztönöznek. Bennük nem válik el élesen a realizmus az imaginációtól, sőt a csodás történetek sokszor valóságosabbnak hatnak azáltal, hogy a szereplők azt természetesnek fogják fel, míg a mindennapi események, amelyek számunkra kézenfekvőek lehetnének, a Buendíáknak rendkívülinek számítanak. A *Száz év magány* elbeszélője sem magyarázza még a leghihetlenebb eseményeket sem, az ő számára minden magától értetődő.³⁴ Kiss Bernadett ezt találóan így fogalmazza meg részben Graciela Ricci della Grisa monográfiájára támaszkodva: a mágikus realizmus eredményeképpen létrejöhet az „ellentéteket meghaladó szintézis, amely kibékíti a természetest a természetfölöttivel”.³⁵

A regény egészen átvonuló motívumról, az élet és a halál kibékíthetetlennek tűnő ellentétéről az eddigiekhez hasonlóan szintén bebizonyosodik, hogy opposíciója csak

³³ Sztancsik, „A Buendíák magányossága. Motívumkeresés Gabriel García Márquez *Száz év magány* című regényében”, 225.

³⁴ Béládi Miklós, „Küzdelem az idővel”, *Jelenkor* 6 (1981): 555.

³⁵ Kiss, „Az elfe(le)dés, avagy a fel(f)edés könyve”, 227.

látszólagos. A falualapító José Arcadio Buendía számára az idő kizökken megszokott medréből, és egy hétfői nap után minden változatlan marad: „Nézd csak az eget, nézd a falakat, a begóniákat. Ma is hétfő van”.³⁶ És innentől kezdve már csak élőhalottként fekszik a gesztenyefához kötözve:

Kedvtelve járt szobáról szobára, mint egy folyosón, párhuzamos tükrök között, amíg Prudencio Aguilar keze meg nem érintette a vállát. Ekkor visszaindult a szobák során, vissza az ébredés felé, s amikor útjának végére ért, a valóságos szobában ott találta Prudencio Aguilart. De két héttel azután, hogy José Arcadio Buendíát bevitték az ágyába, Prudencio Aguilar egy éjjel valamelyik közbülső szobában érintette meg a vállát, s abban a hitben, hogy a valóságos szobába jutott, örökre ott maradt.³⁷

García Márquez egészen különleges halál-ábrázolásában tehát az elmúlás nem csupán egy pillanat alatt megy végbe, hanem elképzelhető, hogy halálunk előtt gyakran meglátogatjuk azt a másik világot, csak utána még lehetőségünk van visszatérni az életbe, egészen addig, amíg valaki örökre ott nem marasztal minket, és már nem keressük a visszavezető utat. Ekképpen az elmúlás a *Száz év magány* szerint nem egy konkrét időbeli és térbeli pontként, pillanatként, hanem egy hosszú folyosóként értelmezhető, amely kitágítva mind az időt, mind a teret, összeolvasztja a két síkot.

Az élet és halál közötti éles határ elhomályosul azáltal, hogy a szereplők nem csupán átlépnek az egyik dimenzióból a másikba, hanem egy hosszú folyamat alatt távoznak, mialatt szabad bejárásuk van mindkét szintre. Ugyanis nemcsak az élők halnak meg haláluk előtt, ahogy José Arcadio Buendíanál láttuk, de a holtak is könnyűszerrel visszatérhetnek az életbe. Gondolhatunk Prudencio Aguilarra vagy Melchíadesre, akik haláluk után is gyakori vendégek a Buendía-házban, hogy a múlttal – vagy éppen a jövővel – kísértsék annak lakóit. Az élet és a halál tehát nem áll szemben egymással, inkább az egyik kiegészíti, pótolja a másikat, hiszen az egyik nem létezhet, nem kaphat értelmet a másik nélkül. A halál így csupán egy másikfajta élet helyettesítőjévé, szupplementumává válik a szövegben.³⁸

³⁶ Márquez, *Száz év magány*, 88.

³⁷ Uo. 156.

³⁸ Vö. Kiss, „Az elfe(le)dés, avagy a fel(f)edés könyve”, 247.; Bényei, *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, 180-181.

Az *ajtó*ban talán kevésbé fontos szerep jut az ellentéteknek, de egy alapvető dichotómia itt is szembeötlő. Már a regény kezdetétől fogva feltűnik a két főszereplő részben ellentétes személyisége, amely miatt sok konfliktusszituáció alakul ki. Az olvasó egy művelt, vallásos, a kultúrához erősen kötődő íróval találkozik, akinek az elbeszélő egyes szám első személyű visszaemlékezése miatt az érzéseit, gondolatait is megismeri, de mégis, a regény folyamán egyre inkább a civilizált kultúra előttről jövő Emerencel azonosul. Általában bebizonyosodik, hogy neki van igaza: a narrátor úgy meséli el a történetet, hogy azok mindig a takarítónő győzelmével érjenek véget. Ő az, akit az evilági törvények és hatalmak nem tudnak befolyásolni, aki nem a hagyományból vagy könyvekből tanulta az erkölcsös viselkedést, hanem mintha mindig is meglett volna benne. Aki nemcsak a Grossmann-családot, de az ávózt is bűjtatja, mert érzi, ez a kötelessége. Őt nem kell kényszeríteni, hogy másokon segítsen. Ezért a befogadónak az az érzése, mintha az öregasszony valamiféle mitikus figura lenne, aki a Buendíákhoz hasonlóan, képzetlensége ellenére, valamiféle mindentudás birtokában van. Neki nem szükséges ismernie az európai kultúra alaplámpáit, néznie a tévét vagy hallgatnia a rádiót, mégis intelligensebben és megfontoltabban reagál bizonyos helyzetekben, mint az író. Csak ő képes érteni az állatok és az emberek nyelvén, mindig tudja, hogy az íróknak mire van szüksége, sokszor – a jövőből visszatekintve – jobban, mint ő maga. Lipták Katalin a fő katarzist nem is az író bűnösségének vagy büntelenségének kérdésében, hanem ennek a mitikus hősnek a hétköznapi, evilági szenvedésében és halálában látja³⁹. Szokatlan személyiségét a beszélő tovább erősíti a túlzás eszközeivel:

A havat szinte minden nagyobb ház előtt ő seprte a környéken, még rádiót hallgatni sem volt ideje, csak éjjel vagy hajnalban. Ha az utcán járt, a csillagokból tájékozódott, mit hoz a másnap, ismerte őket (...). Tizenegy épületben vállalt hótakarítást, (...) erős télen azt képzelte az ember, Emerenc talán soha nincs is ott-hon, csak az utcán, és le se fekszik, mint más halandó. Ez egyébként így is volt: Emerenc sose feküdt le, csak ruhát cserélt tisztálkodás után, az ág hiányzott a bútorzatából (...).⁴⁰

Vagy ahogy kicsivel később olvashatjuk:

³⁹ Lipták, „Katarzisa tárva? Szabó Magda: Az ajtó”, 76.

⁴⁰ Szabó, Az ajtó, 21.

Hogyan fért el egyetlen életében ennyi élet, nem tudom, de Emerenc szinte sohasem ült, mikor nem seprű volt a kezében, bizonyos, hogy a komatállal iparkodott valahova, vagy valami elbitangolt állat gazdáját kereste (...).⁴¹

A narrátor nem elégszik meg azzal a megállapítással, hogy Emerenc sokat dolgozott, hanem ennek bemutatását a végletekig fokozza: erős télben soha nincs otthon, sosem alszik, sőt szinte sohasem ül le.

Ellentétes személyiségüket Pomogáts Béla egy bibliai párhuzammal szemlélteti. A munkában megállást nem ismerő Emerenc (az Emerencia jelentése latinul érdemekben gazdag) az evangéliumi történetben szereplő dolgos Mártára, „a megfontolást nem ismerő szeretetre”, az írásra és elmélkedésre született író pedig Máriára emlékeztetheti a befogadót. Kár azonban, hogy az író a történetek idejében nem tesz semmit – habár felelősségét, a helyes magatartásformát Emerencsel szemben már akkor is felismeri:

Senki se tett megjegyzést, minek, itt nem beszélni, tenni kellett volna valamit, de mi visszamentünk a magunk televíziójához, és ma sem tudom megbocsátani magamnak, hogy eljutottam a felismerésig, mi volna a dolgom, de megálltam a gondolatnál⁴².

Ám a bejárónő halálakor és az azt megelőző események alkalmával már a helyes magatartásforma felismerése is hiányzik belőle, és csak hosszú évekkel később, visszatekintve lesz képes értékelni a helyzetet és az ő szerepét Emerenc halálában. Ennek következtében Szabó Magda művében az olvasó számára a Bibliával ellentétben nem Mária, hanem a cselekvő Márta alakja fogja jelenteni a követendő példát.⁴³

Így *Az ajtóban* sem tartanak ki mindvégig az ellentétek, hiszen ahogy az előző fejezetben már tárgyaltuk, a két főszereplő idővel közelebb kerül egymáshoz, a különböző világnézetek ellenére lassan elkezdik megérteni egymást, és az író rájön, hogy az istentagadó Emerencben több erény és keresztény érték lakik, mint sok más, magát vallásosnak mondó embertársában. Ezt támasztja alá a megállás nélkül végzett munka, vagy a másoknak nyújtott szívességek – akkor is, amikor azok nem kérik – amelyekért azonban ő soha nem fogad el ajándékot; nem azért teszi. Habár az öregasszonyról már

⁴¹ Uo. 22.

⁴² Uo. 172.

⁴³ Pomogáts, „Szigorúság és szeretet. Szabó Magda két regényéről”, 54.

valóban elhisszük: más értékek mentén és valamennyivel a gyarló emberek világa fölötte él, minden méltóságot nélkülöző halálában róla is bebizonyosodik, hogy emberi lény, és az olvasóban talán ez vezet az egyik legnagyobb horizontváltáshoz. Hiszen a befogadónak Emerenc első feltűnésétől kezdve folyamatosan át kell alakítania előítéleteit a transzcendens erők birtokában levő bejárónóval kapcsolatban, aki a történet végén szinte egyik pillanatról a másikra a cselekvésképtelen emberek világába süllyed. Ezzel újra a mágikus realizmus egyik sajátosságát, az inverziót (átfordítást) látjuk. Béneyi Tamás szerint az inverzió egyik legjellemzőbb fajtája a szent és a profán átfordítása⁴⁴: az egész életét tisztaságban töltő szent asszonyt (bár nem a szó köznapi értelmében vett szent) végül az egész utca szeme láttára alázzák meg. Az, aki helyett két élet-erős ember sem tudja a hősöprést elvégezni, most magatehetetlenül fekszik ajtaja mögött, és a mindig totálisan rendben tartott lakás képét az emberi és állati ürülék profán képe cseréli fel. Az inverzió tehát mind Emerenc személye, mind annak lakása kapcsán bekövetkezik.

Az ellentétek, mint láttuk, más szinten és más szemszögből jelennek meg a két regényben. Míg a *Száz év magányban* az egyik legfontosabb szervezőelemként funkcionálnak, még akkor is, ha (sőt pontosan azért, mert) mindig feloldódnak egymásban, addig *Az ajtóban* leginkább a két főszereplő, illetve a szent és a profán szintjére korlátozódnak. Annyiban viszont megegyezik kezelésük mindkét szövegben, hogy nem tartanak ki véglegesen, mintha ezzel meg akarnák mutatni, hogy például az élet és a halál, vagy a valóság és a fikció nem olyan viszonyban állnak egymással, mint ahogy az olvasó eddig képzelte. Szabó Magda regényében az ellentétes személyiségek között kialakul a feltétlen szeretet, a szentnek hitt asszonyról kiderül, hogy profán halandó, García Márquez művében pedig olyan ellentétek, mint élet és halál, vagy biblikum és babona oldódnak fel egymásban. A Buendíák története a világban folyamatosan jelen levő – vagy legalábbis jelenlevőnek látszó – alapellentéteket leplezi le, ezzel is teljesítve a mágikus realista regények azon parancsát, mely a valóság minden elemét akarja ábrázolni anélkül, hogy bármit is kifelejtene.⁴⁵ Ezzel ellentétben Szabó Magda műve nem törekszik erre: az ő elbeszélője legfontosabb feladatának a szereplők közötti viszony folyamatos alakulásának és a másik emberért érzett felelősségtudat határának felvázolását tartja. Ebből a szempontból is különbséget tehetünk a két szöveg között. *Az ajtóban* ugyanis minden történet a két főszereplő köré rendeződik, és arra szolgál, hogy

⁴⁴ Béneyi, *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, 67.

⁴⁵ Uo. 140.

kapcsolatuk előrehaladását mutassa. Nem így a *Száz év magányban*, ahol a folyamatos történetmesélés áll a középpontban, amelynek a szereplők olyan mértékig alá vannak vetve, hogy ha nem figyelünk jól oda, azt sem tudjuk, melyik történés kivel esett meg. Nincsenek központi figurák, az elbeszélői hang csak akkor irányítja az egyes figurákra a figyelmet, amikor azoknak valamilyen szerepet kell betölteniük az adott történetben. Hosszú ideig nem olvasunk Amarantáról, aztán amikor – egy esemény miatt – személye fontossá válik, újra felbukkan. A szinte „szédítően gyors cselekményvezetés”⁴⁶ az, ami az olvasó figyelmét leköti, és nem a szereplők lelki világának pontos ábrázolása.

Ehhez kapcsolódva a Buendíák közül sem tudnánk kiemelni senkit, aki a többiek föltött állhatna jelentőségében, mondhatni betöltené a főszereplő funkcióját. Hiába éli végig Ursula és Pilar Ternera a regény szinte majdnem teljes egészét, a száz évet, a két asszony nem kap nagyobb szerepet, és nem jelenik meg többször a regényben, mint a többiek. Ugyanígy a történetek között sem tudunk különbséget tenni jelentőségük szempontjából: a banántársaság megjelenése, José Arcadio halála vagy Aureliano polgárháborúja mintha ugyanolyan fontos szerepet töltené be. Ezzel szemben *Az ajtóban* alig kap szót valaki az írónőn – és kivételes esetekben Emerencen – kívül, és a történetek is egymáshoz képest hierarchikus rendben helyezkednek el: a már tárgyalt vacsora-jelenet, vagy az ajtó felnyitása sokkal lényegesebb elem, mint például az író nő athéni utazása, vagy Emerenc esete a megölt macskákkal. A mellérendelést itt tehát az események és a szereplők alá-fölé rendeltsége cseréli fel, amely szembemegy a mágikus realista írásmód hagyományaival.

3. FELEJTÉS ÉS EMLÉKEZÉS

A két regény általunk vizsgált utolsó nagy ellentéte az amnézia és a nosztalgia köré épül. A *Száz év magányban* folyamatosan ott van a kérdés: vajon képesek a szereplők egészségesen, a jelenben maradva visszaemlékezni a velük megesett múltbeli eseményekre, vagy őseikre? Amíg nem jön el az álmatlanság időszaka, majd ennek következtében a feledőkór – és ezzel együtt az írás – addig az emlékezés a Buendíák életének természetes velejárója, és segíti őket a jelenben való tájékozódásban. Amint azonban a feledőkór következtében szükségük lesz az írásra, az már idegenségével és jelenen kívüliségével megakadályozza az emlékezés folyamatát. A szereplők észreveszik, hogy

⁴⁶ Uo. 135.

azáltal, hogy nem alszanak, minden emlék lassan kitörlődik a fejükből. Az első megoldásról – a tárgyakra rá kell írni neveiket, hogy emlékezzenek rá – hamarosan bizonyosodik, hogy hasznavehetetlen, mert attól, hogy a nevét tudják, még nem tudnak róla semmit. Így kerül a tehénre a következő felirat: „Ez tehén: minden reggel meg kell fejni, hogy tejet adjon, a tejet pedig fel kell forralni, majd kávé kell beleönteni, hogy tejeskávé legyen belőle”⁴⁷. A szerző ironikusan szemlélteti az írás tökéletlenségét, sőt, mint később látni fogjuk, káros hatását. Ha a macondóiak csak az írásra támaszkodhatnának, hamarosan végtelen mondatokat vethetnének papírra, arról nem is beszélve, hogy ha mindenre a leírtak alapján emlékeznének, rövidesen a szavak jelentését is elfelejtenék. A mögöttük lévő jelentés nélkül pedig a szavak semmit sem érnek, hiszen az írás a jelenvaló, konkrét tárgyat vagy fogalmat soha nem tudja felmutatni. Ahogy Plátón is írja *Phaidrosz* című munkájában: nem az emlékezést segíti, csak emlékeztet, és azt sem pontosan teszi, tehát kártékony hatású.⁴⁸ Az írás és a feledőkör hatására a Buendíák két pólus, a nosztalgia és az amnézia között kezdenek vergődni. E két fogalom már eleve kizárja a jelenben való létet, hiszen egyrészt aki amnéziában szenved, az nem képes a múltját felidézni, így a maga helyét sem tudja igazán meghatározni a világban; másrészt, aki folyamatosan nosztalgiázik, azt az emlékei kiszakítják jelenéből, és fájdalmakat él át, mert a jelentől való elszakadás és a múltbéli esemény teljességének hiánya mindig fájdalommal jár.⁴⁹ Bényei Tamás szerint továbbá az amnézia és a nosztalgia között nincs is olyan nagy különbség, hisz mindkettő a halálhoz vezet: a nosztalgia, mint a jelentől való teljes megfosztottság, az amnézia pedig mint „az utolsó emlék elfelejtése”.⁵⁰ Gondoljunk csak José Arcadio Buendía halálára, akinek utolsó órái Prudencio Aguilar társaságában, a jelentől való teljes megfosztottság állapotában telnek. Az a nosztalgia kínozza, amely a vérfertőzést, az ő és Ursula „ősbűnét” juttatja eszébe, ami miatt az egész család testvérszerelemre és száz év magányra van ítélve.

A regénybeli emlékezés másik problémája pedig az, hogy a Buendía-nemzetségnek nincs meg az a szilárd pontja, amelyre eredetként visszaemlékezhetne. Az incestus az egész család sorsát végigkíséri, ám mindvégig tabu marad. Jól mutatja ezt az is, hogy Aureliano Babilonia és Amaranta Ursula hiába próbálják rokonságukat felderíteni, Melchiades pergamenjein kívül semmit sem találnak. Az emberről pedig általánosan is

⁴⁷ Márquez, Gabriel García, *Száz év magány*, 54.

⁴⁸ Plátón, *Phaidrosz* (Bp.: Európa Könyvkiadó, 1984), 274-275.

⁴⁹ Vö. Bényei, *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, 196-198.; Kiss Bernadett, „Az elfe(le)dés, avagy a fel(f)edés könyve”, 253.

⁵⁰ Bényei, *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, 199.

elmondható, hogy egyik legfontosabb célkitűzése az, hogy megtalálja eredetét, és ezáltal meghatározza a maga helyét a társadalomban. Ennek egyik eszköze a genealógia, amely az egész családfát szemlélteti: egyfelől segít az egyénnek megtalálni magát azáltal, hogy egyértelmű pontként jelöli ki önmagát az elődök és utódok sorában, másfelől rombolhatja is énképét, hiszen megmutatja, hogy milyen kis szerepet tölt be a nagy egészben. A *Száz év magány* szereplőinek emellett még nehezebb feladatuk van, mert jellemvonásaikkal együtt neveik is ismétlődnek, azt az érzetet keltve, mintha ők csak bizonyos elődeik leképezései lennének, és semmilyen hatással nem lehetnének sorsukra.⁵¹ García Márquez itt felveti az emberiség örök kérdését: vajon mennyire tudja az egyén irányítani az életét, és mennyire élünk úgy, mint azok a bábfigurák, amelyeket valamilyen láthatatlan erő mozgat felülről? A regény alakjai mintha inkább ez utóbbihoz tartoznának: elődeik nemcsak személyiségüket határozzák meg, hanem azt is, hogy a vérfertőzés bűne miatt sokan nem képesek még a szerelemben sem feloldódni, hiszen testvéreikhez, unokatestvéreikhez vonzódnak. Gondolhatunk itt például Amaran-tára, aki több férfit utasít vissza, mert Aurelianóba, a bátyjába szerelmes, ám tudja, hogy vágya soha nem teljesülhet be, így örökre magányos marad. Nincs is szükségük az emlékezésre, hiszen már életükkel is őseik életét élik újra, és ahelyett, hogy azok hibáiból tanulva más éltet kezdenének, ugyanazt a pályát járják végig, csak mintha közben az idő is „megkopott” volna és egyre inkább a pusztulás felé vinné őket.⁵²

A feledőkérral együtt tehát az írás is megjelenik a falu lakóinak életében, és ez fordulópontot jelent a Buendíák számára. Az addig békésnek és idillikusnak mondható Macondo egycsapásra katasztrófák sorozatát éli át. Ezek megjelennek mind a falu (polgárháború, banántársaság, vasút stb.), mind az egyes emberek (amnézia és nosztalgia, jelen nem levés) szintjén. Ha a folyamatos ébrenlét a dolgok elfelejtését jelenti a regényben, akkor az álmoknak kellene betölteni az emlékezés funkcióját. Mintha az egyén csak az álmaiban lehetne teljesen jelen, és az ébrenlét állapotában az emlékezés kizárná a folyamatos jelenlétet.⁵³ A *Száz év magánynak* itt egy sajátos paradoxont kell legyőznie: úgy kell beszélnie az írásról, mint katasztrófáról, hogy közben elfelejtse az olvasóval, hogy ő maga is egy írás, és ezáltal a benne foglaltak soha nem lehetnek jelenvalóvá.

⁵¹ Kiss, „Az elfe(le)dés, avagy a fel(f)edés könyve”, 239-240.

⁵² Valaczka, *Gabriel García Márquez: Száz év magány*, 145.

⁵³ Bényei, *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, 182-185.

A Buendía-család történetét Melchiades írja meg, és a szöveg mintegy eleve elrendelésként lesz érvényes a Buendíákra, amelyet az Aurelianók – az utolsó kivételével – sikertelenül próbálnak megfejteni.⁵⁴ Ebben Melchiades „úgy sűrítette össze egy évszázad mindennapos epizódjait, hogy ugyanabban a pillanatban együtt legyen érvényes valamennyi”.⁵⁵ Az írás sajátja, hogy – a valósággal ellentétben – csak lineárisan olvasható, ahol a történetek egymást követik, és nem egyszerre látjuk őket. Melchiades pergamenjein azonban mégis az egész család története jelenik meg ugyanabban a pillanatban az azt megfejtő Aurelianónak.⁵⁶ És mivel a *Száz év magány* is a Buendía-család történetét tartalmazza, akár lehetséges, hogy mi már nem is egy eredeti szöveget olvassunk, – hanem a posztmodern alapvetésnek megfelelően – csupán egy másolatot: Melchiades pergamenjeinek másolatát. Ebből következik, hogy a *Száz év magány*ban sem lineárisan követik egymást az események: a különféle történetek meghatározhatatlan időtlenségben lebegnek, és azok idejét csupán az egymáshoz viszonyított logikai kapcsolóelemek, és homályos időhatározók („nem sokkal ezután”, „hosszú évekkel később” stb.) adják meg. Újabb és újabb történetek hatolnak be a cselekménybe, amelyek egyaránt lehetnek realisták és mágikusak, a jelen pillanatát azonban teljesen elhomályosítják. Az egyetlen, az olvasó által valósnak megélt esemény az, amikor a regény utolsó lapjain Aureliano Babilonia megfejtí a pergamenek jelenését, és ezáltal egyesül az élet és az azt predesztináló írás ideje, mintegy megadva a teljes jelenlét élményét az utolsó sarj számára. Másrészt azért is tűnhet valósabbnak ez a történés, mint az azt megelőzők, mert az Apokalipszis – az eredet homályos felvázolásával ellentétben – teljesen világosan és végzetszerűen csap le Macondóra, és ezzel minden múltbeli esemény maradványát eltörli. Az olvasó pedig azáltal, hogy azt észleli, valami nincs, mert megszüntették, könnyebben elhiheti, hogy annak, ami eddig a regényben lejátszódott, a szép Remedios égbe emelkedésével és a disznófarkú utóddal együtt, valóban meg kellett történnie, hiszen ellenkező esetben most nem érezné annak hiányát.

A *Száz év magány* nem csupán regényként, de szent iratként is olvasható. Az elbeszélő nem elégszik meg ugyanis egy család vagy egy falu történetének leírásával, hanem az egész világ történetét írja meg a teremtéstől az Apokalipsziséig.⁵⁷ Szent irat

⁵⁴ Uo. 188-189.

⁵⁵ Márquez, *Száz év magány*, 448.

⁵⁶ Kulin, *Mítosz és valóság*. Gabriel García Márquez, 98.

⁵⁷ Bényei, *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, 145.

azonban soha nem lehet, mert García Márquez nem próféta, a profánt ő sem tudja szentté változtatni, így a szöveg csak apokrif marad.

Akármennyire is az írás, mint a katasztrófa legfőbb okozója és az emlékezés folyamatának megszakítója jelenik meg a szövegben, nélküle nem olvashatnánk Macondóról, és nem emlékezhetnénk a Buendíák történetére, akiknek életét az írás határozta meg előre. Ez az eleve elrendeltség és felsőbb erő jelenik meg a regény utolsó mondatában is, amely egyrészt figyelmeztet arra, hogy létezik egy nálunk nagyobb hatalom, amely irányít minket, másrészt pozitívabb szemlélettel rávilágíthat arra, hogy míg a Buendíáknak „nem adatik meg még egy esély ezen a világon”,⁵⁸ addig az olvasónak igen, és az élet adta lehetőségeket addig kell kihasználni, amíg még nem késő. A *Száz év magány* olvasása által tehát szembesülünk predesztináltságunkkal és életünk ciklikus változásaival.

A felejtés és emlékezés ellentétpárja Szabó Magda művében is igen fontos szerepet tölt be. Az *ajtó* elbeszélője ugyanis a távoli múltból nézi vissza az Emerencsel töltött évek eseményeit, visszaemlékszik rájuk, de mindezt úgy, hogy közben a felidézett pillanatokat jelenvalóvá teszi. Vagy legalábbis megpróbálja, hiszen tudjuk, hogy pont a jelen az, amit az írás nem képes ábrázolni, ezért is képtelen a valóság hű visszaadására. Azonban ebben a regényben az olvasó sokszor megfeledkezhet erről, amikor a *Száz év magány*hoz hasonló, nehezen elfelejthető történetekkel találkozik. Gondolhatunk itt például a vacsorára, amelyre a bejárónő fogadott lánya sosem érkezik meg, vagy Emerenc testvéreinek és anyjának döbbenetes halálára:

Anyám mezítláb, ingben futott ki, nekem ugrott, összevissza vert, (...) csak törni-zúzni akart kétségbeesésében, megütni azt, akit elér, az élet helyett, aztán mikor felfogta, miért hívtam, és meglátta a gyerekeket, egyszer csak lángot vetett az arca, és mint a nyíl, elcikázott mellőlem az esőben, a haja a földön húzódott utána, ahogy lebomlott, csak futott, és visított, madár szokott úgy rikoltani. Én láttam, hogy beleugrik a kútba, de nem tudtam mozdulni, ott álltam a fa és a tetemek mellett (...).⁵⁹

Akármilyen abszurd a kép, a részletek pontos ábrázolása és a narrátor kétségbevonhatatlan személye miatt olvasás közben a befogadó nem gondolkozik el az esemény valószínűségén. Tovább segít bennünket ebben az, hogy az elbeszélő a hihetetlen (például

⁵⁸ Márquez, *Száz év magány*, 450.

⁵⁹ Szabó, *Az ajtó*, 33-34.

a madár rikoltása, vagy a földig érő haj) és a realisztikus (a verés vagy a futás) elemek között nem tesz különbséget, a befogadó számára mindkettő ugyanolyan természetesnek tűnhet fel.

Különös, hogy míg a mágikus realista szövegek nagy részében – így a *Száz év magányban* is – az elbeszélő nincs jelen, csupán kívülről, tárgyilagosan szemléli az eseményeket, addig *Az ajtóban* a narrátor mint szereplő jelenik meg. Ám ez sem vezet ahhoz, hogy a befogadó különbséget érezzen mindennapos és szokatlan, „csodás” történetek között. Sőt, az elbeszélő sokszor hozzá is teszi, hogy ez még neki is hihetetlen volt, de mégis így történt: „A kép oly abszurd volt, (...) hogy egyszerűen nem is tudtam magam kifejezni”.⁶⁰ Az olvasó tehát még ha meg is kérdőjelezte volna a jelenet valóságosságát, a kommentárnak köszönhetően elhiszi azt.

Mivel néhány kivételtől eltekintve (például párbeszédek) minden történés a narrátor szemszögét követi, megbizonyosodunk arról, hogy az egyes szám első személyű beszélő mindenhol ott volt, így minden pontosan úgy történt, ahogyan azt ő nekünk elmondja. A García Márquez regényére jellemző ironikus, távolságtartó, de természetes történetmondás helyett *Az ajtóban* folyamatos ítéletmondással, az író rossz vagy jó döntéseinek mérlegelésével találkozunk az események bemutatásakor. Ennek következtében nemcsak a külső, hanem a belső történeteknek is tanúi lehetünk. Megtudjuk, hogy az írónt melyik helyzetben mi motiválta, és hogy utólag hogyan vélekedik akkori viselkedéséről. A befogadó így, ismerve az író indítékait és gondolatait talán könnyebben megbocsájt neki, és felmenti az öregasszony halálában játszott szerepe alól, mondván, ő sem cselekedett volna másképpen. A Göndör–Györke-féle tanulmány a narráció tekintetében két nézőpontot, egy külsőt és egy belsőt különböztet meg. Amikor az elbeszélő belső látószögből mutat be egy történetet, akkor mi is azonosulhatunk a szereplőkkel, sőt, láthatjuk az író legbensőbb gondolatait is. Ezzel szemben amikor az eseményeket, és ennek következtében a személyeket külső nézőpontból látjuk, mi is ítéletet mondhatunk felettük, és értékelhetjük őket.⁶¹

Az emlékezésnek emellett már a történetek folyamán is nagy szerepe van. Minél több titokra derül fény Emerenc múltjából, annál inkább látja az olvasó az öregasszonyt valódi hősnek, mitikus lénynek (a meggyilkolt macskák és a hű szomszédok történetei, az elhurcolt szülők lányának befogadása stb.). Ugyanakkor az emlékezet eldobásának, megsemmisülésének szomorú példája az ajtó mögötti világ elpusztítása is. Ez az egyet-

⁶⁰ Uo. 165.

⁶¹ Göndör–Györke, „Az emberi tisztesség balladája. Szabó Magda: *Az ajtó*”, 383.

len, ami Emerenchez tartozik, mondhatni ez ő maga: a macskái, a mindig tisztaságban tartott szoba, és az írónőnek megőrzött Grossmann-kincsek. Amikor Emerencet kórházba szállították, és lakását fertőtlenítették, nemcsak múltját, de életét vették el tőle: nem véletlenül nem meri az írónő megmondani neki az igazat, amikor pedig mégis muszáj, az asszony belehal a történetekbe. Ugyanígy, a fejkendő – a folyamatos munkának és Emerenc emberi tartásának szimbóluma – levétele is emberi méltóságának megsemmisítését jelenti számára.⁶²

Érdekes azonban, hogy a narrátor csak ennyi idővel az események megtörténte után képes ilyen pontosan érzékelni azok súlyát. Mintha az akkori írónő lenne a „rossz” olvasó, aki nem képes megfejteni a történetek jelentőségét, megtalálni az adott szituációban való helyes döntést, vagy – amint láttuk – ha sikerül is neki, csak nagyon ritkán tesz is valamit. Akkor még sok mindent „elfelejt”, nem akar emlékezni kötelességére, inkább bezárkózik tévét nézni, vagy elutazik külföldre, hogy egy időre megszabaduljon az Emerencsel szembeni viselkedése miatt érzett lelkiismeretfurdalástól, ami nem sikerül neki. Csak később válik „jó” olvasóvá, elsősorban nem is Emerencet, hanem saját magát illetően.⁶³ Itt tehát az írás mint az emlékezést segítő eszköz, a bűnöktől való megszabadulás szere jelenik meg, amelynek segítségével az írónő kibeszélheti magából a régen benne lakozó, fájó igazságot.

A két regényt összevetve a felejtés és az emlékezés szempontjából láthatjuk, hogy azok nem a fogalmak hagyományos értelemben vett jelentéseit hordozzák. Ha *Az ajtó* írónő-elbeszélője vagy a Buendía-család valamelyik tagja visszaemlékszik, akkor nyomban az eredeti helyszínen és időben találja magát, a nosztalgiától szenvedve. Különbség azonban a két mű között, hogy *Az ajtó*-ban a jelen feltételezett pillanatát az első és az utolsó fejezetben látjuk, a *Száz év magány*-ban pedig csak a mű legvégén, az utolsó Buendía halálakor, amikor a pergamenek olvasásának és az azokon szereplő végzet beteljesedésének pillanata megegyezik. Míg *Az ajtó* egyes szám első személyű beszélőjéről nem tudjuk, hogy fáj-e neki a múltbeli események pontos felidézése és rekonstruálása, addig a Buendíákon látjuk, hogy szenvednek a folyamatos nosztalgiától, vagy annak ellenpólusától, az amnéziától, amely Szabó Magda írásából teljes mértékben hiányzik. Nem tudjuk, hogy az írónő az emlékek felidézése közben mivel tölti a napjait, mennyire ragad benne a múltbeli eseményekben, így a *Száz év magány*-nal ellentétben nincs vi-

⁶² Lipták, „Katarzisa tárva? Szabó Magda: *Az ajtó*”, 77-78.

⁶³ Uo. 76.

szonyítási pontunk sem, az író műlthoz fűződő viszonyából egyedül az ismétlődő álmok-kép és a lelkiismeret-furdalás az, amit az elbeszélő elárul nekünk.

Az emlékezéshez és felejtéshez kapcsolódó írás is más szerepet tölt be a két szövegben: García Márquez regényében, mint láttuk, maga az írás a katasztrófa okozója, a Buendíák az ő megjelenésétől kezdve vergődnek az amnézia és a nosztalgia között, Az *ajtó* beszélője számára viszont az írás hordozza magában a múlt feldolgozásának lehetőségét, sőt, a gyónást, amelyben kimondhatja: „én öltem meg Emerencet”.⁶⁴ Petres Csizmadia Gabriella tanulmányában az önéletírást már alapvetően gyónásként fogja fel, amely „terapeutikus jelleggel bír, hiszen a kimondás/leírás aktusa leválasztja a szubjektumról a nyomasztó eseményeket és tetteket, felszabadítja az emlékezetet a lelkiismeret-furdalás terhe alól, illetve elősegíti a múlt feldolgozását”. A metafikció tehát ebben a műben is megjelenik: az írás, amely magáról is beszél, amennyiben elmondja saját keletkezésének szükségességét.

Az *ajtó* elbeszélőjének tehát szüksége van a történetek papírra vetésére, hogy „bát-
ran és hazugság nélkül”⁶⁵ halhasson meg. Ellenben ha az írás létrejöttének miertjét csak innen néznénk, akkor nem lenne szükség az olvasóra, hiszen a szövegnek nem kellene feltétlenül tartalmaznia az ő számára is lényeges, sőt horizontváltó eseményeket. Az olvasó ezzel szemben mégis a történet részesének érzi magát, minél hamarabb annak végére szeretne jutni, hogy felmenthesse az elbeszélőt: igenis jól tette, amit tett, mert ő is pontosan így cselekedett volna. A narrátornak, úgy tűnik, mégis szüksége van az olvasókra, nem szeretné a „gyilkosság” tényét magában tartani. Ahogy ő maga fogalmaz: „ez a könyv nem Istennek készült, (...) hanem az embereknek”.⁶⁶ Egyrészt azért, hogy megszabadítsák őt a bűntudattól, másrészt hogy morálisan felállíthassanak egy követendő példát saját maguk számára is, életük embert próbáló döntéseinek idejére. Az pedig már rajtuk múlik, hogy az író által követett utat választják-e vagy más-hogyan járnak el. Az írásnak itt tehát egy egészen más funkciójával találkozunk, mint a *Száz év magány*ban: nem a katasztrófa okozója lesz, nem az előre elrendeltségnek lesz a bizonyítéka, hiszen az elbeszélő nem tesz felelőssé semmilyen külső erőt maga helyett, és mást sem okol magán kívül Emerenc szenvedéséért és haláláért. A katasztrófa már megtörtént a régmúltban, és az ő számára az írás mint gyógyító szer pontosan annak enyhítésére és feloldására szolgál.

⁶⁴ Szabó Magda, *Az ajtó*, 7.

⁶⁵ Uo. 7.

⁶⁶ Uo. 7.

4. TEKINTHETŐ-E AZ AJTÓ MÁGIKUS REALISTA ÍRÁSNAK?

A *Száz év magány* és *Az ajtó* szövegszerű vizsgálata után, mintegy összefoglalásként, arra a kérdésre keressük a választ, hogy Szabó Magda regénye mennyiben tekinthető mágikus realista szövegnek, és ez mennyiben változtat a befogadói tapasztalaton. Mivel *Az ajtót* ebből a szemszögből még nem vizsgálta tanulmány, most Bényei Tamás *Apokrif iratok* című könyvének második fejezetére („A mágikus realista írásmód”) támaszkodom, ahol a szerző egyes mágikus realista vonásokat kiemelve próbálja meg definiálni a mágikus realizmus fogalmát. Mint láttuk, a legtöbb kutató szerint a mágikus realizmus legfőbb sajátossága az, hogy a fantasztikus és a valószerű elemeket nem választja el egymástól, amely által a világot harmonikus egységben ábrázolja. Ebből a szempontból Szabó Magda regénye valóban követi az írásmód kritériumait, hiszen minden esemény valóságosnak van beállítva, és a befogadónak nem – vagy csak nagyon ritkán – jut eszébe a történetek valószerűségében kételkedni. Nem ez a helyzet azonban az elbeszélő kérdésével illetőleg: a mágikus realista szövegekben ugyanis az elbeszélő „nem magyaráz, nem kételkedik, csak konstatál, s ezáltal megszünteti a fantasztikus irodalomban jelen lévő kételkedést”.⁶⁷ *Az ajtó* narrátora pedig az esetek többségében mást sem tesz, mint a már megtörtént eseményeket magyarázza, hogy az író lelki síkját is figyelemmel kísérhessük, és választ találjunk akkori cselekedeteinek miértjére. Itt tehát fontosabb az érzelmek és indítékok feltárása, mint a valóság távolgátartó, de pontos visszaadása. Szabó Magda regénye tekinthető bizonyos szempontból önéletírásnak is: nem lehet kétségünk afelől, hogy egyes jeleneteket valóban az Emerencsel együtt töltött idő alatt megesett történetek inspiráltak. Hiba lenne viszont az egész szöveget valóban megtörtént eseményként értelmezni, amelyben az író – mintegy visszaemlékezve – pontosan felidézi emlékeit, hiszen mindezt erőteljesen szubjektív lencsén keresztül teszi, és itt sokkal többről van szó (gondoljunk például az említett csodás történetekre, vagy a regény erkölcsi mondanivalójára).

A mágikus realista regények másik fontos célkitűzése a világ és a szöveg között elhelyezkedő határ áthágása.⁶⁸ Mindent meg akarnak mutatni a világból a teremtéstől az Apokalipszisig, a születéstől a halálig, a szerelmi aktusoktól a háborúig. Mindezt a mágikus kauzalitás (mágikus okozatiság) segítségével érik el, amelyben az olvasó fejében eredetileg egymáshoz nem tartozó elemek kapcsolódnak össze (mint például a *Száz év magányban* az írás és az eleve elrendeltség, vagy az incesztus-tabu és a végzet). Ez azonban hiányzik *Az ajtóból*: a regénynek nem célja az, hogy minden mindennel össze-

⁶⁷ Bényei, *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, 59.

⁶⁸ Uo. 140.

függjön, és ezáltal a világ teljességét bemutassa, megelégszik azzal, ha abból két szereplőt kiemelve az ő történetüket ismerteti meg az olvasóval.

Azt mégis jól látjuk, hogy Szabó Magda regénye nem csupán két ember életének elmesélése: Emerenc és az író története kilép a történelmi időből, és egy általános emberi tapasztalatról számol be (ragaszkodni az elveinkhez, de úgy, hogy közben belelássunk mások élethelyzetébe, és az ő szándékaikat is megértsük). Itt pedig a két mű újabb rokon vonására lelünk, amennyiben az idő hasonló kezelésére összpontosítunk. A történeti időszemlélet mellett mindkettőben jelen van a ciklikus is. A regények nem kötik magukat konkrét időpillanathoz, az olvasó az ismétlődések melletti változást megtapasztalva halad előre a szövegekben, anélkül, hogy tudná, pontosan hol jár időben; sőt, – mint láttuk – sokszor a jelen pillanatát is nehezen találja meg bennük.

Bényei Tamás tanulmányában a mágikus realizmus fontos alaptételét látja a mellérendelésekben is: abban, hogy az olvasó nehezen, vagy egyáltalán nem talál középpontot a regényben: minden szereplő és történés ugyanolyan fontos szerepet tölt be.⁶⁹ Habár *Az ajtó* valóban nem emeli ki a természetfölötti eseményeket a hétköznapiakhoz képest, – sem fordítva – azt mégsem mondhatjuk, hogy a szereplők és a történetek teljesen egyenrangúak a szövegben. Hiszen pontosan Emerenc és az író kapcsolata az, ami köré a cselekmény épül. Ha a két regényt ebből a szempontból hasonlítjuk össze, akkor egész más írói szándékokra lelünk. Vagy ha az eltérő írói szándékot nem is állíthatjuk bizonyosan (hisz nem ismerhetjük a szerzők intencióit), az kétségtelen, hogy a befogadóban egész más hatást érnek el. García Márquez regénye a létezés egészére reflektál, sőt, bizonyos szempontból megpróbálja annak működését is megmagyarázni; Szabó Magda műve pedig egy konkrét élethelyzetet ragad meg, amely által – kiszabadítva azt az idő és tér szorításából – erkölcsi alapigazságokra hívja fel az olvasó figyelmét.

A fantasztikus és reális elemek közötti határ elmosásának egy másik hatékony eszköze a túlzás.⁷⁰ Ha mennyiségbeli túlzásról beszélünk, akkor az elbeszélő a valószerű részletekből olyan sokat mutat meg, ami már valamiféle fikcionalitásba megy át. Emellett túlzásnak tekinthető bizonyos reális elemek vagy személyek tulajdonságainak felnagyítása is. Erre már *Az ajtó*-ban is sok példát találtunk, például amikor Emerenc emberfeletti tulajdonságait vizsgáltuk meg (nem alszik, nem ül le, mindenki helyett takarít stb.). A szereplők tehát mágikus tulajdonságokkal bírnak, amely által a befogadóban

⁶⁹ Uo. 65-66.

⁷⁰ Uo. 65.

még erősebb hatást érnek el, például az olvasás után Emerenc alakját sem könnyű elfelejteni. Ezek segítségével pedig az elbeszélő a valószerű világba beemeli a természetfölöttit, amelyek nem kerülnek ellentétbe egymással. Szabó Magda regénye annyiban változtat ezen, hogy amikor az olvasó már elhiszi, hogy a pihenésre képtelen öregasszony valóban transzcendens erők birtokában van, szembesülnie kell annak esendő emberi mivoltával, szenvedésén és halálán keresztül. Itt érhetjük tetten a mágikus realizmus egy másik fontos elemét: az inverziót. Az ebben az írásmódban született regényekben használt legalapvetőbb átfordítás az, amikor a narrátor az olvasó által valószínűnek gondolt eseményeket csodásként, az irreálisakat pedig magától értetődő történészekként ábrázolja. Innen nézve *Az ajtó* nem – legalábbis nem minden tekintetben – használja az inverziót, mert a befogadó mindent valószínűnek beállítva, visszaemlékezésként kap meg, és a kevésbé hihető elemeknél segít neki az elbeszélő is kommentárjával, miszerint ezt ő sem akarta elhinni, de mégis így történt, hiszen ő ott volt és átélte.

Mint arra már az egyik előző bekezdésben utaltunk, mindkét szövegben fontos szerepet kap a metafikció, vagyis mind *Az ajtó*, mind a *Száz év magány* szövege saját magára is reflektál, leírja keletkezésének körülményeit. A különbség abban áll, hogy míg García Márquez regényében Melchiades pergamenjei a végzetet hordozzák, és a Buendíák számára az eleve elrendeltséget és az életük fölött való önálló rendelkezés lehetlenségét jelentik, addig a Szabó Magda regényében megjelenő író-élbeszélő az írásban látja a gyógyulás, a hazugságok nélküli élet egyetlen lehetőségét.

Megvizsgálva *Az ajtó* jellemzőit a mágikus realista sajátosságok tekintetében, arra a következtetésre juthatunk, hogy habár a regényben az írásmód sok ismertetőjegyével (eszközével) találkozunk, a szöveg összességében mégsem tekinthető mágikus realista írásnak, hiszen olyan alapvető szempontok, mint a szereplők alárendelése a történeteknek, vagy az egész világot magyarázó mágikus kauzalitás, hiányoznak belőle. Szabó Magda regénye az írásmód alkalmazásával inkább azt éri el, hogy az olvasó közelebb kerüljön a szereplőkhöz, Emerenchez és az írónőhöz, hogy belelásson személyiségükbe, és hogy megérthesse a kettőjük közötti különbséget, amelynek aztán következménye lesz az írónő végső döntése, amely miatt konfliktusba kell kerülnie saját lelkiismeretével. Emellett a szöveg morális útmutatást is ad az olvasóknak: hűségesnek maradni saját elveinkhez és erkölcsi kötelességeinkhez, anélkül, hogy mások emberi méltóságát veszélybe sodornánk.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Béládi Miklós. „Küzdelem az idővel.” *Jelenkor* 6 (1981): 555-558.
- Bényei Tamás. *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997.
- Derrida, Jacques. „Az el-különböződés.” In *Szöveg és interpretáció*, szerkesztette Bacsó Béla. Budapest.: Cserépfalvi Kiadó, 1991, 43-65.
- Eliade, Mircea. *A szent és a profán*. Budapest: Helikon Kiadó, 2019.
- Göndör András–Györke Ildikó. „Az emberi tisztesség balladája. Szabó Magda: Az ajtó”. *Irodalomtörténet* 3 (1997): 373-386.
- Juhász Erzsébet. „Gabriel García Márquez: Száz év magány.” In *Ötven nagyon fontos regény. Műismertetés és műelemzés*. Budapest: Lord Könyvkiadó, 1994, 326-331.
- Kabdebó Lóránt. „Szabó Magda, az író és irodalomtörténész.” *Irodalomtörténet* 3 (1997): 335-344.
- Kiss Bernadett. „Az elfe(le)dés, avagy a fel(f)edés könyve.” *Literatura* 3 (2010): 224-257.
- Kulin Katalin. *Mítosz és valóság. Gabriel García Márquez*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977.
- Lipták Katalin. „Katarzistra tárva? Szabó Magda: Az ajtó.” *Kalligram* 1 (2010): 76-81.
- Márquez, Gabriel García. *Száz év magány*. fordította Székács Vera, hatodik kiadás Bp.: Magvető Kiadó, 1971
- Petres Csizmadia Gabriella. „Az önéletírás gyónáskényszere”. *Irodalmi Szemle* 3 (2013) <https://irodalmiszemle.sk/2013/03/petres-csizmadia-gabriella-az-oeneletiras-gyonaskenysszere-tanulmany/> (2021. 01. 05.)
- Platón. *Phaidrosz*. Bp.: Európa Könyvkiadó, 1984
- Pomogáts Béla. „Szigorúság és szeretet. Szabó Magda két regényéről”. *Alföld* 10 (1992): 51-55.
- Slíz Mariann. „Névadás és névmágia a Száz év magányban”. *Névtani Értesítő* 1 (2002): 123-127.
- Szabó Magda. *Az ajtó*. Bp.: Európa Könyvkiadó, 2004
- Sztancsik Katalin. „A Buendíák magányossága. Motívumkeresés Gabriel García Márquez Száz év magány című regényében”. *Nagyvilág* 3 (2011): 217-236.
- Valaczka András. *Gabriel García Márquez: Száz év magány*. In uő, *Prousttól Márquezig. Regényértelmezések*. Bp.: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 135-145.

„SÖTÉTSÉGBEN ÉLÜNK, MONDHATNI, ÖRÖK SÖTÉTSÉGBEN”

A VAKSÁG MINT LÉTÁLLAPOT ELBESZÉLHETŐSÉGE GERT HOFMANN *VAK VEZET VILÁGTALANT* CÍMŰ KISREGÉNYÉBEN

ZÁSZKALICZKY RÉKA

1. BEVEZETÉS

„[...] ich bin ein großer Liebhaber des Dialogs.”¹

Gert Hofmann gazdag életművét jelentős részben drámái és rádiójátékai alkotják, saját bevallása szerint is csak későn kezdett el prózát írni.² Munkásságának első szakaszában, 1960-tól 1978-ig elsősorban hang-és rádiójátékokat írt, amelyből többet külföldi adók is átvettek. 1983-ban a *Die Brautschau des Dichters Robert Walser im Hof der Anstaltswäscherei von Belladay, Kanton Bern* című művéért elnyerte a rangos

¹ Részlet Hofmann a Hörspielpreis der Kriegsblinden díj átvételekor elhangzó beszédéből (Hans-Georg Schede, *Gert Hofmann. Werkmonographie* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999), 27.)

² Gesa Steinbrink, „„Wenn ich aufhöre zu schreiben, bin ich offensichtlich tot”. Hans-Georg Schede legt die erste Werkmonographie zu Gert Hofmann vor”, *Literaturkritik.de* 7 (július 2002). <https://literaturkritik.de/id/5126>

Hörspielpreis der Kriegsblinden díjat. Bár 1961 és 1983 között hét színdarabot is írt, drámaírói tevékenysége nem hozott átütő sikert.³ Érdekes, hogy míg általában egy szerző, aki több műfajban is alkot, ezeket párhuzamosan teszi, Hofmann már 45 éves is elmúlt, amikor első regényének egy, a pályázatra beküldött fejezetéért (*Die Fistelstimme*, 1980) Ingeborg Bachmann-díjat kapott. 1979 és 1993 között 17 kötetet publikált, amelyből több is díjnyertes, az *Auf dem Turm* például 1982-ben megkapta az Alfred Döblin-díjat. Prózája – mindenekelőtt a *Der Blindensturz* (1985), a *Veilchenfeld* (1986) és a *Das Glück* (1992) – a befogadók szélesebb köre számára is nyilvánvalóvá tette, hogy a kortárs német irodalom élvonalába tartozik, ugyanakkor irodalmi nyilvánosságot kerülő, visszahúzódó életmódja és 1993-ban bekövetkező váratlan halála mégis azt eredményezték, hogy ismertsége és sikere nem érte el hasonló kvalitású kortársaiét.⁴ Külföldi reputációja ugyanakkor figyelemre méltó, Günter Grass mellett ő volt a 20. század utolsó évtizedeinek egyik legtöbb nyelvre lefordított német szerzője.⁵ Sokatmondó emellett a *Times* egyik kritikája is, melyet Hans-Georg Schede idéz Hofmannról szóló monográfiájában: „[...] the most singular writer to come from Germany since Heinrich Böll.”⁶

A Hofmann-monográfiában olvasható a Hörspielpreis der Kriegsblinden állami díj átvételekor a Bundesrat dísztermében elhangzó beszéde is, melyet Hans-Georg Schede Hofmann leghitelesebb poétikai hitvallásaként jellemez, és amelyben a szerző saját hangjátékait hosszú dialógusokként értelmezi.⁷ A párbeszédnek által ugyanis bármit teljesen kötetlenül, a lehető legtöbb oldaláról megközelítve tud bemutatni, illetve direkt, közvetlen jellegükből fakadva legalább annyit tud általuk mondani, mint elhallgatni. Ahogy a dialógusokat lehet érteni és félreérteni, úgy „érti ő félre” a hangjátékok műfaját is, embereket, vagyis hangokat szólaltat meg, akik közösen és egymással szemben értelmezik a világot annak minden ellentmondásosságával együtt.

Értelmezésem szerint Hofmann dráma- és hangjátékírásban szerzett tapasztalata, illetve a dialógusok iránti elkötelezettsége az általam főként az elbeszélhetőség problémája mentén elemzett kisregényében is tetten érhető, a *Der Blindensturz* narrációjára

³ Uo.

⁴ Uo.

⁵ Schede, Gert Hofmann. *Werkmonographie*, 10.

⁶ Steinbrink, „"Wenn ich aufhöre zu schreiben, bin ich offensichtlich tot". Hans-Georg Schede legt die erste Werkmonographie zu Gert Hofmann vor”.

⁷ Schede, Gert Hofmann. *Werkmonographie*, 27.

ugyanis egy erősen dramatizált, többes szám első személyű beszédmod jellemző.⁸ Dolgozatom azt vizsgálja, Hofmann milyen eszközökkel teszi lehetővé, hogy a szöveget olvasva a befogadó számára a kisregény szinte láthatóvá és hallhatóvá váljon. Az első két fejezetben – elsősorban Thyra E. Knapp és Sabine Gross tanulmányai nyomán – a szöveget az ekphrasis egy sajátos változataként elemzem, majd a további fejezetekben a vakság mint létállapot elbeszélhetőségét vizsgálom három szempont mentén: a vakok egymás közti viszonyában, a külvilággal, majd Istennel való kapcsolatukban. Ezekben a fejezetekben arra próbálok választ keresni, hogyan kísérli meg Hofmann elbeszélhetővé tenni a vakság állapotát, rávilágítva arra a kulcsfontosságú mozzanatra, hogy narrációpoétikai eszközeinek köszönhetően a befogadó az olvasás folyamata során önkéntelenül is azonosul a *Der Blindensturz* vakjaival.

A dramatizált beszédmod lehetséges inspirációjaként további vizsgálat szempontja lehet Maurice Maeterlinck *Les Aveugles* (1891) című drámája. Sherri Rose például tanulmányában összeköti a színházat a költészettel és a festészettel is, amikor az említett Maeterlinck-drámát Baudelaire *Les Aveugles* című versével és a *De parabel der blinden* című Bruegel-festménnyel hozza párhuzamba a vakok ábrázolásának hasonlósága alapján. Állítása szerint mindhárom mű szimbólumként használja a vakságot ahhoz, hogy a látás jelentőségét gyengítve a befogadót érzékeinek segítségével a szinesztéziához juttassa el.⁹

2. TÉR ÉS IDŐ KITÁGÍTÁSA

„Holtpontján a forgó világnak. Se test, se testtelen,
Sem oda, sem vissza; a holtponton, ott a tánc,
De se megállás, se mozgás. És ne mondjátok, hogy állandóság,
Hol múlt és jövő találkozik. Se mozgás oda vagy vissza,
Se felszállás, se leszállás. E pont, a holtpont híján
Nem volna tánc, pedig nincs más, csak a tánc.

⁸ A *Der Blindensturz* dramatizált jellegét alátámasztja az a tény is, hogy a kisregény alkalmas volt arra, hogy hangjátékká alakítsák 1985-ben, Hans Lietzau rendezésében (azonos címmel). Az 55 perces hangjáték felvétele a Bayerischer Rundfunk és a Hessischer Rundfunk koprodukciójában történt. (<https://archive.org/details/derblindensturzerthofmann1985>) További érdekesség ezzel kapcsolatban, hogy a hangjáték műfaja a látássérültek számára is könnyebben befogadhatóvá teszi a művet.

⁹ Sherri Rose, „'Que cherchent-ils au Ciel?': Seeing with the Blind in Bruegel, Baudelaire and Maeterlinck”, *Dix-Neuf* (2018/22 [1-2]): 39-57.

Csak azt mondhatom, ott voltunk, de nem mondhatom, hogy hol.
És nem mondhatom, hogy meddig, mert az megjelölné az időben.”¹⁰

T. S. Eliot: *Négy kvartett*

Gert Hofmann *Der Blindensturz* (1985) című kisregényében életre kelti az idősebb Pieter Bruegel *Vak vezet világtalant* (1568) című festményének vakjait, személyiséggel, elbeszélhető történettel, sorssal ruházza fel őket. Ekphrasztikus szövegében nem a vizuális reprezentáció verbális reprezentációjára kerül sor, sokkal inkább élővé változtatja, térben és időben egyaránt kitágítja a festményen ábrázolt jelenetet.¹¹

A retorikát elsajátítani vágyók számára már az antikvitás idején bevett gyakorlat volt az élettelen tárgyak megszólaltatása (*prosopopeia*), ami összefüggött azzal az irodalmi szövegekben is sokszor megjelenő vágygal, hogy szavakon keresztül is leírhatóvá tegyenek vizuális elemeket.¹² Többek között Thyra E. Knapp is az *enargeia* kifejezést tárja ehhez az eljáráshoz, amely a retorikus szövegek egyik fontos erénye volt: képessé válni arra, hogy az olvasó/hallgató elé idézzük a beszéd tárgyát úgy, hogy az minél élénkebb képben jelenjen meg a szemük előtt. A szöveggé alakított kép az adaptáció egy sajátos formája: a festmény megelevenedik, és az ekphrasist nem a kép ismertetése, részletes bemutatása teszi ki, hanem a szereplők köré írt történet. Az ekphrasis ilyen formában nem mint az antik hagyományt felelevenítő szövegtechnika válik relevánssá az értelmezés számára, hanem

olyan jelenséggé, amely a befogadót igyekszik minél tökéletesebben bevonni a megidézett világba, ugyanakkor az olvasó figyelmét újra és újra az értelmezés és referencialitás ellentmondásaira, határaitra és a határok között rejlő játék lehetőségére hívja fel.¹³

¹⁰ T. S. Eliot, „Négy kvartett”, in uő, *Versek. Drámák. Macskák könyve*, ford. Rónay György, Tandori Dezső, Szabó Lőrinc, Vas István (Budapest: Európa Kiadó, 1986), 161.

¹¹ Magyary Anna tanulmányában beemeli az ekphrasist az *Egy antik faliképre* értelmezési szempontjai közé. Az ekphrasis fogalma az idézett szövegben egy olyan szövegtechnikaként jelenik meg, amely az általa megalkotott világba minél tökéletesebb módon törekszik bevonni a befogadót, hasonlóan, mint ahogy Hofmann teszi ezt a *Der Blindensturz*-ban. (Magyary Anna, „Ekphrasis és mítosz Nádas faliképleírásában”, *Kalligram* (2008/12): 97)

¹² Thyra E. Knapp, „»Beim Straucheln und beim Stürzen und beim Schreien«: Ekphrastic Representation and Identification in Gert Hofmann’s *Der Blindensturz*” *The German Quarterly* (2011/3): 328.

¹³ Magyary, „Ekphrasis és mítosz Nádas faliképleírásában”, 109.

Sabine Gross *Der Blindensturz*-elemzése az ekphrasis szempontjából öt különböző szerzői stratégiát különít el. A Hofmann által követett eljárás e tipológia alapján abba a csoportba tartozik, amely mindenekelőtt az események időindexének kijelölésével és a kronologikusan elrendezett történések kontrasztolásával dolgozik. A szerző tulajdonképpen a műalkotáson keresztül saját fiktív, elképzelt feltevései között mozog, és azokat olyan eseményekként mutatja be, amelyek a festményen bemutatott jelenetet megelőzik, vagy elvezetnek hozzá. Amíg a festmény egyetlen, kimerevített pillanatba sűrít, a szöveg időben elrendezett események sorozataként közelíti meg. Mintha a kép ablak lenne, amelyen keresztül a saját múltjára tekint, elvezeti az olvasót az ábrázolt jelenethez, bemutatja alakjainak előtörténetét. A szerző kiindulópontja tehát a képen ábrázolt tényleges jelenet, amelyet aztán dinamizál, mozgásba hoz, és hasonlóan a filmművészetben használatos flashback-technikához, az izgatja, hogyan jutnak el szereplői egy bizonyos pontig, mi vezethetett el a képen látható kulcsjelenethez.¹⁴ Azzal tehát, hogy a szöveg belép a festmény világába, a lefestett, kimerevített időpillanat kitágul térben és időben.

A vakok számára perceptuális korlátozottságuk miatt a tér, az idő múlásának és az őket körülvevő tárgyakkal az érzékelése is nehézséget okoz,¹⁵ tétova bolyongásuk során egy labirintusszerű, sötét világot érzékelnek, amelyben mégis kétségbeesetten próbálnak bizonyosságot keresni. Mivel a kisregény hat főszereplője nem vakon született, feszültséget okoz bennük, hogy már nem ismerik ki magukat a világ labirintusában: „Weil die Dinge, die jetzt so zufällig und ungeordnet in der Welt herumstehen und auf die wir manchmal stoßen, einmal ihren vertrauten und notwendigen Platz hatten, da kannte man sich noch aus, während jetzt... Nun, denken wir nicht dran!”¹⁶ Ez a számukra idegennek ható, a korábbihoz képest rendezetlen és véletlenszerű „világ” az elbeszélésben egy konkrét falu, Pède Sainte-Anne.¹⁷ Ebben a térben a vakok vándorlá-

¹⁴ Sabine Gross, „Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns »Der Blindensturz«” in „*Bild im Text – Text und Bild*”, szerk. Ulla Fix, Hans Wellmann (Heidelberg: Universitätsverlag, 2000), 112-113.

¹⁵ Sabine Gross, „Narrative and Uncertainty in Fiction” in „*Time and Uncertainty*”, szerk. Paul A. Harris, Michael Crawford (Leiden: Koninklijke Brill NV, 2004), 64.

¹⁶ Gert Hofmann, *Der Blindensturz* (Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag, 1986), 70. („Mert azoknak a dolgoknak, amelyek most olyan véletlenül és rendezetlenül állodogálnak a világban, és amelyekbe néha beleütközünk, egyszer meghitt és szükségszerű helyük volt, akkor az ember még kiismerte magát, most meg... Na, ne gondoljunk rá!”, Gert Hofmann, *Vak vezet világtalant*, ford. Viski L. László (Budapest: Európa, 1989), 73-74.

¹⁷ A *Vak vezet világtalant* (1568) egyike annak a kevés Bruegel-festménynek, amelyeknek pontos helyszínét meg lehet határozni: a festő Flandria Brabant tartományába, Pède Sainte-Anne falujába helyezi hat vakját, amelyet a háttérben található Szent Anna római katolikus templom segítségével lehet

sa időfolyamattá realizálódik, és látszólagos értelmet nyernek ismétlődő, megszokott cselekvéseik.¹⁸ A kopogtató, aki felrázza álmukból a vakokat és kihozza őket a pajtából azért, hogy a „labirintus” bejáratához vezesse őket, az a személy, aki összeköti elkülönített, zárt területet a külső tértől. A pajta, ami az emberek számára már majdnem elfeledett vakokat elhatárolja, elrejti a külvilágtól („Nein, nicht in uns wird geklopft, sondern draußen, bei den andern”)¹⁹ az elindulás és megérkezés, a felébredés és az álom metaforikus helye: innen indul a történet, és ide vezetik vissza egyetlen elbeszél napjuk végén a vakokat. A feledés és elfeledettség mindennapos harcával küzdő alakokra ekkor újból külső sötétség és álom nehezedik,²⁰ hogy másnap aztán vélhetően újra az örökös körforgás kezdetére ébredjenek: „Und haben das Schlurfen unserer Füße im Ohr über SEINEN Boden hin. Und ziehen durch drei Dörfer an einem Tag, manchmal sogar durch vier. Oder glauben doch, durch vier Dörfer zu ziehen, doch ziehen wir die ganze Zeit im ersten Dorf herum.”²¹ A látástól való megfosztottság egyúttal a jövőképtől való megfosztottságot is jelenti.

Ez a körkörösség mozgásukban, bolyongásuk irányában is megjelenik: egyhelyben, körbe-körbe toporognak, útjukat külső iránymutatások és az azokat követni próbáló elkeseredett helyváltoztatások jelzik, kiderül azonban, hogy szinte végig a kiindulópont körül tévelyegnek.²² Barangolásuk emberi toposszá nagyítható, a világon csak áttapogatózó *homo viator* problémáját idézi, aki nem képes azt teljesen megtapasztalni és

beazonosítani. Azzal, hogy a bibliai történetet saját korába helyezi, Bruegel kitágítja az értelmezést és relevánssá teszi a történetnek azt az olvasatát, ami az egész emberiség állapotának metaforájává tágítja a vakságot. (Rose, „‘Que cherchent-ils au Ciel?’: Seeing with the Blind in Bruegel, Baudelaire and Maeterlinck”, 43-44.)

¹⁸ Szelényi Marianna, „»Nem elég, hogy létezőnk?« A vakság mint metafora Gert Hofmann Vak vezet világtalant című novellájában”, szakdolgozat, Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Tanárképző Főiskola Gyógypedagógiai Pszichológiai Intézete (Budapest: ELTE BGGYK Könyvtára, D-6578, 1992), 45.

¹⁹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 5. („Nem, nem belül, mibennünk kopognak, hanem kint, ahol a többiek vannak.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 5.)

²⁰ Szelényi, „Nem elég, hogy létezőnk?” A vakság mint metafora Gert Hofmann Vak vezet világtalant című novellájában, 37.

²¹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 126. („És halljuk csoszogásunkat az Ő földjén. És egy nap három falun vonulunk keresztül, néha még négyen is. Vagy csak hisszük, hogy négy falun vonulunk keresztül, pedig egész idő alatt az első faluban jártunk körbe-körbe.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 129.)

²² „Und uns fragt sie, wie wir uns haben verlaufen können, weil es von der Scheune, wo wir geschlafen hätten, ja keine zehn Schritte bis hier sind.” Hofmann, *Der Blindensturz*, 7. („És azt kérdezi, hogyan tévedhettünk el, hiszen a pajta, ahol aludtunk, tízlépésnyire sincs innen.” Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 82.)

befogadni: „[...] wir ziehen überall nur durch.”²³ A tér transzcendenssé tágulása és befogadhatatlansága miatt még látványosabb a szövegben a kizárólagos jelen idő használata, amely magába foglalja a múlt eltörlődését és a jövő bizonytalanságát is. A bolyongás képzete szorosan összekapcsolódik a labirintusszerű világképpel, amely minden tévelygés ellenére a megérkezés lehetőségét kínálja, és a túlélés küzdelmét feltételezi.²⁴ Mint Pilinszky írja,

[a] pont minden útvesztőnél nemcsak egyszerűbb, de egyszerre realisabb és fölfogadhatatlanabb is. Ha világunk titkát lokalizálnom kellene, gondolkodás nélkül a pontot jelölném meg és nem az útvesztőt. Miként a mitológiában, az útvesztő titka, s titkának megoldása is: a labirintus közepe.²⁵

A tér ambivalenciája, hogy végtelenné tágulása ellenére mindig van egy pontja, amely befogadható, hogy a belső pont elérése a vakok számára lehetetlennek tűnik annak ellenére, hogy körbe-körbe vándorlásuk a haladás látszatát kelti.

Hasonló illúziót kelt a vakok elgyötört lábának táncszerű meg-megrándulása:

So daß man, wenn man uns mit diesen Beinen aus der Ferne so sieht, natürlich denkt, wir würden tanzen, aber da irrt man sich. [...] Wir wüßten ja gar nicht, wohin treten, wir tanzten ja aneinander vorbei und würden immer mehr ins Entlegene tanzen und gingen am Ende verloren.²⁶

A végkimerülésig hajszolt *homo viator* bolyongása holtpontra jut, tánca haláltáncot idéz.²⁷ A holtpont kívül áll téren és időn, és hasonló ahhoz a tapasztalathoz, amelyet nap mint nap a vakok is megélnék azáltal, hogy idő- és térérzékelésük korlátokba ütkö-

²³ Hofmann, *Der Blindensturz*, 121. („Mindenhol csak átvonulunk.” Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 123.)

²⁴ Szelényi, „Nem elég, hogy létezőnk?” *A vakság mint metafora Gert Hofmann Vak vezet világtalant című novellájában*, 16.

²⁵ Pilinszky János, *Szög és olaj* (Budapest: Vigilia, 1982), 411. (Szelényi Marianna párhuzamot von a vakok labirintusának, és a Pilinszky által jellemzett útvesztőnek középpontja között. Szelényi, „Nem elég, hogy létezőnk?” *A vakság mint metafora Gert Hofmann Vak vezet világtalant című novellájában*, 16.)

²⁶ Hofmann, *Der Blindensturz*, 62. („Ha messziről látják, hogy így rángatózik a lábunk, nyilván azt gondolják, hogy táncolunk, de tévednek, hiszen fogalmunk sem lenne róla, hogy hová lépünk, eltáncolnánk egymás mellett és egyre messzebb táncolnánk, a végén pedig elveszítenénk egymást.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 64.)

²⁷ Szelényi, „Nem elég, hogy létezőnk?” *A vakság mint metafora Gert Hofmann Vak vezet világtalant című novellájában*, 49.

zik. Ebben az egyetlen összesűrűsödött időpillanatban nem az állandóság, mozdulatlanság, örökkévalóság rögzül, hanem a nem-lét, a téren és időn kívüliség tapasztalható meg, amelyet sem a megállás, sem a mozgás nem képes kifejezni, egyedül a tánc.

A mulandóság ábrázolásainak elemei a középkori haláltáncokban érték el virágzásuk tetőfokát. [...] Az újkori haláltánc u. i. nemcsak a tragikus halálnak, hanem a földi bajokkal terhelt, siralmas életnek is rajza. A „Haláltáncot” ilyenkor maguk a költők is „Élet-táncnak” nevezik.²⁸

A haláltánc tehát a kisregény kapcsán nem az univerzális végességtapasztalat allegóriájaként válik hangsúlyossá, hanem a vakok gyötrődésének, „siralmas” életük összes megpróbáltatásainak allegóriájaként. A kényszeredett mozgás, a kimerültségig tartó haláltánc és a „tömeges vakság” az apokalipszis vízióját is előidézi, amelyre a kisregény festő alakja által leírt, a háború borzalmait meglevenítő kép is reflektál:

Das Meer kochend und in weiter Ferne, der Himmel von Rauch zugehängt, zeige ein Feuerschein hinter den steil aufragenden Bergen – einen Erinnerung an die Fernen Alpen – an, daß auch die entlegeneren Teile der Welt schon *angewüstet* sind. Im Vordergrund, in ihren Ausläufern, werden die letzten Menschen zum Sterben zusammengebracht.²⁹

Tolnay Károly Bruegel rajzművészetéről szóló könyvéből kiderül, hogy a korszak katasztrofális és mozgalmas eseményei Bruegel számára az ezekben rejlő, világot működtető szükségyszerűséget tették megragadhatóvá, nem pedig arra szolgáltak, hogy erkölcsi ítéletét nyilatkoztassa ki általuk.³⁰ Hofmann Bruegelje számára ezek viszont inkább belső képek maradnak: „Dann ist er versucht, seinen Pinsel zu nehmen und die inneren

²⁸ Kozáky István, *A haláltáncok története I.* (Budapest: Bibliotheca Humanitatis Historica - A Magyar Nemzeti Múzeum művelődéstörténeti kiadványai 1. 1936), 15.

²⁹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 93. („A tenger forr, és a messzi távolban az eget füst takarja, egy lobbanás a meredeken felszökő hegyek mögött – emlékezés a távoli Alpokra – arra vall, hogy már a világ legtávolabbi részei is el vannak pusztítva. Az előtérben, a világ nyúlványain összegyűjtik az utolsó haldoklókat.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 95-96.)

³⁰ Jan Białostocki, *Bruegel: Keresztelő Szent János prédikációja*, ford. Szántó Tamás (Budapest: Corvina, 1988), 38.

Bilder abzumahlen. Doch fragt er sich, wem er sie wohl zeigen könne, wer sie wohl ertrüge.”³¹

A térben való tájékozódást nem csak a világ labirintus jellege, hanem az észlelés korlátozottsága is nehezíti.

A látás nélkül konstruálódó világ tudati tükrözése, a vizuális képektől való teljes elszakadás révén, *eltérő világtézési módhoz* vezet [...]. A tudatban tükröződő *haptikus térélmény* tárgyköre sajátos: a kinyújtott karal körülhatárolható tér.³²

Az állandó kiterjedésű tér fogalmát Szelényi Marianna dolgozata Révész Géza pszichológiai tanulmánya (*Az optikai és haptikus téri csalódások rendszere*) nyomán használja, mely ennek a térnek a közléseit nem statikusként definiálja (vagyis nem érintés, zaj, testmeleg, hőmérsékletek alapján). A vakok számára a térhez fűződő helyzetek kognitív feltérképezése szükséges, ezeknek rögzítése és tudatban tartása pedig az idő és a memória működésének a függvénye. A tárgyak képzete a vakon születetteknél az eltérő szerkezetű tudati kép és észlelés alapján teremtmődik meg, a későbbi életkorban látássérültté váló emberek számára pedig a vizuális emlékképek visszaidézésének lehetősége is közrejátszik a világ megkonstruálása során. A kisregény vakjainak fogalomalkotása is sajátos szerveződésű, észlelési tartományuk leszűkül, emlékképeik alapján megőrzött vizuális képzeteik is redukáltak. Az emlékképek mindegyikükénél eltérőek, ugyanis más időpontban vakultak meg, így az észlelés egyéni tapasztalattá válik annak ellenére, hogy a dolgokat egy időben, egy térben és nagyjából azonos módon érzékelik. Térérzékelésük alapja nem a tényleges fizikai környezet, hanem annak egy sokkal absztraktabb, képzelt és megkonstruált változata. Csak saját érzékszerveikre, egymásra és külső segítségre hagyatkozva alkotnak fogalmakat a térről és időről, hoznak létre saját, egyedi térkonstrukciókat, hogy aztán mozogni tudjanak bennük. És bár az idő számukra teljesen érzékelhetetlenné válik, korábban rögzült mintáik tudatalatti működése miatt mégis folyamatosan azt érzik, hogy el fognak késni, annak ellenére, hogy a napszakokat, évszakokat sem tudják megkülönböztetni.³³

³¹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 93. („Olyankor kísértésbe esik, hogy fogja az ecsetjét, és lefesse a belső képeket. De ilyenkor azt kérdezi magától, vajon kinek mutathatná meg, vajon ki viselné el őket.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 96.)

³² Szelényi, „Nem elég, hogy létezőnk?” *A vakság mint metafora Gert Hofmann Vak vezet világtalant című novellájában*, 20-21, Révész Géza tanulmánykötete alapján (Révész Géza, *Az optikai és haptikus téri csalódások rendszere* = R. G., *Tanulmányok*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1985).

³³ Gross, „Narrative and Uncertainty in Fiction”, 66.

Az észlelés különböző módjai szinesztéziává olvadnak össze, ezekkel próbálják pótolni a vakok az elvesztett érzékszerv hiányát: „Ja könnt ihr denn nicht mal die Erde sehen? / Nein, die riechen wir. / Und den Himmel, riecht ihr den auch? / Nein, sagen wir, den hören wir.”³⁴ Azonban a képzelet által raktározott képek is módosulnak, kopnak a felejtés folyamán, a látás hiányát nem tudják teljes mértékben pótolni a többi érzékszervük segítségével. Ezt az igényüket Hofmann kisregényében egy abszurd vágyat metaforizálva a szereplők is megfogalmazzák: „Was uns fehlt, ist ein Rüssel oder Sauger [...]”³⁵ Mivel a látás, a szem világa pótolhatatlan, a vakoknak mérhetetlen bizalommal (és naivitással) kell fordulniuk a többi ember felé, ami fokozza kiszolgáltatottságukat: „Wenn sie sagen: Ihr seid in einer Kirche, fühlen wir: Eine Kirche, aha, auch wenn es bloß eine Mühle oder, sagen wir, ein Wirtshaus ist.”³⁶ Ezek a számunkra egyértelmű, hétköznapi terek a vakok számára elvesztik bizonyos jelentéseiket, és ugyanaz a fogalom számukra eltérő „látványhoz” vezet. Szemük világának elvesztése (ahogy a magyar *világtalan* szó is rámutat), a lét visszaszorított állapotába, egyfajta árnyék-létbe száműzi őket. Az árnyék-metaforika visszatérő motívum a kisregényben, a vakok árnyékléte, korlátozottsága két dimenzióba sűrűsödik, hasonlóan a festmény és a szöveg kétdimenziós működéséhez, korlátozottságához.

3. A VAKSÁG ÁLLAPOTÁNAK MEGJELENÍTÉSE: NARRÁCIÓPOÉTIKAI ESZKÖZÖK ÉS TIPOGRÁFIA

„A lelkük
a testből
ki sem lát
soha.”³⁷

Babits Mihály: *Vakok a hídon*

³⁴ Hofmann, *Der Blindensturz*, 55-56. („A földet se látjátok? / Nem, csak megszimatozjuk. / És az eget [...], azt is megszimatozjátok? / Nem, mondjuk, azt halljuk.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 58.)

³⁵ Hofmann, *Der Blindensturz*, 7. („Egy ormány, vagy egy szívókar, az hiányzik [...]”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 7.)

³⁶ Hofmann, *Der Blindensturz*, 27. („Amikor azt mondják: Egy templomban vagytok, érezzük: Aha, templom, még ha csak malom is, vagy mondjuk, vendéglő.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 28.)

³⁷ Babits Mihály, „Vakok a hídon”, in uő, *Babits Mihály összegyűjtött versei*, szerk. Basch Lóránt, Ilyés Gyula, Keresztury Dezső, Szabó József (Budapest: Európa Könyvkiadó – Szépirodalmi könyvkiadó, 1961), 218-219.

A képzelet, csakúgy mint a tapasztalat vagy megismerés, a szubjektum aktív tevékenysége, amelyet a korábban észlelt tárgyra való visszaemlékezés irányít, hiszen a jelen tapasztalatbázisának közös síkra hozása történik az *emlékezet* képeivel.³⁸ A képzelet, belső látvány alakulását a kisregény vakjaiban sokszor külső hatás irányítja: „Wir fragen: Frühling? Frühling, sagen sie. [...] Nun denn, also Frühling, denken wir. Und versuchen, dem Wind etwas Lauigkeit anzuriechen, kriechen ermutigt weiter.”³⁹ A képzelet sokszor felülírja a tudatot, a vakok ezáltal olyan dolgokat vélnek észlelni, amelyek valójában nem léteznek (például arcukon érzik a nap sugarát amíg ki nem derül, hogy az a másik oldalon süt).⁴⁰ Amellett, hogy sokszor maguk elé képzelnek olyan dolgokat, amelyek valójában nincsenek ott, máskor nem vesznek észre olyanokat, amelyek ott vannak, csak nem észlelhetők a számukra (például nem figyelnek fel Balthasarra addig, amíg meg nem szólal). A halláson, tapintáson és szagláson keresztül előhívhatnak olyan emlékfoszlányokat, melyek segítségével aztán (eltérő mértékben) el tudnak képzelni, meg tudnak alkotni helyeket, tárgyakat és személyeket. A visszaidézés sokszor nyelvi művelet, a nyelv azon funkciójának köszönhetően, hogy az emlékképeket képes képzetté formálni, mint nyelvi jel tetszőlegesen előhívható és megismételhető. Az időbeli meghatározottság azonban kiküszöbölhetetlen, hiszen visszafordíthatatlanul magában hordozza a felejtés folyamatát. A felejtés figyelmeztet a közös nyelv tételezésének korlátaira, a vakok ugyanis nem tudnak már problémátlanul ugyanazokkal a fogalmakkal dolgozni, és ugyanazt a fogalmi hálót használni, mint a látók: „[...] [und unsere] Sätze immer kürzer werden. Es sind, verglichen mit den Sätzen von früher, schon keine Sätze mehr [...].”⁴¹ Ha pedig a szavakra emlékeznek is, azok jelentése a vizuális észlelés hiányában elkopik, halványodik: „Eine Lärchenlichtung? Gut, doch wie? Eine Dämmung? Schön, aber was? Und fragt sich, wo das hineingehört, in welche Zusammenhänge.”⁴² A szövegben olvasható számtalan kérdés a fogalmak vizualizálásának motorja: bárkivel is találkozni kezdik, hogy segítségével el tudják képzelni, létre tud-

³⁸ Szelényi, „Nem elég, hogy létezőnk?” A vakság mint metafora Gert Hofmann Vak vezet világtalant című novellájában, 33, Neisser alapján. Ulrich Neisser, *Megismerés és valóság*, ford. László János (Budapest: Gondolat Kiadó, 1984).

³⁹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 14. („Azt kérdezzük: Tavasz? Tavasz, mondják amazok. [...] Akkor hát tavasz, gondoljuk. És megpróbálunk valami kis langyosságot szimatolni a szélben, és fáradtan tovább vonszolódunk.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 14.)

⁴⁰ Hofmann, *Der Blindensturz*, 14.

⁴¹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 33. („[...] [és a mi mondataink] egyre rövidebbek lesznek. Összehasonlítva a korábbi mondatokkal, már nem is mondatok [...]”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 34-35.)

⁴² Hofmann, *Der Blindensturz*, 33. („Tisztás a fenyőerdőben? Jó, de milyen? Szürkület? Szép, de mi az? És tűnődik, hogy ez hova tartozik, milyen összefüggésbe.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 35.)

ják hozni maguk számára a dolgok állapotát, milyenségét. Megtapasztalva a felejtés irányíthatatlan folyamatát, kétségbeesetten próbálják felidézni, előhívni a régi szavakat és jelentésüket, valamint aktív szókincsük részévé tenni őket. A kisregény az idegen nyelv használatához hasonlóan kezeli a vakok anyanyelvének használatát, a létrehozott és emlékezet által működtetett képzetrendszer gyakorolni és használni kell, hogy működésben lehessen tartani: „Also eine Lichtung, fragen wir, weil wir das Wort lange nicht angewendet haben und es nicht ganz vergessen möchten.”⁴³ A megismerés során a szavakhoz is hasonló módon közelítenek, mint az idegen, számukra új (vagy elfelejtett) tárgyakhoz, és a többi, még működő érzékszervüket használják: „[...] die Bezeichnung von früher nahe an uns heran, halten sie uns sozusagen – alles sozusagen – dicht vor die Augen, die Nase, den Mund.”⁴⁴

A narráció sokszor a vakok kérdései és kihangosított gondolatai nyomán jön létre, elérkezik azonban az a pont is, amikor a kifejezhetőségre irányuló próbálkozásukat maguk a szereplők is hiábavalónak ítélik meg, és ennek hiányában önnön létezésüket vonják kétségbe: „Gut, da sagen wir nichts mehr, sondern wir geben auf und treten etwas zur Seite und fragen uns, ob man noch lebt, wenn man sich an so wenig erinnert. Wenn das, was am Morgen gewesen ist, am Abend dann schon nicht mehr war. In diesem Fall, das steht leider fest, wären viele von uns ja schon tot.”⁴⁵ Érzékelésük határai egyben identitásuk határait is jelentik tehát. A *wahrscheinlich* (valószínűleg), *jedenfalls* (alighanem) és a *vielleicht* (talán) szavakat sűrűn használja a szöveg, gyakran olyan állításokhoz is kapcsolva, amelyeket hétköznapi körülmények között egyáltalán nem lenne szükséges megkérdőjelezni. A nyelv és a valóság kapcsolata erőtlenné válik annak köszönhetően, hogy kevés az élményszerű megerősítés, igazolás a sok feltett kérdésre.⁴⁶ Hofmann szövegében a hosszúra nyúló párbeszéd kiemelt szereppel bírnak a vakok létmódját megjelenítő működés szempontjából (mind a narrációt, mind a tipográfiát tekintve): az ismétlődő visszakerdezések a világ labirintusában való kerin-

⁴³ Hofmann, *Der Blindensturz*, 97. („Szóval egy tisztás, kérdezzük, mert ezt a szót régen nem használtuk, és nem akarnánk egészen elfelejteni.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 100.)

⁴⁴ Hofmann, *Der Blindensturz*, 33. („[...] közel húzzuk magunkhoz a régi elnevezést, úgyszólván – minden úgyszólván – egy ujjnyira a szemünk, az orrunk, a szánk elé tartjuk.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 35.)

⁴⁵ Hofmann, *Der Blindensturz*, 128. („Jó, akkor nem mondunk már semmit, feladjuk, és egy kicsit oldalra lépünk, és azt kérdezzük magunkban, hogy él-e még egyáltalán az ember, hogyha ilyen kevésre emlékszik. Ha az, ami reggel volt, este már sehol sincs. Ebben az esetben, sajnos, ez így van, többen már halottak vagyunk.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 131.)

⁴⁶ Gross, „Narrative and Uncertainty in Fiction”, 64.

gést, a vissza-visszakanyarodás irányváltásait, a léptek bizonytalanságát és esetlenségét; a végtelenségig redukált nyelvhasználat pedig a felejtés folyamatát jeleníti meg. A párbeszéd rövid, sokszor egyszavas mondatai és ezáltal a szöveg töredezettsége szintén a vakok toporgására utal vissza.

Ja, es wird eine Ebene sein, die ich sehe, sagt er, die vor uns, nein unter uns liegt.

Dann wieder eine Pause.

Eine Ebene also, fragen wir.

Ja.

Aber eine Ebene, du Dummkopf, suchen wir nicht, brüllen wir, du sollst keine Ebene sehen.

Nein?

Nein.

Gut, sagt er, dann sehe ich auch keine. Dann sehe ich wahrscheinlich...

Ja?

Was sollte ich denn sehen, fragt er.

Einen Teich, rufen wir.

Einen Teich?

Ja, einen Teich.⁴⁷

Azáltal, hogy megrendíti az olvasó bizalmát a szavak adott kontextusba való illeszkedésében, Hofmann szövege sikeresen teremti meg a pszichológiai és perceptuális realizmus hatását, lehetővé téve számunkra, hogy átérezzük a vakok elkeseredett próbálkozásait a stabil, megbízható időérzék kialakítására, valamint ideiglenes referenciakeretek létrehozására (ezek a kísérletek mindvégig sikertelenek maradnak, illetve lát-szólagos eredményeik gyorsan semmissé válnak).⁴⁸

⁴⁷ Hofmann, *Der Blindensturz*, 35. („Igen, valami síkságot látok, mondja, előttünk, nem, alattunk terület. Aztán megint elhallgat. / Szóval valami síkság, kérdezzük. / Igen. / De mi nem síkságot keresünk, te tökfő, ordítjuk, te csak ne láss síkságot. / Ne? / Ne. / Jó, mondja, akkor nem látom. Akkor valószínűleg azt látom, hogy... / Igen? / Mit kellene látnom, kérdezi. / Egy tavat, kiáltjuk. / Egy tavat? / Igen, egy tavat.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 37.)

⁴⁸ Gross, „Narrative and Uncertainty in Fiction”, 66.

4. A VAKOK EGYMÁS KÖZT

„a kompozíción egy csapat
koldust ábrázol amint
átlósan vezetik egymást

a vásznon keresztül
lefelé míg
egy lábba botorkálnak végül”⁴⁹

William Carlos Williams: *Brueghel-képek. IX. Vak vezet világtalant*

Pieter Bruegel témaválasztásai a korabeli festészetben rendkívüli látásmódról tanúskodnak: képei nem esztétizáló reprezentációk, hanem a nyers valósággal való szembeállításra törekedtek. A hétköznapi embereket akarta ábrázolni a saját közegükben, hibájukat, csúfságukat, szegénységüket és betegségeiket kiemelve,⁵⁰ olyannyira, hogy festményeinek pontos és tárgyilagos emberábrázolásait akár szakszerű, patológiai illusztrációkként is lehetne vizsgálni.⁵¹ Ha a *Vak vezet világtalant* részleteire, a precízen kidolgozott alakok arcára koncentrálunk, megfigyelhetjük, hogy a festő a vakság négy eltérő változatát jelenítette meg.⁵² A hat alak közül egy kifejezetten vonzza a pillantást, ugyanis egyedülként tekint ki a képből, fordul szembe a festmény befogadójával, vi-csorgásba torzult arca az elkerülhetetlentől való félelem állapotában rögzül. Arckifejezésén kívül kiemeli őt szemgödrének nyomasztó látványa is, amely arra enged következtetni, hogy – társaival ellentétben – ő csonkítással veszítette el látását. Testtartásán kívül pozíciója is jelzi különállóságát, mögötte ugyanis megszakadni látszik a vakok által alkotott szoros lánc.

A láncként való egymáshoz kapcsolódás, szoros sorba rendeződés mögött a biztonság iránti vágy húzódik, és a gondolat, hogy a vakok egymás nyomában járva nagyobb

⁴⁹ William Carlos Williams, „Brueghel-képek. IX. Vak vezet világtalant”, ford. Mihálycsa Erika, *Látó* (2008/7). <http://www.lato.ro/article.php/Brueghel-k%C3%A9pek/1011/>. Milián Orsolya tanulmányában a Brueghel-képek tíz versből álló, kötetindító ciklusát ekphrasisként elemzi. (Milián Orsolya, „Remedializáció és mediális vetélkedés az ekphrasiszokban”, *Etal Kritikai Elmélet Online* (2016.) http://etal.hu/kotetek/a-singularis-2016/milian-remedializacio-es-medialis-vetelkedes-az-ekphrasiszokban/#_ftn31)

⁵⁰ Zeynel A. Karcioglu, „Ocular Pathology in The Parable of the Blind Leading the Blind and Other Paintings by Pieter Bruegel”, *Survey of Ophthalmology* (2002/47): 55.

⁵¹ Tony-Michel Torrilhon, „La pathologie chez Bruegel”, *Orvostörténeti Közlemények* (1973/3): 15-55.

⁵² Torrilhon az alábbi négy esetet rendeli az egyes alakokhoz: pemphigus (hólyagképződéssel járó bőrbetegség), glaucoma (vagyis zöld hályog) eredetű szemideg- és szemgolyósorvadás, leucoma (vaskos „fehér homály” a szaruhártyán), és a szemgolyó művi eltávolítása.

arányban kerülhetik el a veszélyforrásokat. Miklós Eszter Gerda szerint ez a szándék azonban a visszájára fordul: „a magányos tévelygés kiszolgáltatottságának megszüntetésére irányuló igyekezet következtében válnak a sorban részt vevők még kiszolgáltatottabbakká”.⁵³ A feltételezés célja – gondolatmenete alapján – akkor lenne helytálló, ha a sort egy olyan személy vezetné, aki nagyobb kontrollal bír környezete fölött a többiekhez képest. Tanulmánya a festmény címében megjelenő bibliai textust (Mt. 15,14⁵⁴) Kukla Krisztián elemzésével hozza párhuzamba, mely szerint a farizeusokra vonatkozó kijelentés nyomán a vakokat bűnösökként lehet azonosítani. A bűnre utaló jeleket a kép egyes motívumai is magukban rejtik: a patak mint a bűn szimbóluma; az első vak kezéből kieső hangszer mint a lusta élet jelképe; a nőszirm mint tisztaság, erény és megváltás elérhetetlensége, és a bűnösség ábrázolásának hagyományos ikonográfiája: a kopár, kiszáradt fák és bokrok.⁵⁵ A címadás (*Vak vezet világtalant*) Miklós Eszter Gerda gondolatmenetében egyrészt a csoport élén álló, őket vezető alak felelősségét, valamint az őt hiszékenyen követők helytelen döntését emeli ki. „A vakok ebben az értelmezésben nem vétlen – a betegségért vagy balesetért felelősségre nem vonható – áldozatokként válnak kiszolgáltatottá, hanem a vezetőjét rosszul megválasztó tömegként önként mondanak le a vezetés felelősségéről”.⁵⁶

A festményen észrevehető oppozíciót, a vakok által alkotott lánc elszakadásának okát Hofmann kisregénye is megjeleníti: a festményen látványosan elkülönülő vakot elbeszélésében a lopás bűne teszi a kitaszítottak közül is kitaszítottá, melyet büntetésével azonos neve is nyomatékosít:

Hinter Ripolus, [...], geht der Ausgeschälte, leider ist er ein Dieb. Seinen Namen vergessen wir beim Laufen, nachts fällt er uns wieder ein. [...] „Ausgeschälte sein Augelicht nicht wie wir auf die natürliche Weise, sondern auf die andere, die menschliche, verloren.”⁵⁷

⁵³ Miklós Eszter Gerda, „Bűn-e a vakság? Borbély Szilárd drámáiról”, *Studia Litteraria* (2016/55 [1–2]): 169.

⁵⁴ *Újszövetség*. Mt. 15, 14., ford. Simon Tamás László (Pannonhalmi Főapátság, 2017): 102.

⁵⁵ Kukla Krisztián, „Okuláris okulás. (Id. Pieter Bruegel *Vakok* című festményének interpretációi)”, *Gond* (1999/18–19.) <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/jegyzetek/kukla.html>

⁵⁶ Miklós, *Bűn-e a vakság? Borbély Szilárd drámáiról*, 170.

⁵⁷ Hofmann, *Der Blindensturz*, 40. („Ripolus mögött a megvakított megy, aki sajnos tolvaj. Menet közben elfelejtettük a nevét, de éjjel újra eszünkbe jut. [...] Mindenesetre a megvakított nem úgy vesztette el a szeme világát, mint mi, természetes úton, hanem a másik, az emberi módon.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 40.)

A tolvajt Peer faluban fogták el, miközben egy ereklyét akart ellopni a templomból, és akasztásról enyhítették a büntetését megvakításra. Ekkor egy nap haladékos is kap, amely során megpróbál a világból minél több mindent magába fogadni és megjegyezni, tudja azonban, hogy ezzel nem akadályozhatja meg a felejtés folyamatát. Míg a többiek a természet rendjébe avatkoztak bele (ha a madarak támadását a fiókák meggyilkolásával magyarázzuk), a megvakított az emberi társadalom szabályrendszerét sértette meg. Jogos büntetését, saját, személyes sorsát azonban annak ellenére sem tudja tudatosítani magában, hogy az eset a többiek beszámolója szerint már elég régen történt. Folyamatosan az ébrenlét és az álom határán érzi magát, minden reggel fölfelé néz, keresi a napot, tiltakozik szerepe ellen: „Das ist mir egal, ob ihr sie sieht. *Ich* müßte sie sehen können.”⁵⁸

A vakok látszólagos, totális egységét („Für eine vielköpfige, aber einheitliche und gleichgesinnte, zum Teich drängende Familie.”)⁵⁹ egy belső, hierarchikus kapcsolatrendszer építi fel. Míg a társadalom a vakokat stigmatizálja és perifériára szorítja, az általuk leképezett „társadalomban” is tovább folytatható egyfajta hierarchia, melynek struktúráltasága és rosszindulata nem különbözik a külvilágétól. A megvakítottat kigúnyolják, amikor azzal áztatja magát, hogy csak álmodta a megvakítást, és csak fel kéne nyitnia a szemhéját ahhoz, hogy lássa a világot „(Dabei hat er gar keine Lider zum Aufschlagen mehr, haha!)”⁶⁰, és kinevetik, amikor el akarja kergetni az őket követő varjakat („Sie wollen dich, sagen wir und lachen”).⁶¹ Mindenki számára, akivel találkoznak, világossá teszik, hogy nem tartozik közéjük. A törvényszegő, mindig csak saját sorsán panaszkodó tolvaj, aki – a többiekkel ellentétben – vakságáért egyedül magát hibáztathatja,⁶² illetéktelenül veszi át valaki másnak a helyét a csoportban.

Seine mit Schreien gefüllte Kehle, sein mit Flüchen gefüllter Mund! Nun, mag er noch ein wenig mit uns ziehen, aber nicht mehr lange. Wir warten noch, bis wir gemalt sind, dann lassen wir ihn hinter uns. Oder wir setzen uns auf ihn drauf und machen die Erstickungsprobe, da sind wir ihn los. Eins ist sicher: Wir werden

⁵⁸ Hofmann, *Der Blindensturz*, 43. („Az nekem mindegy, hogy ti látjátok-e vagy sem. *Nekem* látnom kellene.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 44.)

⁵⁹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 54. („Egy sokfejű, de egységes és egyformán gondolkodó, a tó felé tartó család”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 56.)

⁶⁰ Hofmann, *Der Blindensturz*, 42. („(Pedig nincs is neki szemhéja, hát hogy nyithatná fel, ha-ha!)”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 44.)

⁶¹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 41. („Téged akarnak, mondjuk, és nevetünk”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 43.)

⁶² Nóvé Béla, „Vak vezet világtalant – avagy a »világ sora«”, *Vigília* (2009/6): 430-441.

ihn nicht bedauern, er gehört nicht zu uns. Er läuft mit uns an einer Stelle, die ihm gar nicht zusteht, sondern dem, der nun nicht mehr läuft, sondern stilleliegt. Er hieß Lamme und hat bis vor kurzem noch mit uns gefurzt.⁶³

Leginkább az ő alakjában érzékelhető árnyéklétük, meghalt és szeretett társuk holmiját használja, az ő ruháit viseli, s ezen keresztül gondolkodásmódját is az elhunytával azonosítja.⁶⁴ Kollektív büntudatuk érzését a megvakított mindenki által ismert, valóságos bűnére vetítik ki (tolvaj léte az emberi törvénykezés szintjén értelmezhető, a közösség viszolygását kiváltó vétek). A büntudat alóli felszabadulás vágya egy tudattalan mechanizmust működtetve teljesedik ki a megvakított elpusztításának gondolatában.

A vakok mikrotársadalmában a hierarchia csúcsán Ripolus helyezkedik el.

Immer wieder hören wir, es muß, wer vorne geht, noch das Helle vom Dunklen unterscheiden können. Wenn er auch nicht jede Kleinigkeit, zum Beispiel seinen Schatten, sieht, das Grobe, zum Beispiel den Sonnenschein, muß er noch erkennen. Doch nicht wie wir als Wärme auf der Haut, sondern als Licht in den Augen. Er muß, wenn auch nicht wirklich sehen, so doch *fast* sehen können. So einer ist unser Ripolus, der mit dem längsten Stock.⁶⁵

A szemük világát, világosságát elvesztett vakok közül már a fényérzékelés képessége is kiemeli Ripolust, aki ennél fogva mint vezető jelenik meg a sor élén. Kérdéseik elsősorban hozzá irányulnak, ő az, aki igyekszik eljuttatni a többieket a megismerés magasabb szintjére: „So wie wir Ripolus alles glauben, was er uns über die Erscheinung der Dinge, über *ihr Äußeres*, sagt, wenn wir uns ein Bild von dem machen wollen, was vor und

⁶³ Hofmann, *Der Blindensturz*, 45-46. („Torka merő kiáltozás, szája merő káromkodás! Egy kicsit még jöhet velünk, de nem túl sokáig. Várunk addig, amíg lefesternek bennünket, aztán majd otthagynak. Vagy ráülünk és megcsináljuk a fulladáspróbát, és megszabadulunk tőle. Egy biztos: nem fogjuk sajnálni, nem tartozik hozzánk. Olyan helyre jön velünk, ami egyáltalán nem illeti meg, hanem csak azt az embert, aki többé már nem jár, mozdulatlanul fekszik. Lamménak hívták, és nemrég még együtt fingott velünk.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 48.)

⁶⁴ Szelényi, „Nem elég, hogy létezzünk?” *A vakság mint metafora Gert Hofmann Vak vezet világtalant című novellájában*, 14.

⁶⁵ Hofmann, *Der Blindensturz*, 28. („Minduntalan azt halljuk, hogy aki elől megy, az legalább a világosságot a sötétségtől meg kell hogy tudja különböztetni. Ha nem is lát minden apróságot, például az árnyékát, azért a nagyobb, durvább dolgokat, például a napfényt csak fel kell ismernie. De nem úgy, ahogy mi, hogy a bőrünkön érezzük a melegét, hanem a fényt fogja fel a szemével. Ha nem is lát igazán, mégis majdnem lát. Ilyesvalaki a mi Ripolusunk, az, akinek a leghosszabb a botja.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 30.)

hinter uns liegt.”⁶⁶ Feltétel nélküli, kétségbeesett bizalmukat az sem rendíti meg, hogy az események alapján folyamatosan az derül ki róla, ő is sötétben tapogatózik (ez a motívum is sorozatosan visszautal a *vak vezet világtalant*-analógiára). A beismerésnél ugyanis könnyebb a felelősséget a körülményekre hárítani: „Aber Ripolus, weil heut sein schlechter Tag ist, sieht den Teich auch in der Richtung nicht.”⁶⁷ A fénytől megfosztott vakokat nemcsak a nap fizikai létezése („Dann zeig uns wenigstens, wo sie aufgeht, sagen wir, falls sie noch einmal aufgehen sollte.”)⁶⁸ és a világosság-sötétség kérdése foglalkoztatja folyamatosan („Wird es oben endlich hell?”),⁶⁹ hanem a saját árnyékuk jelenléte is. Kérdéseikre ugyan nem kapnak egyértelmű választ, saját biztonságérzetük érdekében mégsem tudatosítják Ripolus képességeinek elégtelenségét, hanem különböző kifogásokkal próbálják takargatni azt: „Aber die kann uns Ripolus nicht beschreiben, weil wir, wenn überhaupt, statt lange und große und breite, nur kurze und dünne haben, die er nicht erkennt.”⁷⁰ Bár az elbeszélés előrehaladtával számára és a többiek számára is sorozatosan egyértelművé válik alkalmatlansága, működtetniük kell közösen kialakított védekezési mechanizmusukat, különben be kéne látniuk totális eltévelyedetttségüket, folyamatos egy helyben való toporgásukat.

A Bruegel-kép hat vakját Hofmann eltérő mértékben ruházza fel személyiségjegyekkel (ezek alapján azonosíthatók a festmény alakjaival), melyek viszont többnyire feloldódnak a csoport személytelenségében. A személy ebben a formában meg is szűnik létezni, és csak a többiek által határozható, ismerhető meg, a többiek érintése alatt formálódik minden reggel: „Einer greift dem anderen ins Gesicht, auch das wollen wir säubern. Dabei fühlen wir die Nase, die Stirn, Die Lider, wie lang, wie hoch, wie breit und so oder so gezogen, so oder so zerstört.”⁷¹ Elválaszthatatlanságukat a narráció igemódja, a többes szám első személy is jelzi, amely azon kívül, hogy a személytelenség-

⁶⁶ Hofmann, *Der Blindensturz*, 38. („Mint ahogy mindent elhiszünk Ripolusnak, amit a dolgok megjelenéséről, a külsejükről mond, amikor képet szeretnénk alkotni magunknak arról, ami előttünk és mögöttünk van.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 40.)

⁶⁷ Hofmann, *Der Blindensturz*, 36. („De Ripolus, mivel ma rossz napja van, a tavat arrafelé se látja.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 38.)

⁶⁸ Hofmann, *Der Blindensturz*, 24. („Akkor legalább mutasd meg, hol kel fel, ha egyáltalán feljön még valamikor.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 26.)

⁶⁹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 32. („Világosodik végre odafönt?”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 34.)

⁷⁰ Uo.

⁷¹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 8. („Megtapogadjuk egymás arcát, hogy megtisztítsuk. Így érezzük a másik orrát, homlokát, szemhéját, hogy milyen hosszú, milyen magas, milyen széles és ilyen vagy olyan ívű-e.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 8.)

get fokozza, lehetetlenné teszi a szereplők számára az elkülönülő létezés és önálló megszólalás lehetőségét is: „Wir sind mehrere, auch wenn nur einer spricht, die anderen hören dann zu. (Wenn auch einer für alle spricht, leidet doch jeder für sich selber.)”⁷² A megvakított (das Ausgeschälte) és Ripolus közti horizonton a statikus lét többi szerepvállalója is feltűnik: Malente, Bellejambe, és az a kettős, akik minden alkalommal együtt, név nélkül, *mi*-ként szerepelnek. A szövegben a *mi* személyes névmás olykor szűkebb, csak e kettősre vonatkozó használata, valamint esetenként tágabb, egész közösségüket magába foglaló értelemben való alkalmazása tudatosan van összemossa, ezzel folyamatos stilisztikai feszültséget tartva fenn. A *mi* mindannyiuk kivetítése a sor közepén helyet foglaló két névtelen alakba. Ők az elbeszélés narrátorai, magukra véve közös történetük kimondásának súlyát.

Felmerül a kérdés, miért dönt úgy Hofmann, hogy közösségként kezeli a hat vakot, hogy mindent a *mi* nézőpontjából látunk, hogy valójában nincsen, aki külső instanciaként narrálja a regényt, hitelesítse a történetek elbeszélését. Míg a kisregény vakjait terelheti például a kopogtató (der Klopfer) vagy a gyerek (das Kind), az olvasónak nincs ilyen vezetője. Hirtelen, mindenféle kontextus és előzetes ismeret nélkül kerülünk bele a vakok tudatába, és nincs egy olyan külső, objektív nézőpont, amely ellenőrizné, hogy amit ők állítanak, az valóban úgy van-e. Ezzel a megoldással Hofmann hasonló pozícióba helyezi a szöveg olvasóját, mint a főszereplőket: vezető nélkül marad, és vak bízalommal kell elhinnie, hogy a dolgok úgy történnek, ahogy a hat vak állítja, vagy folyamatosan kételkednie kell az állítások igazában, ami hasonlóképp állandó bizonytalansághoz, instabilitáshoz vezet.

A hitelesség kérdése leginkább az őket összekötő eredetmítosz kapcsán válik relevánssá, a vakok múltja ugyanis egy távoli legendában sűrűsödik össze, melyet végig bizonytalanság övez: különböző változatait olvashatjuk megvakulásuk történetének és csoportba verődésüknek is. A megvakulás/megvakítás folyamata az első említésben például büntetésként jelenik meg, a természet ellen vétett bűnük okozataként:

Eines Abends im Sommer, als es sehr heiß war und sie unter einem Kirschbaum saßen, sind Vögel gekommen. Die haben sich auf ihre Schultern gesetzt und ihnen die Augen ausgehackt. [...] / Und warum haben sie sie euch ausgehackt? /

⁷² Hofmann, *Der Blindensturz*, 7. („Többen vagyunk, ha csak egy beszél is, a többiek hallgatnak. (Ha egy mindenki helyett beszél, akkor is önmagáért szenved mindenki.)”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 6.)

Weil wir ihre Jungen erschlagen haben. / Und warum habt ihr ihre Jungen erschlagen? / Wir konnten den Lärm nicht mehr hören.⁷³

A következő oldal vonatkozó részlete jóval kevésbé kifejtett, ebből a visszaemlékezésből az derülhet ki, hogy a varjak támadása váratlanul érte őket, és csak egy szerencsétlen baleset áldozatai:

[...] erzählen wir him, wie wir in einer Sommernacht unter einem Baum gesessen und gesprochen haben und wie plötzlich Krähen gekommen sind und uns die Augen ausgehackt haben. [...] Und hält uns, als er sieht, daß wir tatsächlich alle auf die gleiche Weise geschlagen sind und einen Haufen bilden und einer so dicht hinterm anderen geht und alle im gleichen Schritt, wenn auch keiner sicher ist wohin nun für Verwandte. Für eine vielköpfige, aber einheitliche und gleichgesinnte, zum Teich drägende Familie.⁷⁴

E szerint a változat szerint a kollektív sors tereli őket egy csapatba, és a közös szerencsétlenség annyira hasonlóná teszi őket, hogy a kívülállók rokoni kapcsolatot feltételezhetnek közöttük. Ezt azonban rögtön meg is cáfolják történetüknek egy újabb részletének felfedésével, mely szerint egy erdőből jöttek elő egymás után, és egyedül céltalanságuk volt az oka annak, hogy együtt folytatták útjukat. E változat alapján nem teljesen egyértelmű, hogy ez a találkozás a megvakulás előtt vagy után történt.

Wir sehen vielleicht aus wie eine Familie, aber wir sind keine. Wir sind einmal, einer nach dem andern, aus einem Wald herausgekommen, und da keiner etwas Bestimmtes vorhatte, sind wir zusammen weitergegangen, das ist alles. Seitdem denkt man, wir gehören zusammen. / Da seid ihr also gar nicht Väter und Söhne?

⁷³ Hofmann, *Der Blindensturz*, 11. („Egy nyári este, amikor nagy meleg volt és a cseresznyefa alatt ültek, madarak jöttek. A vállukra ültek és kivájták a szemüket. [...] / És miért vájták ki a szemeteket? / Mert agyonvertük a fiókáikat. / És miért vertétek agyon a fiókáikat? / Nem tudtuk elviselni a lármát.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 11.)

⁷⁴ Hofmann, *Der Blindensturz*, 54. („[...] elmeséljük neki, hogy egy nyári éjszakán egy fa alatt ültünk és beszélgettünk, és hogy hirtelen varjak jöttek és kivájták a szemünket. [...] És amint látja, hogy mindannyiunkat csakugyan egyformán vert meg a sors, és hogy ezért csapatba verődtünk, és most olyan szorosan, egyszerre lépdélünk egymás mögött, bár egyikünk se tudja biztosan, hová, azt gondolja, hogy rokonok vagyunk. Egy sokfejű, de egységes és egyformán gondolkodó, a tő felé tartó család.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 56.)

/ Nein. / Und Brüder? Seid ihr nicht mal Brüder? / Nein, sagen wir, Brüder auch nicht.⁷⁵

Ezzel a változattal állítható párhuzamba a festő és barátja között zajló dialógus is az elbeszélés egy későbbi pontján, amely viszont azt sugallja, hogy a vakokat a kép kedvéért gyűjtötték össze, nem ők döntöttek arról, hogy együtt vándorolnak tovább:

Und wo habt ihr sie zusammengesucht? / Nicht weit von hier, sie kamen aus einem Wald, es wimmelt ja von ihnen, sagt der gute Freund. Hättest du sie dir lieber selber aussuchen mögen? / Neinnein, sagt der Maler, es ist schon recht. [...] Ich weiß, es ist ein schrecklicher Gedanke, sagt er dann, aber Hauptsache ist, sie sind wirklich blind.⁷⁶

Az utolsó szöveghely pedig, amely többek között megvakulásuknak okát is feszegeti, erőteljesen megkérdőjelezi a legenda igazságtartalmát, hiszen a festő barátja elmondja, hogy a látás elvesztése mindegyiküknél más időpontban történt: „Und sie, fragt er, [...] wie sind sie erblindet? / Nacheinander, teilweise überraschend, die Reihenfolge ist nicht bekannt, sagt der gute Freund. Obwohl sie behaupten, daß sie alle gleichzeitig, in der gleichen Sommernacht...”⁷⁷ A beszélgetést kívülről hallgató vakok erre rögtön reflektálnak is: „Das sei nämlich unsere Legende: Daß wir die Opfer einer heißen Nacht, die Opfer von Raben seien.”⁷⁸ A *legenda* szó ebben a kontextusban azokat az asszociációkat hívja elő, melyek a *kitaláció*, *meseszerűség*, *kiszínezett történet* jelentésrétegeit építik fel.⁷⁹ A vakok legendájának madár motívuma – akár a végzet vagy a sors⁸⁰ – kö-

⁷⁵ Hofmann, *Der Blindensturz*, 54-55. („Talán egy családnak látszunk, de nem vagyunk az. Annak idején egy erdőből jöttünk elő, egyenként, egymás után, és mivel senkit sem vezetett határozott szándék, együtt mentünk tovább, ennyi az egész. Azóta gondolják, hogy összetartozunk. / Akkor hát nem is vagytok apák és fiúk? / Nem. / És testvérek? Még csak testvérek sem vagytok? / Nem, mondjuk, testvérek sem.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 57.)

⁷⁶ Hofmann, *Der Blindensturz*, 93-94. („És hol szedtétek össze őket? / Nem messze innen, egy erdőből jöttek, mindenütt ott nyüzsögnek, mondja a jó barát. Inkább magad szeretted volna kiválogatni őket? / Nem, nem, mondja a festő, jól van ez így. [...] Tudom, hogy szörnyű gondolat, mondja aztán, de az a fő, hogy csakugyan vakok.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 96.)

⁷⁷ Hofmann, *Der Blindensturz*, 95. („És ők, kérdezi, [...] hogy vakultak meg? / Egymás után, részben váratlanul, a sorrendet nem lehet tudni, mondja a jó barát. Bár ők azt állítják, hogy mindannyian egy időben, ugyanazon a nyári éjszakán...” , Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 98.)

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ *A magyar nyelv értelmező szótára*, szerk. Bárczi Géza, Országh László (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959-1962) online archívuma alapján: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/I-39E16/legenda-3AC3B/>

veti őket vándorlásuk során; a felettük keringő madarak elkísérik őket mindenhová, baljós szemtanúkként vannak jelen a vakokat ért megaláztatások minden pillanatában, az ő jelenlétük kapcsolja össze a megvakított látásvesztésének történetét a többiek közös eredetlegendájával is:

Seit diesem Abend ziehen die Krähen, die zu seiner schweren Zeit vor ihm auf dem Brunnenrand saßen, mit ihm mit, so glaubt er. An vier kann er sich gut erinnern, es werden aber mehr. [...] Weg da, was wollt ihr noch von mir, ruft er und ist überzeugt, daß sie an jenem tag seine Augen gefreshen haben.⁸¹

A vakok kitaszítoottsága és végtelen magánya kovácsolja az egyedüllétüket együttlété, a megvakulás különböző, személyes történeteit egy közös eredettörténetté. Ők mégis próbálják felmenteni magukat az önmagukkal való szembesülés alól: „Ach, sagen wir, wir sind Die mit den Krähen, aber nicht Die, die vor uns gehen, verwechsle uns also nicht.”⁸²

5. A VAKOK ÉS A KÜLVILÁG

„Nézd őket, lelkem! oly ijesztő, bús csapat!
Mint furcsa bábok, a mosolyt ajkadra lopják.”⁸³
Charles Pierre Baudelaire: *A vakok*

A kegyetlenség és irgalom ellentéte minden középkori szokásra rányomja a bélyegét. Irgalmatlan keménység, kegyetlen gúny a szegényekkel és elesettekkel szemben az egyik oldalon, másrészt határtalan megindultság és szájalom, mely a testvériség érzéséből fakad

⁸⁰ Szelényi, „Nem elég, hogy létezőnk?” *A vakság mint metafora Gert Hofmann Vak vezet világtalant című novellájában*, 13.

⁸¹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 41. („Azt hiszi, hogy ettől az estétől fogva kísérik a varjak, amelyek abban a nehéz órában ott ültek a kút kávján. Négyre pontosan vissza tud emlékezni, de alighanem többen lehetnek. [...] El innen, mit akartok még tőlem, kiabálja, és meg van róla győződve, hogy azon a napon befalták a szemét.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 43.)

⁸² Hofmann, *Der Blindensturz*, 53-54. („Ó, mondjuk, mi vagyunk. Azok a varjasok, de nem Azok, akik előttünk járnak, ne tévessz hát össze bennünket velük.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 56.)

⁸³ Charles Pierre Baudelaire, „A vakok” in uő, *„A romlás virágai”*, ford. Babits Mihály (Budapest: Magyar Helikon, 1980), 179.

– világít rá Huizinga arra, milyen ambivalens módon viszonyult a késő középkor társadalma a perifériára szorultakhoz.⁸⁴ Ez a kettősség Hofmann kisregényében is megfigyelhető, sőt, vak szereplői ezt meg is fogalmazzák: „(Die Menschen, die uns ansprechen, betasten, beklagen, füttern, tränken und uns, weil wir einen Spaß verstehen, in die Gräben stoßen oder in die Augen spucken.)”.⁸⁵

A kisregény vak szereplői meg vannak fosztva a látás képességétől, ugyanakkor folyamatosan idegen pillantások keresztüztüében vannak, imbolygó menetük látványosság, érdekesség az emberek számára. Ez a paradoxon őket is gyakran foglalkoztatja, mivel megérzik magukon a kéretlen, néha szánakozó, néha viszolygó, de mindenesetre kíváncsi tekinteteket. Hatuk együttes látványa az emberekből különböző reakciókat vált ki, ennek egyik szélsőséges megnyilvánulása a pillantás megtagadása, a fejek tudatos elfordítása:

Weil uns die Leute ja nicht einmal ungemalt gerne sehen, also so, wie wir *sind*. Schon von weitem, wenn sie uns kommen sehen, gehen sie uns aus dem Weg, drücken sich an uns vorbei. Denn im Gegensatz zu unseren Freunden, den Krüppeln, bringen wir kein Glück. Wenn es nach ihnen ginge, würden sie für uns ein Tiefes Loch in der Erde graben und uns hineinwerfen und fest zudecken, damit wir weg sind, statt uns auch noch zu malen.⁸⁶

Ez a sokszor természetes emberi reflex talán abból ered, hogy a vakokat, a normától valamilyen formában eltérőket tehernek érzik, és azt gondolják, ha nem foglalkoznak a jelenséggel, akkor az meg is szűnik létezni. Ellenérzést, viszolygást válthatott ki az emberekből az a középkorban elég széles körben elterjedt asszociáció is, amely a vakokhoz a bűn és a gonoszság tulajdonságait társította.⁸⁷

⁸⁴ Johan Huizinga, *A középkor alkonya*, ford. Szerb Antal (Budapest: Európa, 1996), 24.

⁸⁵ Hofmann, *Der Blindensturz*, 30. („(Az emberek, akik megszólítanak, megtapogatnak, megsajnálják, megegetnek, megitatnak bennünket, és mivel értjük a tréfát, az árokba löknek, vagy szemén köpnek.)”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 32.)

⁸⁶ Hofmann, *Der Blindensturz*, 22. („Mert az emberek akkor se néznek ránk szívesen, ha nem vagyunk lefestve, tehát amikor olyanok vagyunk, amilyenek. Már messziről kitérnek az utunkból, mihelyt meglátanak. Ellentétben barátainkkal, a nyomorékokkal, mi nem hozunk szerencsét. Ha rajtuk múlna, egy mély lukat ásnának a földbe, beledobálnának bennünket, és jól betakarnának, hogy eltűnjünk a szemük elől, nemhogy még lefessenek.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 23.)

⁸⁷ Edward Larissy, „The Enigma of the Blind”, in uő, *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 3.

Az őket övező kettősség nem csak a kegyetlenség-könyörületesség dinamikájában nyilvánult meg, hanem egy másik ambivalenciában is: a vakok egyfelől szerencsétlenek, akik meg vannak fosztva az emberi lét egyik legnagyobb ajándékától, másrészt viszont fel vannak ruházva egy egészen speciális adottsággal, az emberi világ és a transzcendens közötti kapcsolat megteremtésének, az istenivel való kommunikációnak a képességével.⁸⁸ Ez a képzettársítás összefügg a vaksághoz mint misztikus állapothoz való viszonyulással, miszerint az ember akkor kezdi el látni az igazán fontos dolgokat, ha „evilági” látását már elvesztette. Az európai művészetben a sötétség és a vakság témája sokszor transzcendens színezetet öltött, de amíg korábban a vakság transzcendens vonatkozásain volt a hangsúly, a 17. századtól kezdve egyre több alkotás helyezte át a fókuszot Isten hiányára, az ember magárahagyatottságára.⁸⁹ Földényi F. László esszéje alapján elkülöníthető a *teremtő vakság*, amely által új világ jön létre (Szent Pál, Oidipusz, Gloster a *Lear királyban*), és a *vakság mint kifosztottság*, ami a világ értelmetlenségét hivatott hangsúlyozni. A látás elvesztése az első esetben áldás, a másodikban viszont a „létezés abszurditásának a megnyilvánulása”.⁹⁰ Utóbbi fedezhető fel Hofmann vakjai esetében is, akik ezáltal válnak (sokszor nem kívánt) látványossággá az emberek számára: „Ein Meereswunder sind wir, wenn wir so durch die Dörfer ziehen, ein gemeinsames, mühsam bewegtes, stilles und dunkles Ding. Dem, wenn es zur Schau geführt wird, Angst, Ekel und Erbarmen entgegenschlägt.”⁹¹ Ez a távolságtartás nem csak a tekintet elfordításában mutatkozik meg, hanem sokszor az érintésüktől való viszolygásban is: „Sie weicht uns aber aus. Sie will sich nicht berühren lassen, sie fürchtet, unser Leiden steckt an.”⁹² A viszolygáshoz sok esetben társuló félelem fakadhatott abból a gondolatból, hogy betegségük ragályos, a képzettársításból, amely a vakokhoz a bűnt és a gonoszt kapcsolta, vagy egyszerűen származhatott a szokatlantól, idegentől, a társadalmi normától eltérő viselkedésformától való idegenkedésből. A kisregény vakjai ezt a félelmet bizonyos helyzetekben, mikor nem akarnak konfrontá-

⁸⁸ Uo., Edward Larissy Moshe Barasch-t idézve.

⁸⁹ Földényi F. László, „»Homályba számúzve«. A vakság témája a képzőművészetben és irodalomban.”, *Kalligram* (2008/6). <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2008/XVII.-evf.-2008.-junius-Joyce/Homalyba-szamuzve>

⁹⁰ Uo.

⁹¹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 13. („Tengeri csoda vagyunk, ahogy így vonulunk a falvakon keresztül, egy egyszerre, nehézkesen mozgó, csendes és sötét valami. Ha közszemlére teszik, félelmet, utálatot és szálnalmat vált ki.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 13.)

⁹² Hofmann, *Der Blindensturz*, 73. („De ő kitér előlünk. Nem akarja engedni, hogy megérintsük, fél, hogy a bajunk ráragad.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 76.)

lódni, ki is használják: „Erbarren mit den Blinden, rufen wir und schwenken unsere Stöcke, damit man uns aus dem Weg geht. (Wenn sie unsere Stöcke dann nicht mehr fürchten, zeigen wir ihnen unsere Augen.)”.⁹³

A vakok látványa sokszor a kíváncsiságot is feléleszti az emberekben. Ez az érzés Augustinus kategorizációjában egyike ugyan a szem kívánságaira vonatkozó példáknak, azonban nem a gyönyörködés esztétikai tapasztalataként, hanem paradox módon a taszító jelenségek okozta mámor által.⁹⁴

Ezen az alapon világosan különböztetünk: érzékeink révén mit művelünk a gyönyörködés, és mit a kíváncsiság miatt. A gyönyörködés a szép, a zengő, a kellemes, az ízes, a bársonyos dolgok nyomába indul, a kíváncsiság pedig ezek ellenkezőjét is kutatja a tapasztalás okán. Nem azért, hogy kellemetlenséget merítsen, hanem mert tudásra és kísérletre vágyakozik. Mi öröm volna az összetépett holttest nézésében? Visszaborzadsz tőle. És mégis, ha valahol hever ilyen, összecsdülnek az emberek, hogy bánkódjanak vagy rémüldözzenek. Pedig attól is félnek, hogy álmukban ilyet látnak. Ámde ha ébren vannak, mintha valaki látásra kényszerítené, vagy a szépség valamelyes híre csalogatná őket. Így van ez a többi érték dolgában is.⁹⁵

Az emberekben feltámadó *curiositas* Hofmann kisregényében is észlelhető, amikor a vakok furcsa menete átvonul valahol:

Fenster und Türen werden aufgestoßen, man kommt heraus, gähnt uns entgegen, erkennt uns, stößt Rufe aus und denkt: Wie eigenartig! (Daß sie Köpfe mit Gehirnen haben, wie die anderen auch.) Und fragt sich, sind wir närrisch oder weise, und schaut uns wahrscheinlich nach.⁹⁶

⁹³ Hofmann, *Der Blindensturz*, 13. („Könyörüljete a vakokon, kiáltjuk, és meglóbáljuk botunkat, hogy kitérjenek az utunkból. (Ha nem ijednek meg eléggé a botunktól, megmutatjuk nekik a szemünket.)”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 14.)

⁹⁴ Hans Robert Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. Domokos Mátyás, Babarczy Eszter, Szegedy-Maszák Mihály. Fordította Bonyhai Gábor, Király Edit, Bernáth Csilla, Kulcsár-Szabó Zoltán, Molnár Gábor Tamás, Katona Gergely (Budapest: Osiris, 1997): 160.

⁹⁵ Aurelius Augustinus, *Vallomások*, ford. Városi István (Budapest: Gondolat, 1987), 328.

⁹⁶ Hofmann, *Der Blindensturz*, 13. („Ablakokat és ajtókat tárnak ki, emberek jönnek ki az utcára; tárt szájjal bámulnak, megismernek bennünket, kiáltoznak, és azt gondolják: Milyen különös! (Mármint hogy ugyanúgy van fejünk és agyvelőnk, mint a többieknek.) És azt kérdezik magukban, hogy bolondok vagyunk-e vagy bölcsek, és valószínűleg utánunk néznek.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 12-13.)

Az emberek pillantását vonzza a szokatlan, torz menet, és nem emberként, hanem csodaként tekintenek rájuk, megbámulják ugyan őket, de nem keresik velük a kapcsolatot, nem próbálnak meg segíteni rajtuk.

A kopogtató mint hírvivő jelenik meg reggel a pajtánál, ő az első, aki kapcsolatba lép a vakokkal, ám a szerepe ebben a helyzetben kizárólag az információ átadására korlátozódik: el kell indulniuk a festő házához, hogy le lehessen őket festeni. Nem mutat irányt, nem vezeti oda őket, a gyerek lesz az, aki vállalkozik erre a feladatra, és karon is fogja őket. Az általa megmutatkozó gyermeki kíváncsiság a *curiositas* egy újabb árnyalata, hiszen állatokhoz hasonlónak képzelel el a vakokat: „Bei ihnen, sagt er dann, sind die Augen im Hinterkopf, wie bei manchen Tieren. Damit fühlen sie, was um sie herum geschieht, vorne brauchen sie keine.”⁹⁷ Sőt, mivel még nem találkozott ezzel a jelenséggel, eleinte még kételkedik is abban, hogy a vakság tényleg létezik: „Trotzdem, ich glaube nicht, daß sie blind sind, sagt das Kind [...]”⁹⁸ A megvakítás történetét viszont, azt, hogy madarak jöttek és kivájták a szemüket, rögtön elhiszi, bizonyítva a gyermeki fantázia határtalanságát. Próbálja őket belefoglalni a világról alkotott képébe, ezért rengeteg kérdést tesz fel, amelyeket sokszor nem is hozzájuk, hanem a kopogtatóhoz intéz, mintha ott sem lennének („Und hören, fragt das Kind, können sie noch hören?”⁹⁹, „Nun, wenigstens sind sie kräftig, sagt das Kind und faßt unsere Arme an.”¹⁰⁰). Kíváncsiskodása hamar átfordul azonban, amikor a tömeg hatása alá kerül, és meglátja, hogyan viszonyul a többi ember a vakokhoz, hogyan válnak fogyatékoságuknak köszönhetően a komikum tárgyává. Amikor elsajátítja a többiek viselkedésmintáját, benne is viszolygás támad a vakok iránt, és az új tapasztalat feszültsége a kegyetlenségig fokozódik: „Dann tritt uns jemand in die Walde, aber es tut nicht weh. [...] Nein, sagt das Kind, ich mag sie nicht.”¹⁰¹

A vakokhoz való viszony legszélsőségesebb formáját a regényben a kertész alakja reprezentálja, aki mérhetetlen gyűlölettel tekint rájuk: „Ich würde sie, ruft der Gärtner

⁹⁷ Hofmann, *Der Blindensturz*, 9. („A szemük, mondja aztán, hátul van, mint némelyik állatnak. Azzal érzékelik, hogy mi történik körülöttük, elől nincs szükségük szemre.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 9.)

⁹⁸ Uo.

⁹⁹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 11. („És hallani még hallanak, kérdezi a gyerek.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 11.)

¹⁰⁰ Hofmann, *Der Blindensturz*, 12. („Erősek-e legalább, kérdi a gyerek, és megfogja a karunkat.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 12.)

¹⁰¹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 26. („Aztán valaki belénk rúg, de nem fáj. [...] Nem, mondja a gyerek, nem szeretem őket.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 28.)

und macht wahrscheinlich eine Geste, wir wissen nur nicht welche.”¹⁰² Bár az ő kegyetlensége nem fajul tettelegesséig, attitűdjében felfedezhető az a gondolkodásmód, amelyik a fogyatékossgal élőket feleslegesnek és tehernek bélyegzi. „Erst werdet ihr husten, dann euch legen, und dann werdet ihr tot sein, sagt sie. / Ja, sagen wir, uns hat Gott gestraft. / Und dann wird sie der Teufel holen, sagt der Gärtner und lacht in sein Feuer hinein.”¹⁰³ A hatalom által befolyásolt társadalmi közgondolkodás ezen gesztusát Foucault az elidegenítés (*aliénation*) fogalmával jelöli: idegent csinálni a számukra zavaró, tőlük eltérő, másságot hordozó személyekből, akiket ennek segítségével később stigmatizálhat, majd teljesen kirekeszthet, hogy a polgárok ideális társadalmát megtisztítsa tőlük.¹⁰⁴

A vakok korlátozott perspektívájának problémája a külvilággal kapcsolatban is relevánssá válik, ugyanis az emberek viszonyulása szintén csak az ő elképzelésük és benyomásaik által konstruálódik meg. A külső, objektív nézőpont hiányzik a narrációból, ezért sosem tudhatjuk biztosra, hogy valóban azt gondolják-e a vakokról az emberek, mint ahogy ezt ők elbeszélik. A vakság létállapota tehát itt is tetten érhető, és érzékelhetővé válik a befogadó számára is: a külvilágot soha nem tapasztalhatják, az igazságot soha nem ismerhetik meg teljességében.

Az elesettekkel szembeni kegyetlenség nem csak a testi bántalmazásban nyilvánulhat meg, hanem közszemlére tételükben, kihasználásukban, nevetséges helyzetbe kényszerítésükben. A vakok is gyakran áldozatainak annak, hogy a tömeg látványosságként, komikumforrásként tekint rájuk, kihasználva teljes kiszolgáltatottságukat, a kisregény második fejezete ilyen szempontból kiemelten fontos. Ebben a jelenetben a vakokkal a falu főterén végeztetik el szükségüket, mindenki szeme láttára:

Aber als wir dann in dem kalten und kitzeligen Gras kauern, spüren wir, wir sind gar nicht allein, sondern es atmet und keucht und kichert vor und hinter uns, und alle sind noch da! Wahrscheinlich sind sie uns vom Tisch gefolgt und stehen nun um uns herum.¹⁰⁵

¹⁰² Hofmann, *Der Blindensturz*, 87. („Fognám őket, és ...kiabálja a kertész és valószínűleg tesz egy mozdulatot, csak nem tudjuk, milyet.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 90.)

¹⁰³ Hofmann, *Der Blindensturz*, 81. („Először köhögni fogtok, aztán ágyanak dőltek, és aztán meghalnak, mondja. / Igen, mondjuk, megvert bennünket az Isten. / És aztán elviszi őket az ördög, mondja a kertész, és belenevet a tűzbe.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 84.)

¹⁰⁴ Michel Foucault, *A bolondság története a klasszicizmus korában*, szerk. Miklós Tamás, ford. Sujtó László (Budapest: Atlantisz, 2004), 119-120.

¹⁰⁵ Hofmann, *Der Blindensturz*, 24. („De amikor a hideg és csiklandós fűben guggolunk, érezzük, hogy egyáltalán nem vagyunk egyedül, szuszognak és zihálnak és kuncognak előttünk és mögöttünk, és mind

A létező legintimebb helyzetek egyikében bámulják meg őket, ráadásul egy olyan helyszínen, amely általában a legnagyobb nyilvánosság tere. Az emberi méltóságuktól teljes mértékben megfosztott és megalázott vakok (mint amilyen gyámoltalan egy szükségét végző vadállat) ebben a helyzetben mégis inkább emberek, mint az őket ilyen szinten megszégyenítő, állatias gondolkodású pède-sainte-anne-i férfiak és asszonyok. Ezt a jelenetet értelmezve ráismerhetünk olyan kulturális mintázatokra is, amelyek a vakság reprezentálásában jelen voltak századokon keresztül: „[...] 1425-ben Párizsban bajvívást rendeztek négy, karóval felfegyverkezett vak koldus között, akik egymást sebzik meg, miközben megpróbálják leszúrni a harc díját, egy malacot.”¹⁰⁶

Összegezve tehát, a vakok és a külvilág viszonyának elemzése belehelyezi az egész problémát látó és látott, értelmezendő és értelmező kettősségébe, ami bizonyos szempontból társadalmi kérdés; visszahozza a kép és szemlélője viszonyát; továbbá arról is javaslatot tesz, hogy a befogadó miként viszonyuljon a szöveghez. Hofmann tulajdonképpen itt hozza létre azt a kommunikációs teret, amelyet más regényeknél narrátor és szereplő vagy narrátor és befogadó kapcsolatában érzékelünk. Ide kapcsolható végül a kíváncsiság kérdése is, mivel a befogadó lényegében ugyanúgy „bámulja” a szövegen végigbukdácsoló vak szereplőket, mint ahogy a Bruegel-képet szemlélik egy kiállítás látogatói.

6. A VAKOK ÉS ISTEN

„I
i
n
ks
liegen
lässt die
kirche”¹⁰⁷
Gisbert Kranz:
Brueghels Blinde

itt vannak még! Valószínűleg az asztaltól követtek bennünket, és most itt állnak körben.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 26.)

¹⁰⁶ Huizinga, *A középkor alkonya*, 24.

¹⁰⁷ Gisbert Kranz *Brueghels Blinde* című képversének részlete (Milián, „Remedializáció és mediális vetélkedés az ekphrasziszokban”). A részlet a következő módon válik értelmezhetővé: A templom tudatosan semmibe veszi, ignorálja őket (a vakokat).

A kisregény eredeti címe (*Der Blindensturz*) tükörfordításban nagyjából a vakok bukását jelenti, míg az angol (*The Parable of the Blind*) és a magyar (*Vak vezet világtalant*) fordítás is többletjelentéssel bír a bibliai intertextusnak köszönhetően: „Hagyjátok őket, világtalanok vak vezetői! Ha pedig vak vezet világtalant, mind a ketten gödörbe esnek.” (Mt. 15,14). A fordítások a vak emberek esését, „bukását” – a jézusi példabeszéd felidézésével – egy allegorikus interpretáció irányába nyitják meg, a vakság létállapotát az emberiség egészére vonatkoztatva.

A Bruegel-festmény angol és magyar címe is utólagos értelmezés eredményeképpen születhettek, a középkorban ugyanis nem volt jellemző az alkotó általi címadás aktusa. A kép háttérében megjelenő templomnak többen is kiemelt szerepet tulajdonítottak. A templom épülete a festményen kompozíciós szempontból kiemelendő, hiszen a képen látható egyetlen statikus objektumként utalhat az egyház biztonságot, állandóságot sugárzó szerepére. Ezt a biztonságérzetet azonban ellentétezteti a vakok ingattag, bizonytalan menetével, kihangsúlyozva egyházi értelemben vett vakságukat, instabilitásukat. Ez a gondolat arra mutat rá, hogy a belső vakság sokkal súlyosabb, mint a szem fogyatékosága. Egy másik értelmezés szerint Bruegel élete végére elhidegült az egyháztól, és ezt a keserűséget jeleníti meg a tragikus sorsú, gyámoltalan vakok együttábrázolása a templommal: talán azért helyezte háttérbe, hogy szimbolikusan is távol maradjon a hátrányos helyzetűektől.¹⁰⁸ A Hofmann kisregényében kirajzolódó istenkép leginkább az utolsó értelmezésével van összhangban, a hat vak történetében az Isten által elrendelt sorsszerű szenvedés jelenik meg: „Igen, mondjuk, megvert bennünket az Isten.”¹⁰⁹

A kisregényben megjelenő Isten a vakokat nem csak a látásuk elvesztésével bünteti meg, bolyongásuk során számos egyéb megpróbáltatás elé is állítja őket. Ennek egyik kulcsjelenete, amikor egy kígyóveremben vagy talajmélyedésben („in dem Schlangenloch oder der Senke”) találják magukat, ahol különböző csapások érik őket:

Wie uns unsere Lage da zu der Einsicht in SEINEN Willen führt! Wie wir IHN da bitten, uns aus der Senke zu führen, falls es eine ist! Statt dessen führt ER uns in einen Teil der Senke, wo uns das Wasser bis zu den Waden geht. [...] Wie wir IHN

¹⁰⁸ Karcioglu összefoglalója F. Grossman, E. M. Kavalier és Walter Gibson kutatásai alapján. Zeynel A. Karcioglu, „Ocular Pathology in The Parable of the Blind Leading the Blind and Other Paintings by Pieter Bruegel”, *Survey of Ophthalmology* (2002/47): 57.

¹⁰⁹ Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 84.

da um Erlösung bitten und ER uns nicht hören kann, der großen Entfernung wegen.¹¹⁰

A mélyedés, a térbeli mélypont, amelybe Ripolus akaratlanul is bevezeti a többieket, a teljes elhagyatottság és a halálfélelem megtapasztalásának mélypontjával párosul. A víz majdnem fulladásig, özönvíz-szerűen árasztja el őket, aztán egy kutya is rájuk támad, elképzelésük szerint Isten rendeltetéséből. Ebben a helyzetben, a lét és nemlét határán, addig még soha nem tapasztalt fizikai fájdalmak között hangzik el első fohászuk hozzá. A második egy mélyebb, lelki fájdalom állapotából következik, amikor saját vakságuk, nyomorúságuk tapasztalata zúdul rájuk, és felszakad belőlük a teljesértékű élet emléke után való sóvárgás: „HERR, denken oder rufen wir, DU weißt, daß wir DEINE Erde, die DU doch auch für uns errichtet hast, nun schon längere Zeit nicht mehr sehen, mach, daß auch wir, auch wir...”¹¹¹ Isten azonban úgy látszik, nem hallja (vagy nem akarja meghallani) a vakok könyörgését, megpróbáltatásaik számával párhuzamosan növekszik elhagyatottságuk és kiszolgáltatottságuk mértéke is. A feszültséget fokozza, hogy Isten jelenléte némasága ellenére végig érezhető számukra: „Trotzdem immer wieder das Gefühl, daß uns einer sieht, einer, der schweigt, von schräg oben.”¹¹² A vakok könyörgésére érkező válasz hiánya a körülöttük folyamatosan jelenlévő csendet erősíti fel: „Diese Stille um uns herum! (Die Stille der Dinge, die sich nicht rühren und sich, was auch geschieht, wohl auch nie rühren werden.)”¹¹³ A dolgok csöndje Isten némaságával párosítva a teljes létvesztettség és megsemmisülés állapotába taszítja a kisregény vakjait. Ez a csend érezhető akkor is, amikor a talajmélyedésbe kerülve, magukon érezve egy folytonos, külső tekintetet, a hangra, válaszra való várokzásban csak saját testi érzékeik zaja érzékelhető akusztikusan. Megtapasztalják továbbá a létnek azt az állapotát, ahol minden független az ő akaratuktól és irányítá-

¹¹⁰ Hofmann, *Der Blindensturz*, 63. („Mennyire belelátunk helyzetünknél fogva az Ő akaratába. Hogy kérjük Őt, hogy vezessen ki bennünket a mélyedésből, ha egyáltalán mélyedés ez. Ehelyett Ő a mélyedésnek egy olyan részére vezet bennünket, ahol a víz a lábunk közepéig ér. [...] Hogy könyörgünk ekkor HOZZÁ, hogy szabadítson meg bennünket, de Ő nem hallhat bennünket, mert nagyon messze van.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 66.)

¹¹¹ Hofmann, *Der Blindensturz*, 132. („URAM, gondoljuk vagy mondjuk. TE tudod, hogy a TE földedet, amit TE nekünk teremtettél, már hosszú ideje nem láttuk, tedd, hogy mi is, mi is...” , Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 132.)

¹¹² Hofmann, *Der Blindensturz*, 59. („Mégis az az érzésünk, hogy valaki néz bennünket, valaki, szótlannul, onnan oldalról, föltről.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 61.)

¹¹³ Hofmann, *Der Blindensturz*, 126. („Ez a csönd körülöttünk! (A dolgok csöndje, nem mozdulnak, és az is lehet, hogy soha nem is fognak megmozdulni.)”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 129.)

suktól: „[...] leise ein paar Schritte über die Erde des HERRN und durch die Dunkelheit des HERRN und durch die Scheune, die *Abfallgrube* des HERRN, in die man uns geschoben hat.”¹¹⁴

A vakok Istennel való kapcsolata összefüggésbe hozható a szöveg és az olvasó interakciójával, a vakság ugyanis az olvasó állapotává is válik ebben az összefüggésben: nem szorítkozhat külső segítségre, mint ahogy a vakok az istennélküliség állapotában maradnak. Ahogy a vakok egyik napról a másikra, sőt egyik percről a másikra kénytelenek élni, bármiféle perspektíva nélkül, majdhogynem teljes kiszolgáltatottságban, úgy a szöveg befogadója is magára van hagyatva az olvasás és az értelmezés során, egy mindentudó narrátor irányítása nélkül. Bár a dialógusok kitüntetett szereppel bírnak a kisregényben, a vakok kizárólag egymással és környezetükkel tudnak párbeszédet folytatni, kísérleteik, hogy közvetlen kapcsolatba lépjenek a transzcendenssel, kudarcba fulladnak.

A középkori gondolkodás szerint a vaksággal Isten nemcsak büntetett, hanem a kiválasztott létet is jelezte („azt bünteti, akit szeret”¹¹⁵). Ilyen jellegű kiválasztottságnak érzik eleinte a kisregény vakjai azt, hogy a festő éppen őket akarja lefesteni, és a kép elkészítésének folyamatát, a megörökítettséget egy ünnepi, megemelkedett eseménynek képzelik el. A megörökítés folyamata és a festő azonban nem teljesítik be a hozzájuk fűzött reményeket, lassan világossá válik a vakok számára, hogy valójában mi történik: a művészet és annak érdekei tehetetlenségüket kihasználva rendelődnek személyes méltóságuk fölé. A festő képe által tükröt akar tartani, szembesíteni a társadalmat önmagával, „hogyszer lássák őket, akiken mindig átnéznek, és megtudják, hogy mi az ember”¹¹⁶, ugyanakkor ő is hasonlóképpen keresztülnéz a vakokon, sőt, kihasználja és emberi méltóságukban sérti őket. A vakok csak eszközként kellenek neki, nem lép velük semmilyen jellegű interakcióba, nem szól hozzájuk, eleinte rájuk sem akar nézni: „Der bloße Anblick von Menschen wie uns, in die er sich, wie er nun einmal ist, sofort hineinversetze, habe auf ihn eine verheerende Wirkung.”¹¹⁷ A festőnek, aki addig a

¹¹⁴ Hofmann, *Der Blindensturz*, 126. („[...] óvatosan lépünk néhányat az ÚR földjén és az ÚR sötétségén keresztül, és a pajtán, az ÚR *szemetesgödre*n át, amelybe bedobtak bennünket.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 129.)

¹¹⁵ „wen ER liebt, den züchtigt ER”. Hofmann, *Der Blindensturz*, 25.

¹¹⁶ Hofmann, *Der Blindensturz*, 102. („Damit man sie (uns), über die man immer wieder hinwegsieht, endlich überhaupt einmal sieht und weiß, was der Mensch ist.”, 99.)

¹¹⁷ Hofmann, *Der Blindensturz*, 94. („Az olyan embereknek, amilyenek mi vagyunk, már a pusztá látványára is iszonyúan felkavarná, mondja, hiszen, amilyen ő, rögtön beleélné magát a sorsunkba.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 97.)

remélt megváltás hordozójaként jelent meg a vakok képzeletében, még sajnálatát is önzése motiválja, hiszen a „nyomorult” emberek sorsában is csak saját nyomorúságát látja tükröződni. A festés aktusa előtt tehát teljesen át kell szellemülnie és elvonatkoztatnia a látvány okozta esetleges érzelmi reakcióktól: „Erst dann, wenn er sich uns lange genug ausgemalt und vorgestellt hat, will er uns betrachten, also beim Malen, dann aber beruflich und genau.”¹¹⁸ Keresi azt az állapotot, amelyben képessé válik a lehető legegyszerűbb és tisztább látásmódra, csak akkor áll neki a munkának, amikor sajnálata megszűnik, tárgyiasítva tudja kezelni a vakokat, hogy aztán mélyen beléjük lásson és hatoljon, „olyan mélyen, amennyire emberileg lehetséges.”¹¹⁹ Amíg ezt az állapotot eléri, közte és a vakok között barátja veszi fel a mediátor szerepet. Nem csak a két fél között közvetít, a házon belüli és az azon kívül maradó világok határát is csak ő lépi át. Ezt a két valóságot az ablak is keretbe szorítja, amelyen keresztül nézi a festő a vakokat, és amelyen keresztül a vakok hallják minden szavát. A kommunikációs helyzet többnyire egyirányú: a vakok felől folyamatosan kérdések érkeznek, bár ezekre a festő nem reagál, gondolatait azonban közvetíti feléjük a barátjával folytatott párbeszéd, amelyet az ablakon keresztül akaratlanul is „kihallgatnak”.

A lefestettség állapotát a végérvényesség, sorsszerűség, a festmény megváltoztathatatlansága teszi különleges léthelyzetté, melynek ereje megrémíti az embereket:

Sie fürchteten, in einem bestimmten, natürlich unwiederbringlichen Augenblick festgehalten zu werden und dann selbst nach und nach zu verfallen. Oder daß das, was von ihnen gemalt wird, ihnen später vielleicht fehlt. Was bleibt, dächten sie, sei bloß die Hülle, das Eigentliche malt der Maler aus ihnen heraus.¹²⁰

A festő által modellnek választott vakok azonban nem szembesülhetnek saját kétdimenziós változatukkal, és mivel nem látják és meg sem érinthetik az elkészült festményt, az gyakorlatilag csak belső reprezentációként létezik a számukra: „nem tapasztal-

¹¹⁸ Hofmann, *Der Blindensturz*, 94-95. („Csak akkor akar megnézni, ha már eléggé kiszínezett és elképzelt bennünket, tehát festéskor, de akkor hivatásszerűen és pontosan.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 97.)

¹¹⁹ „[...] so tief wie menschenmöglich.”. Hofmann, *Der Blindensturz*, 95.

¹²⁰ Hofmann, *Der Blindensturz*, 105. („Félnek, hogy egy bizonyos, természetesen visszahozhatatlan pillanatban megörökítik őket, ők maguk pedig lassan-lassan elpusztulnak. Vagy hogy az, amit megfestenek belőlük, később hiányozni fog nekik. Azt gondolják, hogy csak a burok marad meg, a lényegét kifesti belőlük a festő.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 108.)

talhatják meg a megörökítettség ünnepét.”¹²¹ Nem csak a megörökítettség ünnepjellege nem valósul meg azonban. A festő egy befejező és végérvényes képbe akarja sűríteni mindazt, amit a világról el akar mondani, reálisan akarja ábrázolni őket, „rémítően és mégis szépen”,¹²² a zuhanást akarja megörökíteni és az annak mélyéről feltörő elemi kiáltást, a kiszolgáltatottságot, ahogy az ember tulajdonképpen a *semmibe* van bele-dobva – ezt az állapotot azonban mesterségesen nem lehet elérni. A lényegét, mivel az nem látható, szinte lehetetlen lefesteni, festménnyé transzformálni „(Aus demselben Grund kann man auch das in unseren Köpfen nicht malen.)”.¹²³ A vakok esése nem természetes, hiszen egy előre megkonstruált cselekménysort kell újra és újra elvégezniük, esetlenségüket, botlásukat nem a látás hiánya vagy egy rosszul megválasztott vezető alkalmatlansága okozza, hanem maga a festő, a teremtő művész. Csakúgy, mint a kisregényben felsejlő néma Isten, a festő is újra és újra akadályokat, köveket gördít a vakok botorgó lába elé, hogy lehetetlenné tegye ezáltal a hídon való átjutást, hogy folytonos esések sorozatára és az újrakezdésre kényszerítse őket. „E jelenet a szenvedést groteszk rituálévá avatja, hiszen éppen a járást kell gyakorolniuk a vakoknak, ami-re életük bolyongása épül.”¹²⁴

A festőben mindennél erősebb a kép megfestésére irányuló, önző vágy, pedig sejti, hogy „valószínűleg fontosabb élni, túlélni, mint megörökíteni az életet.”¹²⁵ A hangsúly pedig nem az esés mozzanatára és annak körülményeire helyeződik, hanem a kiáltásra, amely a vakok szenvedésének, elemi rémületének vizuális kifejeződése lesz majd a képen. Ez a kiáltás, melyet a festő keres, valóban elhangzik, azonban még a gyakorlás fázisában. Ez a pillanat a regényben a vakokat helyezi a mindenség centrumába, betölti az őket örökösen körülölelő sötétséget, megtöri az őket örökösen körülvevő csendet, tárgyiasul, és egy pillanatra megállítja az időt:

Und hören, wie die Schreie sich von uns lösen und wie sie uns umschweben und sich, nachdem sie lange genug auf uns (unseren Schultern, unseren Schädeln) ge-

¹²¹ Szelényi, „Nem elég, hogy létezőnk?” A vakság mint metafora Gert Hofmann Vak vezet világtalant című novellájában, 61.

¹²² „[...] entsetzlich und schön genug.”. Hofmann, *Der Blindensturz*, 100.

¹²³ Hofmann, *Der Blindensturz*, 48-49. („(Ugyanezért a fejünkben levő dolgokat sem lehet lefesteni.)”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 50.)

¹²⁴ Szelényi, „Nem elég, hogy létezőnk?” A vakság mint metafora Gert Hofmann Vak vezet világtalant című novellájában, 59.

¹²⁵ „(Obwohl er weiß, daß es wahrscheinlich wichtiger ist zu leben, zu überleben, als das Leben festzuhalten.)”. Hofmann, *Der Blindensturz*, 101.

legen und uns eingehüllt haben, ausbreiten übers Land, sich auf die Gegend legen.¹²⁶

Ebben a térben és időpillanatban megtapasztalják saját, személyes, egymástól független létezésüket is:

Und an diesem Ende stehen wir, der anderen Gegend zugewendet, in diese, von jedem von uns ganz anders zusammengedachte, auseinandergedachte Landschaft schreien wir, mit weit aufgerissenen Mündern, nun hinein, die jeder, der Augen zum Sehen hat, an uns studieren kann.¹²⁷

A vakokra a festmény elkészülése után már nincs szükség, újra teherré válnak a külvilág számára, elvesztik pillanatnyi, kitüntetett szerepüket. A paradoxon továbbra is fennáll: a festő azokon keresztül akar megmutatni, *láttatni* valamit, akiktől megvonták a látás képességét, akik csak eszközei maradnak valami nagyobb, távoli célnak. A vele való találkozás remélt ünnepe, amely reményt ad nekik bolyongásuk közben, nem válsul meg, nincs feloldás számukra, legalábbis a földi létben. Bezárul a kör, a vakokat a labirintus kiindulópontjához, a pajtához vezeti ugyanaz a kopogtató, aki reggel is elindította őket útkon. Hofmann az ekphrasison keresztül életet adott a Bruegel-festmény vakjainak, útkra indította őket, és megmutatta a vakság létállapotán keresztül az ember magárahagyatottságát, elveszettségét, az alkotás és az élet problematikáját – de végül a szöveg is ugyanúgy bezárul, mint egy kép a keretbe, és a vakok újra magukra maradnak.

¹²⁶ Hofmann, *Der Blindensturz*, 107. („És halljuk, ahogy a kiáltások elválnak tőlünk, és ahogy körülengnek bennünket, sokáig megülnek rajtunk (a vállunkon, a fejünkön), és beburkolnak bennünket, azután elterjednek a mezőn, szétterülnek a tájon.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 109-110.)

¹²⁷ Hofmann, *Der Blindensturz*, 108. („És állunk a világnak ezen a peremén, a másik vidék felé fordulva, és beleordítunk ebbe a tájba, amelyet mindegyikünk másképp rak össze magában és másképp bont szét, tátott szájjal kiabálunk, hogy mindenki, akinek szeme van a látásra, tanulmányozhatja rajtunk a kiáltást.”, Hofmann, *Vak vezet világtalant*, 111.)

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Augustinus, Aurelius. *Vallomások*. Fordította Városi István. Budapest: Gondolat, 1987.
- Białostocki, Jan. *Bruegel: Keresztelő Szent János prédikációja*. Fordította Szántó Tamás. Budapest: Corvina, 1988.
- Babits, Mihály. „Vakok a hídon.” In uő, *„Babits Mihály összegyűjtött versei”*, szerkesztette Basch Lóránt, Illyés Gyula, Keresztury Dezső, Szabó József. Budapest: Európa Könyvkiadó – Szépirodalmi könyvkiadó, 1961. 218-219.
- Baudelaire, Charles Pierre. „A vakok.” In uő, *„A romlás virágai”*, fordította Babits Mihály. Budapest: Magyar Helikon, 1980. 179.
- Eliot, T. S. „Négy kvartett.” In uő, *„Versek. Drámák. Macskák könyve”*, fordította Rónay György, Tandori Dezső, Szabó Lőrinc, Vas István. Budapest: Európa Kiadó, 1986.
- Foucault, Michel. *A bolondság története a klasszicizmus korában*. Szerkesztette Miklós Tamás. Fordította Sujtó László. Budapest: Atlantisz, 2004.
- Földényi F., László. „»Homályba száműzve«. A vakság témája a képzőművészetben és irodalomban.” *Kalligram* (2008/6).
<https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2008/XVII.-evf.-2008.-junius-Joyce/Homalyba-szamuzve>
- Gross, Sabine. „Bild – Text – Zeit: Ekphrasis in Gert Hofmanns »Der Blindensturz.«” In *Bild im Text – Text und Bild*, szerkesztette Ulla Fix, Hans Wellmann. Heidelberg: Universitätsverlag, 2000. 105-129.
- Gross, Sabine. „Narrative and Uncertainty in Ficton.” In *„Time and Uncertainty”*, szerkesztette Paul A. Harris, Michael Crawford. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2004. 58-78.
- Hofmann, Gert. *Der Blindensturz*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag, 1986.
- Hofmann, Gert. *Vak vezet világtalant*. Fordította Viski L. László. Budapest: Európa, 1989.
- Huizinga, Johan. *A középkor alkonya*. Fordította Szerb Antal. Budapest: Európa, 1996.
- Jauss, Hans Robert. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Szerkesztette Domokos Mátyás, Babarczy Eszter, Szegedy-Maszák Mihály. Fordította Bonyhai Gábor, Király Edit, Bernáth Csilla, Kulcsár-Szabó Zoltán, Molnár Gábor Tamás, Katona Gergely. Budapest: Osiris, 1997.
- Karcioglu, Zeynel A. „Ocular Pathology in The Parable of the Blind Leading the Blind and Other Paintings by Pieter Bruegel.” *Survey of Ophthalmology* (2002/47): 55-62.

- Knapp, Thyra E. „»Beim Straucheln und beim Stürzen und beim Schreien«: Ekphrastic Representation and Identification in Gert Hofmann's Der Blindensturz.” *The German Quarterly* (2011/3): 328-343.
- Kukla, Krisztián. „Okuláris okulás. (Id. Pieter Bruegel *Vakok* című festményének interpretációi).” *Gond* (1999/18-19.) <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/jegyzetek/kukla.html>
- Kozáky, István. *A haláltáncok története I.* Budapest: Bibliotheca Humanitatis Historica - A Magyar Nemzeti Múzeum művelődéstörténeti kiadványai 1. 1936.
- Larissy, Edward. „The Enigma of the Blind” In „*The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period.*” Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 1-36.
- Magyary, Anna. „Ekphrasis és mítosz Nádas faliképleírásában.” *Kalligram* (2008/12): 96-111.
- Miklós, Eszter Gerda. „Bűn-e a vakság? Borbély Szilárd drámáiról.” *Studia Litteraria* (2016/55 [1-2]): 169-178.
- Milián, Orsolya. „Remedializáció és mediális vetélkedés az ekphrasziszokban.” *Etal Kritikai Elmélet Online* 2016. http://etal.hu/kotetek/a-szingularis-2016/milian-remedializacio-es-medialis-vetelkedes-az-ekphrasziszokban/#_ftn31
- Neisser, Ulrich. *Megismerés és valóság.* Fordította László János. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.
- Nóvé, Béla. „Vak vezet világtalant – avagy a »világ sora.«” *Vigilia* (2009/6): 430-441.
- Pilinszky, János. *Szög és olaj.* Budapest: Vigilia, 1982.
- Révész, Géza. „Az optikai és haptikus téri csalódások rendszere.” In uő, „*Tanulmányok*”, fordította Gefferth Éva, Körner Tamás. Budapest: Gondolat Kiadó, 1985.
- Rose, Sherri. „'Que cherchent-ils au Ciel?': Seeing with the Blind in Bruegel, Baudelaire and Maeterlinck.” *Dix-Neuf* (2018/22 [1-2]): 39-57.
- Schede, Hans-Georg. *Gert Hofmann. Werkmonographie.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Steinbrink, Gesa. „"Wenn ich aufhöre zu schreiben, bin ich offensichtlich tot". Hans-Georg Schede legt die erste Werkmonographie zu Gert Hofmann vor”, *Literaturkritik.de* 7 (július 2002). <https://literaturkritik.de/id/5126>
- Szelényi, Marianna, „»Nem elég, hogy létezőnk?« A vakság mint metafora Gert Hofmann *Vak vezet világtalant* című novellájában.” Szakdolgozat, Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Tanárképző Főiskola Gyógypedagógiai Pszichológiai Intézete. Budapest: ELTE BGGYK Könyvtára, D-6578, 1992. 1-69.

Torrilhon, Tony-Michel. „La pathologie chez Bruegel.” *Orvostörténeti Közlemények* (1973/3): 15-55.

Williams, William Carlos. „Brueghel-képek. IX. Vak vezet világtalant.” Fordította Mihálycsa Erika. *Látó* (2008/7). <http://www.lato.ro/article.php/Brueghel-k%C3%A9pek/1011/>

„NEM VAGYOK KÜLÖN TŐLE NINCS HELY AHOL VÉGZŐDÖK”

HATÁRINGADOZÁSOK TONI MORRISON *A KEDVES* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

KUSZTOS ANNA

BEVEZETÉS

Toni Morrison 1987-ben, magyarul M. Nagy Miklós fordításában két évtizeddel később, 2007-ben megjelent *A kedves (Beloved)* című regénye a határok újragondolására invitál bennünket. Nem csupán azért, mert a regény középpontjába állított, történelmi narratívába ágyazott kísértettörténet alapvetően megkérdőjelezi a valóság és a képzelet elválaszthatóságát, hanem mert a szintén központi helyen kirajzolódó, több nemzedéken átívelő anyaszerep ártértékelődését, valamint a történelmi traumák feldolgozhatatlanságát megjelenítő narratíva további korlátok megszűnésére hívja fel a figyelmet. Ezen dolgozat céljává így az válik, hogy elfogadva a meghívást, engedjen a szöveg által kezdeményezett határelmosódásnak; mindezt úgy, hogy az értelmezést sem szorítja szigorú határok közé, teret hagyva a szövegben működő dinamikának.

Problémafelvetésem fókuszába elsősorban az anyaszerep és az anyai gondoskodás kerül, megközelítésére Freud kísérteties-képzete alapján tesztek próbálkozást.

A regény fénytörésébe helyezett egy gyermekgyilkosságot, amelyet az intézményesített rasszista és szexista rabszolgarendszer által okozott kulturális törés következményében kifordult anyai szeretet motivál, egyszerre int óvatosságra az anyaság kérdésének vizsgálatában, és kívánja meg a határok újragondolását. A rabszolgaság történeti áttekintéséhez Hortense J. Spillers *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book* című esszéje szolgáltat alapot. Spillers szövege átfogó vizsgálata a rabszolgaság történetének és szocio-gazdasági vonatkozásainak, többek között a faj, a társadalmi nem és a hagyományos értelemben vett családszerkezet felbomlásának kérdéskörét tárgyalja. Spillers kezdeti töréspontként az atlanti rabszolga-kereskedelmet azonosítja, amely több évszázados afrikai kultúra és hagyomány megszakadását eredményezte.¹ Az elhurcolt afrikaiakat nemcsak a szülőföldről szakították el, hanem a nevüket is megtagadták tőlük. Név és bármilyen elismert családi kötelék nélkül a rabszolga, immár afroamerikaiént, az elnyomó rendszer neve és nyelve által megszabott szűkös határvonalak közé kényszerül, testre redukálva, áruként és tulajdonként. Az anyaság testi tapasztalaton alapuló meghatározása így problematikussá válik, s ugyanakkor sem nyelv, sem név nem teszi lehetővé, hogy az anya és a gyermek felismerhető legyen egymás számára. Bár a regény elbeszélése egy, már rabszolgaságból szabadult anya és gyermekei köré épül, esetükben a kényszerű elszakadás helyett egy sokkal mélyebben terjeszkedő törésvonal lehetetleníti el és mozdítja szélsőségeibe az anyai szeretetet. Ezáltal kirajzolódni látszik a regény egyik fő megállapítása: a rabszolgaság olyan töréspont kulturális és személyi szinten is, amely az anyaság és az anyai gondoskodás minden formájára kihat, és nem visszaállítható.

Jacques Derrida *Ki az anya?* című írásában a béranyaság kontextusában az anyára is kiterjeszti mindazt, amit a hagyomány az apának tulajdonít: amikor az érzékek tanúsága – amely az anyát és az újszülöttet a születés élő jelenében összeköti – megkérdőjeleződik, felismerhetővé válik a tény, hogy az anyaság „soha nem természeti, hanem természetivé tett érték volt”², így az apával egyetemben általában a szülőséget, „a távollévő, halott vagy kétes szülőket” jelöli meg a tanúvallomás őstapasztalataként.³ Ezáltal ahhoz, hogy a tanúság „lehetséges és hivatott legyen”, „a nem-élőnek az élő jelenbe való beillesztése, beleírása”⁴ szükségeltetik. Erre Derrida a *túlélet* (*sur-vie*) kifejezést használja,

¹ Hortense J. Spillers, „Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book”, *Diacritics* 17, 2 (1987):68.

² Jacques Derrida, „Ki az anya? (Születés, természet, nemzet)”, in *Ki az anya?*, ford. Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 2005), 41-42.

³ Uo. 46.

⁴ Uo. 47.

amelyben felfedezhető egy kísérteties dimenzió is: „sem érzékelhető, sem érzékelhetetlen, sem tapintható, sem látható, sem tapinthatatlan, sem láthatatlan.”⁵ Derrida okfejtése, miszerint „strukturális értelemben az, amit még anyaságnak neveznek, éppúgy logikai következtetésre és konvencióra, azaz jogi koholmányra szorul, mint az apaság, és ez nem a most zajló technikai-tudományos mutációval kezdődött, még akkor sem, ha ez a mutáció mutatja meg világosan, éppen ez teszi »érzékelhetőbbé«, tanúsítja közvetlenül érzékelhetően”⁶, arra késztet, hogy történetileg is újragondoljuk az anyaság testi tapasztalaton alapuló meghatározását. A rabszolgaságot tekintve az anyaság erőszakkal kényszerül át az érzékek tanúságából a túlélet kísérteties területére, amelyet, ha a freudi *unheimlich* ambivalens mozgástere alapján közelítünk meg, kirajzolódni látszik a regényben bemutatott anyaszerep. Az *unheimlich* (kísérteties), s főképp a kísértés⁷ élménye és tapasztalata Morrison regényében legnagyobb mértékben Kedves, vagyis a testet öltött szellem alakjában ragadható meg. A megtestesülés által az elfojtott, traumatikus múlt arcot, formát és identitást kap a regény szereplőinek szemében, bármilyen fluid és bizonytalan is legyen. S ez a megtestesülés alapjaiban mossa el a múlt-jelen, személyes-közösségi, élet-halál, jelenlét-hiány között felállítható határvonalakat. Azonban a kísértetiesnek még egy árnyaltabb és összetettebb funkciójával is találkozhatunk a regényben, amely bár nagymértékben kötődik a halott kisbaba szellemként való visszatéréséhez, s pont emiatt nem is lehet tőle külön tárgyalni, mégis minőségbeli különbség fedezhető fel benne Kedves megjelenéséhez képest. A kísértetiesnek ez a formája az anyaszerepre és az anyaság kérdésére vonatkozik. Ahogy említettem, a traumatikus múlt megjelenítése – ahol a személyes szféra pontosan az anyára és az anya-gyermek viszonyra érthető – Kedves alakjában összpontosul. Ezzel szemben az anyakérdés nem ragadható meg egyetlen alakban vagy anyagi manifesztációban, hanem a regény anyaságra mutató kiterjedt motívumhasználata alapján körvonalazható, a kísérteties tulajdonságaival felruházott területen helyezkedik el.

Mindemellett fontos szerepet kap elemzésemben a kísértet alakja és a kísértetjárás is, melyeket Derrida alapján az igazságosság és a vendégszeretet összefüggései kapcsán vizsgállok. E gondolatmenet kihangsúlyozza az igazságossághoz szükségszerű felelősséget azok iránt, akik valamilyen elnyomó rendszer áldozataiként már nem lehetnek az élő jelen részei, vagy akik még nem azok. A múlt és a jelen kísérteteinek befogadása az élő

⁵ Derrida, „Ki az anya?...”, 47.

⁶ Uo., 49.

⁷ A kísérteties fogalmát ebben a dolgozatban mindig az *unheimlich/uncanny* jelentésben használom. A kísérteties és a kísértés csak a magyar nyelvben kötődik ilyen szorosan egymáshoz, nem köthető minden, ami kísérteties érzést kelt a kísértetekhez, azonban, ahogy Freud is rámutat, a kísérteties egyik legszembevetőbb megnyilvánulása mindaz, ami a halottakkal, halottak visszatérésével vagy kísértetekkel függ össze, de a kísértetiesnek ebben a példájában „a kísérteties erősen keveredik a félelmetessel, illetve átfedi azt.” (vö. Freud, i.m., 75.)

jelenen és az általunk érzékelhető határvonalakon túl gondolható el, és éppen az igazságosság lehetetlen eseményének paradoxonja kívánja meg, hogy

Az életet túlvigye a jelenlévő életen, vagy annak tényleges ott-létén, annak empirikus vagy ontológiai ténylegességén; nem a halál, hanem egy *túl-élet* [*sur-vie*] felé, azaz egy nyom felé, amelynek az élet és a halál is csak nyoma és nyomainak nyoma volna, egy túlélet felé, melynek lehetősége jóelőre szétválasztja vagy megbontja az élő jelen, s ugyanígy minden ténylegesség önmagával való azonosságát.⁸

A derridai *nyom* fogalma meghaladja a jelenlét-távollét metafizikai különbségét, egy-szerre van jelen mint a „meghatározó különbség jele”, de ugyanakkor paradox módon távol, mivel nem képezi részét a létező struktúráknak, hanem a jelrendszerek létrejöttének első, kezdeti mozzanata.⁹ Ezáltal a regény világában mindig épp az érzékelhetőn túl meghúzódó nyomok tanulmányozására hívja fel figyelmünket, amelyek szem előtt tartásával értelmezési horizontunk megnyílhat a másság abszolút másságában való befogadására.

A KÍSÉRTETIES ÉS AZ ANYAI GONDOSKODÁS ÖSSZEFÜGGÉSEI

Van a szorongásnak egy furcsa fajtája, amelyet Freud németül az *unheimlich* szóval jelöl. Magyar fordításban elsősorban a kísérteties szó használatos, de jelenthet félelmetest, különöst, ijesztőt, ismerősen ismeretlent.¹⁰

Azonos című esszéje ezt az ambivalens területet jelöli ki, ahol valami régóta ismert, elfojtott dolog válik ijesztővé. Ez a többértelműség etimológiailag is indokolt. A német *unheimlich* (kietlen, kísérteties, borzongató) és *heimlich* (bennfentes, otthonos, kies, ismerős, bizalmas)¹¹ oppozíciójából kiindulva és különböző nyelvekben felfedezhető jelentésrétegek alapján Freud arra a következtetésre jut, hogy a „*heimlich* tehát olyan szó, amelynek jelentése az ambivalencia irányába halad, míg az végül az ellentétével, az *unheimlich*-hel esik egybe,”¹² mivel „két olyan fogalomkörhöz tartozik, amely, noha nem ellentétes, mégis nagyon különbözik egymástól.”¹³ Az egyik fogalomkört a bizalmas és a

⁸ Jacques Derrida, *Marx kísértetei: az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé* (Pécs: Jelenkor, 1995). 10.

⁹ Olay Csaba és Ullmann Tamás, *Kontinentális filozófia a XX. században* (Budapest: L'Harmattan, 2011). 429.

¹⁰ Sigmund Freud, „A kísérteties”, in *Pszichoanalízis és irodalomtudomány: Szöveggyűjtemény*, szerk. Bókay Antal és Erős Ferenc (Budapest: Filum Kiadó, 1998), 65.

¹¹ Uo., 66.

¹² Uo., 67.

¹³ Freud, „A kísérteties”, 67.

kellemes által jelöli meg, a másikat a titkos és a rejtett által; a kísérteties csak az elsővel ellentétes, a másodikkal nem. Láthatjuk, hogy a kísérteties, az *unheimlich* érzése magában hordoz egyfajta bizonytalanságot, a megtapasztalt dolog egyszerre ijesztő, ismerősen ismeretlen, és végletek közt mozogva olyan irányba halad, ahol egy adott ponton épp az ellentétével esik egybe.

Nicholas Royle megfogalmazása alapján¹⁴ a kísérteties az ismerős és az ismeretlen egy sajátos összekapcsolódása. A saját, a tulajdon és a természetes válságaként megzavarja annak az egyértelmű jelentését, hogy valami kívül vagy belül van. A saját válsága alatt azt érti, hogy mindaz, amely a privát vagy a személyes területéhez kötődik, megkérdőjeleződik. A természetes pedig mindazt jelöli, amelyet a „természet részeként” értünk: az emberi természet, a valóság és a világ természete. Ehhez még hozzájárul bármilyen határvonal meghúzásának furcsasága, a liminalitás tapasztalata. A kísérteties ugyanakkor elválaszthatatlanul kötődik az ismétlési kényszerhez vagy a visszatérés érzéséhez, amely megnyilvánulhat mint az elfojtott visszatérése vagy ugyanazon dolgok állandó és örök visszatéréseként. A kísérteties összefüggésbe hozható a honvágy legszélsebésebb érzésével, a szervtelen állapotba való visszatérés kényszerével, a halálvágygal, halálösztönnel. Ennek a visszavágyódásnak a helyét Freud az anyai nemi szervvel és az anyaméhkel mint ősi otthonnal és annak bejáratával köti össze: „Ez a kísérteties (*unheimlich*) hely azonban az embergyermek számára az ősi otthonának (*Heim*) bejárata, azé, ahol egyszer és legelőször mindenki lakott.”¹⁵

A regény cselekményéből pontosan kirajzolódik, hogy hogyan válik idegenné az anyaszerep az anya számára a rabszolgaság kontextusában, s hogyan válik áthidalhatatlanná ez a törés a rabszolgaság utáni időszakban is. Greg Forter abban látja az anyaság paradox mivoltát, hogy a rabszolgaság a nőt belekényszeríti egy olyan helyzetbe, ahol reprodukciós célból gyermeket kell szülnie, de mindeközben elveszi a gyermekneveléshez való jogát.¹⁶ Az anyai identitás tehát nehezen definiálható, torz és hiányos. Nem válhat a gyermeket szülő nő és a születő gyermek anyává és gyermekké, ha a társadalom megtagadja tőlük ezt a státuszt. Ebből következtethetően a birtoklás és az anyai önmeghatározás kérdése is problematikussá válik. Sethe szökése után próbálja visszaszerezni mindazokat az értékeket, amelyektől az intézményesített rasszista és szexista társadalom megfosztotta: szabadságát, teste fölötti önrendelkezését, női és anyai mivoltát és a biztonság érzését. Azonban nehéz visszatérni egy olyan szabadsághoz, amely sohasem létezett, és nehéz megteremteni egy olyan biztonságot önmaga és gyermekei számára, amelyet sohasem ismert.

¹⁴ Nicholas Royle, „The Uncanny: An Introduction”, in Uo., *The Uncanny* (Manchester: Manchester Univ. Press, 2003), 1–2.

¹⁵ Freud, i.m., 76.

¹⁶ Greg Forter, „Colonial Trauma, Utopian Carnality, Modernist Form: Toni Morrison’s *Beloved* and Arundhati Roy’s *The God of Small Things*”, in *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, szerk. Michelle Balaev (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014).

Azzal, hogy elmenekül és magával viszi a gyermekeit Kentucky államból, megengedi egy olyan szeretet létezését, amely azelőtt elképzelhetetlen volt. Végre mindenével, az összes szeretetével és testrészével a gyermekeié lehet, s a gyermekei meg az övéi. Sethe birtoklási vágya és szabadságkeresése gyermekgyilkosságban csúcsosodik ki. Abban a pillanatban, ahogy megérzi annak a veszélyét, hogy visszakerülhet Édes Otthonba, és hogy a gyermekeinek is ugyanúgy kell felnőniük és élniük, mint neki, a biztonságot csakis a halálban látja. Így a menekülés utolsó lehetőségeként végez egyik kisbabájával, de mire a többi gyermeke sorra kerülne, elfogják és letartóztatják. A nő többször utal gyermekeire úgy, mint részeire. Az újdonsült szabadsággal elnyeri annak a jogát, hogy saját döntéseket hozzon és rendelkezzen a teste fölött. Ahogy Jean Wyatt fogalmaz, Sethe kiterjeszti ezt a jogot a „részeire” is, így gyermekei teste fölött is sajátjaként rendelkezik, hogy minden áron, ha az halált is jelent, megóvja magát és részeit a rabszolgasághoz való visszatéréstől.¹⁷ A regény úgy mutatja be a gyermekgyilkosságot, mint egy utolsó lehetőség az anyaságra a rabszolgaság kontextusában. Annak ellenére, hogy szabadulásával megkapja a lehetőséget, hogy birtokolja önmagát és gyermekeit, Sethe képtelen anyaszerpbe lépni, mivel nincs képe az anyaságról. Forter értelmezésében a gyermekgyilkosság etikai válasz egy olyan rendszerre, amely megghiúsítja a nők anyai, eredendő önző szeretetét.¹⁸

Sethe saját anyaságát kizárólag az anyatej metonímiája által tudja megfogalmazni. Anyját alig ismeri, nem ő nevelte és nem is ő szoptatta: „Nem volt anyatej, ami az enyém lett volna. Én tudom, milyen az, amikor nem kapod meg a tejet, ami a tiéd; hogy harcolnod és üvöltened kelljen érte, és olyan kevés marad neked.”¹⁹ Sethe tudatában az anyaság abban nyilvánul meg, hogy elég teje legyen mindenki számára. A tej jelenti anyai létezésének esszenciáját, a tej hiánya az anya hiányát feltételezi. Mivel nem volt anyatej, ami az övé lett volna, azt érzi, hogy az anyai szeretetet, amelyet ő soha nem kapott meg, csak a tej által tudja kimutatni gyermekeinek. Így mikor szökése előtt előreküldi a csecsemő Kedvest s bátyjait, Howardot és Buglart, fordított fontossági sorrendet állít fel: nem az a legfontosabb, hogy újra gyermekei mellett legyen, hanem hogy eljuttassa a tejét hozzájuk: „Csak azt tudtam, el kell vinnem a tejemet a babámnak. Senki se fogja úgy szoptatni, mint én. [...] *Ott lesz a tej, és ott leszek vele én is*” (38, kiemelés tőlem – K.A.).

¹⁷ Jean Wyatt, „Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison’s *Beloved*”, *PMLA* 108, 3 (1993): 476.

¹⁸ Forter, i.m., 80.

¹⁹ Toni Morrison, *A kedves*, ford. M. Nagy Miklós (Budapest: Novella, 2007), 312. A regényre a továbbiakban a főszövegben zárójelben hivatkozom.

Annak következményeként, hogy a szoptatás, valamint az anyatejjel való táplálás nem valósulhat meg, ami hátramarad az nem más, mint a felemésztő hiány- és éhségérzet. Kedves és Sethe kapcsolatát ez a felemésztő, romboló éhség határozza meg. Barbara Schapiro szerint a rabszolgarendszer elérhetetlenné és megbízhatatlanná alakítja az anyát, ennek következménye az érzelmi éhség és megszállottság, ami kialakul a csecsemőben.²⁰ Kedves egy tizenkilenc éves nő képében tér vissza a házhoz, de mégis a gyermeki vágyak, harag és éhség irányítják. A regényben a három nő, Sethe, Denver és Kedves viszonyára többször kapunk olyan leírást, amely az éhséghez, a tápláláshoz köthető. Az elején mint vonzalom, kíváncsiság, tápláló erő jelenik meg, a gyerek anya utáni vágyódásának szimbolikája: „Sethét nyalogatták, ízlelgették, ették Kedves szemei” (100) („Sethe was licked, tasted, eaten by Beloved’s eyes”²¹); „Ez lett az egyik módja a táplálásnak. Épp, ahogyan Denver felfedezte az édességek csodás hatását Kedvesre, és élt is vele, Sethe megtanulta, milyen óriási örömet tud szerezni Kedvesnek a meséivel” (101-102). Kedves csillapíthatatlan éhsége azonban hamar rémisztővé válik, felemészti és uralja az együtt élő nőket: „Denver, aki azt hitte, mindent tud a csöndről, meglepődött azon, hogy az éhség erre képes: így elcsitítja és kimeríti az embert” (365), majd végképp elhatalmasodik. Kedves alakja egyre csak nő, míg az anya, mindenét feláldozva majd-hogynem megszűnik anyaként létezni, apró lesz és sebezhető: „Csak ült a széken, és nyalogatta a száját, mint egy megfenyített gyerek, miközben Kedves felfalta az életét, elvette, magába tömte, növesztette magát vele” (383). Ezen a ponton felcserélődnek a szerepek: Sethe védtelen gyermek, Kedves fenyítő anya.

A regényben nem választható el tisztán az anya-gyerek szerep. Az éhség, a hiányérzet kölcsönös, sem az anya, sem a gyerek fogalma nem stabil, hanem felcserélhető. Sethe és Kedves között olyan kapcsolat alakul ki, amelyben nem különíthetők el egymástól, és ez mind vágyként megfogalmazva, mind nyelvi szinten megjelenik. A kísérteties egyik megnyilvánulási formájának, a hasonmás motívumának megjelenését pontosan a személyközi határok eltűnése, az én és a másik közti határvonal elmosódása váltja ki: „ilyenkor az egyik személy birtokában van a másik tudásának, érzéseinek és átélésének, azonosul a másik személlyel, olyannyira, hogy bizonytalanná válik, hogy melyik az ő igazi énje, én-kettőzés, én-hasadás és én-csere, és végül ugyanazon helyzetek állandó visszatérése történik”, írja Freud.²² A Sethe és Kedves közötti kísérteties hasonlóság Denver

²⁰ Barbara Schapiro, „The Bonds of Love and the Boundaries of Self in Toni Morrison’s »Beloved«”, *Contemporary Literature* 32, 2 (1991): 194–210.

²¹ Toni Morrison, *Beloved* (New York: Knopf, 1999). 71.

²² Freud, i.m. 71.

fókuszán keresztül mutatkozik meg. Az ő tudatában jelenik meg először a szellem, majd a megtestesült Kedves mint az anya hasonmása. Sethe és Kedves játékaik közben Denver nem tudja megállapítani, hogy melyikük melyik, jól látszik ez abból a jelenetből, ahogy Kedves Sethe ruháiban „utánozta Sethét, úgy beszélt, ahogy ő, ugyanúgy nevetett, ugyanúgy mozgott, ugyanúgy járt, ugyanolyanok voltak a kézmozdulatai, ugyanolyan a sóhajta az orrán, és ugyanolyan a fejtartása” (368).

Sethe anyjának története az atlanti rabszolga-kereskedelem színterére visz el, ahol a hajó fehér legénysége többszörösen megerősokolja, s a nő minden erőszakból született gyermekét elnevezetlenül a tengerbe veti, egyedül Sethét hagyva életben, aki fekete apától születik. Sam Durrant Freud *Mózes és az egyistenhit* szövege alapján az erőszaktevések (amelyek legtöbbször családon belül történnek) eredetét követi le Morrison regényeiben. Ezek olyan események, amelyek kívül esnek a regények időkeretén, de mégis hatással vannak a narratívákban megjelenített bántalmazásokra. A *kedvesben* eredeti erőszakként az atlanti rabszolga-kereskedelmi útvonalon Sethe anyját ért atrocitásokat nevezi meg.²³ Ugyanakkor Sethe gyermekgyilkossága, és az, hogy ő is hajóban ad életet Denvernek ugyanazon helyzetek kísérteties ismétlődéseként értelmezhető.

Sethe szökése közben a magzat Denvert méhében mint antilopot képzei el, azonban nem tudja meghatározni az antilopkép felbukkanásának eredetét: „De nem állhatott meg, nem volt szabad megállnia, a kis *antilop* dömöckölni kezdte a szarvával, és *méhének földjét* taposta türelmetlen patáival” (59, kiemelés tőlem – K.A.). Ezáltal a metonímia által az *anyaméh* és az *anyaföld* képe szorosan összekapcsolódik, s nemcsak a személyes-közösségi vagy időbeli határok mosódnak el, hanem a földrajzi értelemben vett tér is bizonytalanná válik:

Ha valaha létezett öngyilkos gondolat, akkor ez volt az, és Sethe várta, hogy a kis antilop tiltakozzon, de hogy miért gondolt épp antilopra, azt Sethe el nem tudta képzelni, hisz soha nem látott egyet se. Gyanította, hogy még az édesotthoni előtti idők fantáziálásaiból maradhatott a fejében, amikor nagyon fiatal volt. Arról a helyről, ahol született (talán Carolina volt?, vagy Louisiana?) csak dalokra és táncokra emlékezett. Még az anyjára sem... (60)

²³ Sam Durrant, „Keeping It in the Family: Passing on Racial Memory in the Novels of Toni Morrison”, in *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*, SUNY series, Explorations in Postcolonial Studies (Albany: State University of New York Press, 2004), 82.

Az anyai vonal és származás kérdését övező bizonytalanság az *anyanyelv*vel kapcsolatban is feltűnik. Sethének csak homályos emlékei vannak arról a helyről, ahol született, arról a nyelvről, amelyet gyermekkorában beszélt:

Nan volt az, akit a legjobban ismert, aki velük volt egész nap, aki szoptatta a csecsemőket, főzött. Az egyik karja ép volt, a másik csonk. És különös szavakat használt. Sethe akkor értette őket, de most már nem emlékezett rájuk. [...] Mindent elfelejtett, amit Nan mondott neki, azzal a nyelvvvel együtt, amin mondta. Ugyanaz a nyelv volt, amin az anyja is beszélt, és amire már soha nem fog emlékezni. (107-108)

Az anya fogalma tehát képlékennyé válik, sem név, sem nyelv, sem családi kötelék által nem felismerhető a gyermek számára. Erre vezethető vissza Sethének az a gyermekkori vágya, hogy a testén hordjon egy nyomot, ami az anyjához kötheti. Az anyjáról alkotott képét mind olyan emlékek alkotják, amelyek valaminek a hiányára alapoznak. Azonban emlékszik egy jelre, az anyja testére égetett körre meg keresztre, amely alapján felismerheti, mivel ő az egyetlen, aki az e jelet viselők között életben maradt. Sethét attól való félelme, hogy a saját anyja nem ismeri majd fel, arra készteti, hogy azt kérje, jelölje meg őt is. Az anyját felakasztják, és ahogy Sethe meséli Kedvesnek és Denvernek: „Mire levágták, senki se tudta volna megmondani, hogy volt-e kör vagy kereszt a melle alatt, legkevésbé én, pedig én meg is néztem” (107).

Az eddig elmondottak alapján megfigyelhető, hogy a regényben bemutatott anyaszeretp áthelyeződik egy olyan területre, amelyet a freudi kísérteties analógiájával élve akár így is megfogalmazhatnánk: ahhoz, ami egyszer, hagyományos értelemben az anyát és az anyaszeretetet jelentette, amihez hozzájárul a biztonság megteremtése, az otthonosság érzése és az anyai gondoskodás minden vonzatával, társul az anyaszeretnek az a megnyilvánulása, amely gyermekgyilkosságban végződik, amelyet Paul D. „túl sűrű” (298) szeretetnek nevez, amely Denverben azt a gondolatot ébreszti, hogy az anyjában van „valami”, amitől rendjén valónak érzi, „ha megöl valakit, aki hozzá tartozik” (319). A két fogalomkör metszéspontjában helyezkedik el a Sethe által képviselt anyaszeretet, egy olyan kísérteties dimenzió meghatározhatatlan pontján, amelyben a helyes-helytelen, ismerős-idegen, bizalmas-ijesztő, élet-halál, jelenlét-távollét, biztonság-veszély között meghúzható határok eltűnnek, az ellentétek átcsapnak egymásba.

HATÁRELMOSÓDÁS: A VÍZ ANYASZIMBOLIKÁJA

A víz formátlan elem, fluiditásának köszönhetően felveszi tárolója alakját, elmosza a kezdet és a vég, a teremtés és a pusztulás közötti bipolaritást. A folyadékok szimbolikájának

ezen alapvető tulajdonságai fontos szerepet kapnak a regény anyához és születésekhez kapcsolódó motívumhasználatának feltérképezésében. Ahogyan a regényben az anya egyszerre életet adó és életet elvevő paradox szerepben tűnik fel, a szövegben folyamatosan visszatérő anyához kapcsolódó vízszimbolika a születés és a halál elválaszthatatlanságát, a szélsőségek közötti ingadozását, a határok elmosódását hangsúlyozza ki. Mindezek által a víz válik az újjászületés, a megtestesülés színterévé és a személyek közötti, idő- és térbeli határok teljes elmosódásának közegévé is.

A víz képzetköréhez társuló jelentések leginkább a kezdet és a vég, a születés és a halál köré csoportosíthatók. Mircea Eliadenál például láthatjuk: a víz az összubsztancia, princípiuma mindennek, ami formátlan és lehetséges, ahonnan minden forma megszületik és ahová visszatér.²⁴ A *Jelképtár* a víz szimbolikáját négy összefüggő témakörre szűkíti: magzatvíz, élet forrása; a megtermékenyítő égi víz; a megtisztulás vize; újjászületés eleme.²⁵ Mind az anyaméh, a megtestesülés előtti állapot, mind a megszületés, formát öltés, az újjászületés, a változás hozzátartozik a víz többértelmű jelentésrétegéhez. Egyrészt tehát a víz magában hordozza az őскеzdet, a világ anyaméhének jelentését, másrészt pedig ugyanilyen erővel megjelenik a halál képe és az újjászületés ígérete is benne. Gaston Bachelard különbséget tesz a víz formái között, és ezek alapján másodlagos szimbolikus jelentéseket von le. Megkülönböztetésében megjelennek a pozitív jelentést hordozó vízformák, mint a tisztavíz, forrásvíz, friss víz, amelyek elsősorban a megtisztulás, a születés és az újjászületés szimbólumai, másrészt pedig a folyóvíz, a halott víz, viharos víz és a sötét víz halálszimbolikájára hívja fel a figyelmet. Gilbert Durand Bachelard alapján a sötét vizet – amely elsősorban az éjszakai és a folyóvíz képéhez köthető – mint a változás szimbólumát írja le. A folyóvíz a visszafordíthatatlan idő és dolgok jelképe, soha senki nem merítkézhet meg kétszer ugyanabban a folyóban, ahogy a folyók sem jutnak vissza a forrásokhoz.²⁶

A *kedvesben* minden születés és megtestesülés a folyadékokhoz kapcsolódik. Kedves legelső megjelenésekor vízből bukkan elő, ennek a jelenetnek a misztikumát és intimitását az adja, hogy minden szem előtt rejtve történik meg, senki nem látja, ahogy „Egy teljesen felöltözött nő sétált ki a vízből” (89). A női alak gyenge és esetlen, tüdeje fáj, mozgásra szinte képtelen, kimerült, és mindennek ellenére, akárcsak egy újszülöttnak, bőre sima és friss. A víz tehát, ahonnan Kedves kisétál, az újjászületés közegeként értelmezhető. Az őt megpillantó Sethében ugyancsak a szülés elevenedik fel, a hirtelen rátörő vizelési ingerből a magzatvíz elfolyására asszociál, és az előtte megjelenő

²⁴ Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, ford. Mariana Noica, (București: Humanitas, 1995), 163.

²⁵ Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András és Szemdám György, *Jelképtár* (Budapest: Helikon, 1994), 248.

²⁶ Gilbert Durand, *The Anthropological Structures of The Imaginary* (Brisbane: Boombana Publications, 1999), 94.

emlékkép tizenkilenc évvel visz vissza bennünket az időben, Denver születésének pillanatához:

És valami okból, amit nem tudott azonnal megmagyarázni, abban a pillanatban, hogy elég közel ért hozzá, hogy lássa az arcot is, Sethe hólyagja csurig telt. [...] Mint egy ló, gondolta, de amikor csak ömlött és ömlött, és sehogy sem akart elfogyni, azt gondolta, Nem, inkább olyan, mint amikor elárasztottam a csónakot Denver születésekor. Annyi volt a vize, hogy Amy azt mondta: »Hé, Lu! El fog süllyedni velünk a csónak, ha folytatod.« De ahogy nem lehetett megállítani a megrepedt méhből kiömlő vizet, úgy nem lehetett megállítani most se. (90-91)

Ez a jelenet több szempontból is a megújulás, újjászületés, a kezdetekhez való viszozatérés lehetőségét hordozza magában. Egyrészt, ahogy már említettem, a cse-msemőszellem vízben ölt alakot, manifesztálódik anyagi formában. Másrészt Sethe ezzel egy új esélyt kap arra, hogy anyja lehessen meggyilkolt gyermekének, újra megszüli a lányt, hogy úgy vigyázhasson rá, „ahogy soha anya még nem vigyázott a gyermekére” (311). Azonban a lány megjelenése csak a kezdetét jelenti a tudatosítási folyamatnak, amelyet az emlékek képszerű visszatérése elindít Sethében. A felismerés csak jóval később érkezik egy kattanás formájában „ahogy minden darab a külön öneki tervezett és készített helyre zökken” (274), Sethe felismeri a vendégben a halott lány szellemét, majd monológjában a lány 124-es házhoz érkezése a saját megérkezésével kapcsolódik össze, a két mozzanatot pedig éppen a víz és a nyál, ami összeköti: „Azonnal tudnom kellett volna, hogy ki vagy, mert a sok víz is bizonyította, egyik csészével a másik után, meg amit ittál, és összekapcsolódott azzal, ahogy tiszta nyálat csorgattál az arcomra azon a napon, amikor a 124-esbe kerültem” (315). Kedves csillapíthatatlan szomszéd két szempontból is jelentőségteljes. Egyrészt a két nő közötti szoros kapcsolatot mutatja, amely már-már (ahogy a regény végén láthatjuk is) azonosságig fajul, és amely egy egyszerű példán keresztül már a találkozásuk első percében leírható: miközben a lány „issza a vizet egyik bögrével a másik után” (91), az anyára kontrollálhatatlan vizezési inger tör rá. Az anya és lány közötti kísérteties kapcsolat így már a fizikai manifesztációt követő első pillanatban egyértelművé válik. Másrészt pedig felerősíti a víz és az újjászületés összefüggéseit.

Ha a Denver születését leíró szövegrészt vizsgáljuk, az Ohio folyó mint „sötét víz”²⁷ jelenik meg. A folyóvíz hordozza a vizek sötétségét és terrorját, az éjszakai víz a szomorúság kontextusában elképzelendő,²⁸ és a változást, az idő visszafordíthatatlanságát jelképezi. A mitológiákban gyakori a folyón való átkelés mint a halál utáni túlvilágba való eljutás értelmezése, a folyó tehát az előzőek mellett két világ közötti határt is jelent. Az

²⁷ Bachelard a sötét vizet „a halál szimbolikus anyagának” látja (idézi Durand, i. m., 94.)

²⁸ Uo., 96.

Ohio Sethe szökésének idejében tényleges határvonal a rabszolgatartó és szabad államok között, így a folyón való átkelés nemcsak metaforikus értelemben vett átívelés két világ között, hanem egyszersmind Sethe tényleges szabadulását is jelképezi. Sethe és Amy este érkezik meg a folyóhoz, és a nő fejében a folyó akadályként jelenik meg, amelyen „egy evezővel kell átküszködnie magát egy rozoga csónakban, megküzdve a több száz mérföldre lévő Mississippi felé igyekvő áramlással” (139), de ugyanakkor az otthon nyugalma idézi, s így a szabaddá válás előtti utolsó pillanatban megindul a szülése: „Mintha az lett volna az otthona, és a baba (aki egyáltalán nem volt halott) ugyanezt érezhette. Amint Sethe közel ért a folyóhoz, elfolyt a vize, hogy egyesüljön vele. Ívbe feszült a háta, ahogy a méhrepedést heves szülési fájdalmak követték” (Uo.). Nem sokkal azelőtt, hogy elér a folyóhoz, Sethe halottnak gondolja hasában lévő babáját, ennek ellenkezője számára is csak a baba megszületése után bizonyosodik be. Négykézláb mászik a csónakba, és a szülés a határvidéket jelentő folyóban történik meg: félúton a rabszolgaság és a szabadság között, félúton élet és halál között, ahol a csónak lyukain át beszűrődő folyóvíz a magzatvízzel keveredik.

A szülést követően Sethe a folyóparton pihen meg, és egy következő visszatérésként – amelynek folyamatát szintén a folyadékok közötti kapcsolat indítja el: „Sethe úgy kezdett izzadni, mint akkor, amikor csurom sárosan fölébredt az Ohio partján” (148) – megismerjük a folyón való átkelés körülményeit is. Megjelenik Stamp Paid, aki egy lakodolságával viszi át Sethét a túloldalra. Az előzőleg tárgyalt, újjászületéshez kapcsolható szomszéd itt is felbukkan:

Vizet kért, és a férfi az Ohióból merített neki egy bögrével. Sethe mindet megitta, és kért még. Fejében újra ott volt a zengés, de sehogy sem hitte el, hogy megtette ezt az egész nagy utat, kibírt már annyi mindent, és most meghalhat a folyó rossz oldalán. (149)

Sethe metaforikus átkelése a folyón tehát épp a mitológiai folyóátkelésekkel ellentétes értelemben zajlik, mert itt a túlsó part nem a halál túlvilágát jelenti, hanem az élet kezdetét, amely a kiinduló parttal ellentétben az új és tiszta élet lehetőségét kínálja, így az ő útja a halálból az életbe vezet.

A megtisztulás vize jelenik meg az ezt követő jelenetben. Sethe megérkezik Baby Suggs-hoz, anyósához a Bluestone Roadon álló szürke és fehér 124-es házba. Baby Suggs egyenként mossa meg Sethe testrészeit, s miközben kimerültségében el-el bóbiskol, rendre bekötözi sebeit. Baby Suggs alakja az Ósanyával azonosítható, aki mind Sethe esetében, mind a cinncinnati-i közösség életében az anyafigurát helyettesíti, és a 124-es ház a helyszín, ahol „Baby Suggs, a szent, szeretett, óvott, táplált, fenyített és vigasztalt”

(143). A Baby Suggs által elindított megtisztulási folyamat ugyancsak az ő szavaival folytatódik: „Tedd le, Sethe. A kardot és a pajzsot. Le. Le. Mindkettőt tedd le. Lenn a folyóparton. A kardot és a pajzsot. Nem kell több háborúság. Tedd le az egészet.” (142) Sethe megmenekül, és annyi marad hátra, hogy megtisztítsa magát az örökös készenléti és harci állapottól, és ennek a megtisztulásnak a helyszíne szintén a folyópart, ahol aztán Sethe „mindet egyenként letette a partra, alatta tiszta, áramló vízzel” (Uo.).

A tisztító víz szimbolikája felfedezhető a regény végén is, ahol az közösségi ének vízformát ölt. A ház körül összegyűlt nők közösen énekelnek, hogy megmentse Sethét és elűzzék a kísértetet, megtörve ezzel a házban kialakult kaotikus és romboló egységet. A ház körüli nők imával kezdenek, de hamarosan az ima énekké válik, ahogyan visszalépnek a kezdet felé: „Kezdetben nem voltak szavak. Kezdetben csak a hang volt, és mindannyian tudták, hogyan hangzott a hang.” (397) Lars Eckstein megjegyzi, hogy ez a szövegrész rávilágít a zenei kifejezőmód folytonosságára az afroamerikai kultúrában, s hogy kevésbé hordoz metafizikai implikációt, inkább egy történelmi körülményt kíván kihangsúlyozni, mégpedig, hogy az angol szót és beszédet megelőzik az afrikai kultúrából eredő hangminták és zene.²⁹ Azt is láthatjuk, hogy a hangok egymásra találásának ereje a víz erejével kerül párhuzamba, egyszersmind egy keresztény tradíciót, a keresztséget idézi:

Hangot hangra halmoztak, míg meg nem találták, és akkor aztán olyan hanghullám áradt belőlük, mintha mély víz zúgott volna, és lepotyogtak a gesztenyefák becői. Átázdult Sethén, és úgy belereszketett, mint akit most kereszteltek meg. (401)

Eddig a folyó, mozgásban lévő víz tisztító, változást hozó jelentése került előtérbe. Azonban *A kedvesben* hangsúlyos szerepe van az állóvíznek is, ami a regényben konkrétan az Atlanti-óceán képében jelenik meg. Míg a változó folyó az idő múlását idézi, a mozdulatlan, végeláthatatlan tenger vagy óceán az örökkévalóságot.³⁰ A regényben az óceán Kedves víziójában jelenik meg, és egyértelműen a halál képei és ezeknek a képeknek az időtlensége társul hozzá. Az atlanti rabszolga-kereskedelmi útvonalon több millióan veszítették életüket, ahogyan Afrika partjairól Amerikába haladó hajók rakodótereiben embertelen körülmények között hurcolták meg őket. Ezt a világot eleveníti

²⁹ Lars Eckstein, „A Love Supreme: Jazzthetic Strategies in Toni Morrison’s »Beloved«”, *African American Review*, 40, 2 (2006): 271.

³⁰ Pál József és Újvári Edit, szerk., *Szimbólumtár: jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, (Budapest: Balassi, 1997), 494.

meg Kedves tudatfolyama, amely a regény második részének végén található. Itt nyer jelentőséget a víz formátlan jellege, mert ez válik az anya és lánya képzeletbeli egyesülésének közegévé. A víz ebben az esetben a nők egyesülési vágyát is szimbolizálja, amelyet a dolgozat egy későbbi része közelebbről is vizsgál.

A víz-anya kapcsolattal találkozhatunk a *Dzsessz*ben is. Joe háromszor indul anyja, Vadóc (Wild)³¹ keresésére. A vadonban élő nő születése után elhagyta gyermekét, Joe megérzései alapján azonosítja őt elhagyó anyjával, és egy erdőben akad arra a helyre, ahol érezheti közelségét. Ez a hely az Árulás-patak partján található, és egyszerre hordozza a termékenység és a pusztító veszély képeit. A patak pisztrángoktól hemzseg, amelyek az élet erős jelenlétét szimbolizálják, de mindeközben láthatjuk, hogy a táj csak távolról tűnik vonzónak: „a vadszőlő, lóhere, borostyán, erdei madársóska és hibiszkusz alatt a talaj olyan likacsos, mint a rosta. Egy rossz lépés, és elnyeli a bokád, ne adj’ isten egész valód, szőröstül-bőröstül.”³² A környék, ahol Vadóc barlangjára bukkan terméketlen, a patak mellett növe fa akár Joe-t is szimbolizálhatja, aki anya nélkül felnőve csakis önmagában találhatja meg a tápláló erőt:

az egész domboldalt átkutatta, hogy megtalálja a fát, amelynek felfelé nő a gyökere, mintha, miután engedelmesen befúrta a fejét a földbe, azt meddőnek találván, visszakapaszkodott volna, hogy saját törzséből szívja ki a táplálékot, amire szüksége van.³³

Ez a motívum szorosan összekapcsolódik Joe elnevezésének történetével. Nevelőanyja apja után a Joseph nevet kapja, de vezetéknév nélkül. Amikor a hároméves Joe szüleiéről érdeklődik, a válasz a következő: „Ó, drágám, eltűntek *nyom nélkül*.”³⁴ Ez a gyermek fejében a következőképpen születik meg: „Ahogy ezt mondta, én abból úgy értettem, arra gondol, hogy »Nyom«, aki nélkül eltűntek, akit itthagytak és nem vittek magukkal,

³¹ Vadóc alakja a két regény közötti átjárhatóságra hívja fel a figyelmet. Kedves 124-es házból való eltűnése 1873 és 1874 közé tehető, és gömbölyödő hasa megengedi azt a következtetést, hogy Paul D. gyermekét várja. A *Dzsessz*ben felbukkanó Vadóc 1873-ban ad életet Joe-nak, így egyes értelmezések Kedves történetének folytatását látják a *Dzsessz*ben. Erre találó szövegbeli példa *A kedves* zárlatában megjelenő mondat: „By and by all traces are gone” (Morrison, *Beloved*, 337.) és Joe önmagának adott vezetéknéve, melyről hamarosan még szólunk: Trace. Lásd például: Martha J. CUTTER, „The Story Must Go on and on: The Fantastic, Narration, and Intertextuality in Toni Morrison’s *Beloved* and *Jazz*”, *African American Review* 34, 1 (2000): 66-67.

³² Toni Morrison, *Dzsessz*, ford. Vághy László (Budapest: Európa, 1993). 262. [kiemelés tőlem – K.A.]

³³ Uo.

³⁴ Morrison, *Dzsessz*, 182. [kiemelés tőlem – K.A.]

nem lehet más, mint én.”³⁵ Az iskola első napján, amikor minden gyermek bemutatkozik, ő Joseph Trace-ként nevezi meg magát. Ahogyan a fa nem rendelkezik biztos gyökerekkel a meddő talajban, felfelé, önmagába növő gyökerei által saját életforrásává válik, úgy Joe a nyom nélkül eltűnt szülei helyett lesz önmaga gyökere, s egyszersmind egyetlen nyoma létezésének. Az itt felvázoltak alapján talán már kitűnik a Joe neve és Derrida nyomfogalma közti kapcsolat: a nyom – mely mindig kívül marad a jelrendszereken nem képezi részét a struktúrának, de ugyanakkor jelenléte szükségszerű a létrejöttükhöz – összeér a távollévő, ismeretlen szülőkkal, akiknek létezéséről éppen a hátramarad gyermek tanúskodik.³⁶ A *nyom* névbeemelése így a soha nem jelenlevő, elveszett szülők jelenbe írásának igényét is kifejezheti, s ez újból a származás kérdésének problematikuságához, a kísérteties anyaalakhoz vezet vissza bennünket.

A víz szimbolikáját tekintve fontos szerepet kap az időjárás is, legfőképpen a víz különböző halmazállapotokban való megjelenése. A *Szimbólumtár* szócikke szerint „a víz különféle halmazállapotokon keresztül zajló körforgása az anyag rejtélyes megmaradását mutatja, a forma vagy alak, a tér és idő örök ismétlődését, a természet körforgását.”³⁷ Ennek a kozmikus körforgásnak a részévé válik Kedves is, aki a vízben nyer alakot és vízben is tűnik el, és nem kerülheti el figyelmünket az sem, hogy alakját hasonló „rejtélyes megmaradás” jellemzi.

A víz fagyott formában való megjelenése egy újabb jelentésréteget társít az eddig elmondottakhoz. Ez kitűnik abból a jelenetből, amikor a három nő korcsolyázni indul, mely jelentősége túlmutat a kikapcsolódás lehetőségén: a fagyott vízfelszín egy újabb helyszínt teremt a három nő metaforikus egyesülésének. A folyó visszafordíthatatlanul haladó időre vonatkozó jelentése átalakul, a jég az örökkévalóság, a megfagyott idő képzetét kölcsönzi neki, noha csak átmenetileg, mivel a víz halmazállapot-váltása része a kozmikus körforgásnak, így a fagyást olvadás követi. A jelenet intim, és akárcsak Kedves vízből való kilépése, ez is anélkül történik, hogy bárki látná a három korcsolyázó nőt. Hangsúlyozza ezt a rész refrénszerűen ismétlődő mondata: „senki sem látta őket elesni” (272). A nők a külvilágtól elzárva átmeneti, békés és időtlen világba kerülnek. Ugyanakkor ez az a pillanat, amely megelőzi a már említett kattanást, amikor Sethe számára Kedves alakja egyértelműen összekapcsolódik a meggyilkolt csecsemőével. Nem tekint-

³⁵ Uo.

³⁶ Erről a kérdésről lásd bővebben: Philip PAGE, „Traces of Derrida in Toni Morrison’s *Jazz*”, *African American Review* 29, 1 (1995): 55-66.

³⁷ Pál-Újvári, i. m., 492.

hetünk el attól a jelenettől sem, amely a 124-es házon belül történeteket mutatja be abban a pillanatban, amikor megkezdődik a fent már tárgyalt szelleműzés: „Amikor a nők összegyűltek a 124-es előtt, Sethe épp darabokra tört egy jégtömböt” (400). Ha a jeget mint az idő megállásának szimbólumát kezeljük, akkor láthatjuk, hogy a korcsolyázó jelenettől kezdve egészen a közösségi éneklésig egyfajta időtlenségi állapot áll be a 124-es házban. Ennek a jégnek a szimbolikus megtörésével a ház és a külvilág közötti éles határvonal megszűnik, és megteremtődik a lehetőség a destruktív állapotból való kiszakadásra.

HATÁRLEÉPÜLÉS: A HÁZ ANYASZIMBOLIKÁJA

A ház az otthon egyik megtestesítője. Fizikai értelemben az első otthon az anyaméh, és nem véletlen, hogy az első, emberek által készített otthonok intimitásához hozzájárult az, hogy méhszerű szerkezettel rendelkeztek. A Taschen kiadó gondozásában megjelent *The Book of Symbols* példája szerint Afrika egyes részein mai napig készülnek női törzs alakú sárkunyhók, hüvelyszerű nyílásokkal és ajtókkal. Mivel leginkább a rejtkehely, biztonság, védelem képei társulnak hozzá, a háznak anyakaraktere van.³⁸ A 124-es ház anyajellegét vizsgálva szem előtt kell tartanunk mindazt, amit az anyaszerep átértékelődéséről elmondtunk. Mint az anya esetében, a házhoz és az otthonhoz is – az egyértelmű jelentésréteg mellé, amelyet a kísérteties képzetkörénél maradván a *heimisch*, azaz „bennfentes, otthonos, kies, ismerős, bizalmas”³⁹ szóval jelölhetünk – társul mindaz, ami idegen, nem otthonos, ijesztő és kietlen.

A 124-es ház egyszer élettel teli hely volt, s Baby Suggs-szal a középpontjában fontos szerepet töltött be a cincinnati-i fekete közösség életében. Találkozó- és pihenőhely, vendégház, amelynek kapuja bárki előtt nyitva áll. Sethe érkezése után még 28 napig részt vesz a közösség életében, ennek a végpontját a gyermekgyilkosság pillanata jelöli. Azonban a rabszolgavadászok megjelenését megelőző napon a ház udvarán Sethe és a gyermekek biztonságos megérkezését ünnepeelve Baby Suggs hatalmas lakomát szervez. Ennek a lakomának a körülményei és a közösségből általa kiváltott reakció már előre vetíti a fennálló harmonikus állapot megbomlását. Az ünnepségen kilencven ember gyűlik össze, „akik olyan jól ettek és olyan sokat nevettek, hogy dühösek lettek tőle” (217). Ez

³⁸ Ami Ronnberg és Kathleen Martin, szerk., *The Book of Symbols* (Köln: Taschen, 2010). 556.

³⁹ Freud, i.m., 66.

a harag leginkább Baby Suggs – aki „tanácsokat osztogat, üzeneteket ad tovább, betegeket gyógyít, szeret, főz, főz, szeret, prédikál, énekel, táncol és mindenkit szeret, mintha az az ő dolga volna és senki másé” (218) – és a ház ellen irányul, amely mindennek színteret ad. A dühös vendégek pedig másnap szódabikarbónát nyelnek, „hogymegnyugtassák a dőzsöléstől, a 124-es ház hanyag bőkezűségétől háborgó gyomrukat” (219). A 124-es nyüzsgő, otthonos, élettel teli jellege, majd hanyag bőkezűsége egy csapásra válik féltelmetessé és taszítóvá a közösség számára a „Baj után”, ahogy Stamp Paid magában nevezi „Sethe kíméletlen válaszát a Szököttrabszolga-törvényre” (266). A közösség távolságtartása, a ház és a külvilág között fennálló szakadék ettől a pillanattól kezdve egészen a regény végéig áthidalhatatlannak látszik.

A gyermekgyilkosság Sethe számára azt jelenti, hogy elviszi a babáit oda, „ahol biztonságban lesznek” (257). A regényben Paul D. kérdőjelezi meg folyamatosan Sethe tettenéi jogosságát, valamint ő fogalmazza meg ennek a biztonságképnek a természetellenességét: „Ez a Sethe kézfűrésszel beszélt a biztonságról. Ez az új Sethe nem tudta, hol van vége a világnak, és hol kezdődik ő” (258). Azzal, hogy Sethe „biztonságos helyre” akarja juttatni a gyermekeit, az életben maradók esetében pont az ellentétét éri el: Howard és Buglar elszökik, Denver anyjához fűződő viszonyát pedig alapvetően a félelem határozza meg:

Minden este levágta a fejem. Buglar és Howard mondta, hogy le fogja vágni, és levágta. Úgy nézett rám a szép szemével, mintha idegen volnék. Nem gonoszul vagy bármi, hanem úgy, mintha csak talált volna valahol, és sajnálja. Mint aki nem akarja megtenni, de muszáj neki, és nem fog fájni. (321)

A 124-es házból pont az tűnik el, amit Sethe meg akar teremteni, s ami legfőképpen hozzájárul egy hely otthonjellegéhez: a biztonság.

„Gonosz volt a 124-es ház. Teli egy baba mérgével” (17), kezdődik a regény, és e két mondat alapján már több mindent is megtudhatunk a házról. A 124-es identitást kap, és a regény további részeiben előforduló megszemélyesítések által egyre inkább erősödik antropomorf jellege. Az eredeti szöveg kezdőmondataiban nincs megjelölve, hogy egy házról beszélünk („124 was spiteful. Full of a baby’s venom”⁴⁰) így az, hogy ki vagy mi csoda a 124-es, még egy mondat erejéig rejtve marad. Azon túl, hogy a 124-es szám szinekdochéként működik, a „house” szó kihagyása arra enged következtetni, hogy ez a

⁴⁰ Morrison, *Beloved*, 3.

megnevezett identitás egyszerre része a háznak és válik külön tőle, egyszerre foglalja önmagába a házat és távolodik el tőle. Andrew Hock Soon Ng pontosan megfogalmazza a 124-es szám jelentőségét, amikor azt írja, hogy a hármas szám – amely Kedves, Sethe harmadik gyermekét szimbolizálja – számsorból való kihagyása jelenti be az állandó jelenlétét, s jelzi, hogy Kedves mint köztes entitás állandóan az ottlét és a szövegi úr között lebeg.⁴¹ A regény felütéséből máris kirajzolódik egy nagyon erős jelenlét, amely leginkább hiányában nyilvánul meg, s amely egyrésztől szerves része a Bluestone Road-on álló háznak, de ugyanakkor rajta kívül létezik. Ezen a ponton el kell különítenünk a házat, amely a kísértet megtestesülésének színterévé válik a ház kísérteties jellegétől, amely Kedves megjelenése után is fennmarad. A *The Architectural Uncanny* című írásában Anthony Vidler úgy határozza meg az építészeti kísértetiest, mint a bentlakó tudattalanjának térbeli meghosszabbítását, ahol az otthontalanság érzése a bentlakóból fakad, és ahol a belakott tér és a bentlakó egymás szorongásából táplálkozik. A kísérteties önmagában nem egy térnek a tulajdonsága, hanem esztétikai dimenzió, egy mentális állapot kivetülésének megjelenítése, amely eltörli a határokat valós és valótlan között, kétértelműséget idézve elő. Ha valós helyeket értelmezzünk kísértetiesként, az nem azért van, mert a helyek maguk kísérteties tulajdonságokkal rendelkeznek, hanem mert történelmileg vagy kulturálisan az elidegenedés reprezentációjaként jelennek meg.⁴² Hock Soon Ng ezek alapján azt a megjegyzést teszi, hogy a 124-es ház nemcsak a makacs, destruktív múlt metaforája, hanem valós helyszín, amelynek a kísértése a házban élők hellyel való kapcsolatához fűződik, és ő a ház kísértését elsősorban Sethéhez köti.⁴³ Azonban azt is megfigyelhetjük, hogy a ház „viselkedése” túlmutat Sethén és félelmein, és sokkal inkább tükrözi a ház összes lakójának – Paul D.-t is beleértve – a múlthoz, traumáikhoz és a kisbaba szelleméhez való viszonyulását, s ezek összejátszásából alakul ki a ház személyisége.

A két nő el- és befogadja a szellem jelenlétét, hasonlóan a ház is el- és befogadja, bezárja őket a trauma időtlenségi állapotába, ahol a múlt-jelen-jövő nem férnek el egymás mellett, s amit egészen a regény végéig, amikor Denver kilép a házból, nem tudnak elhagyni. Ezzel szemben Paul D. érkezése teljesen más reakciót vált ki a házból: „Nem

⁴¹ Andrew Hock Soon Ng, „Toni Morrison’s *Beloved*: Space, Architecture, Trauma”, *symplekē* 19, 1–2 (2011): 233.

⁴² Anthony Vidler, „Introduction”, in *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1992), 11–12.

⁴³ Hock Soon Ng, Uo.

volt hely semmilyen más tárgynak vagy testnek, amíg fel nem bukkant Paul D., hogy törjön-zúzzon, hogy helyet csináljon, hogy elmozdítsa, elkergesse a szellemet valami más fertályra, aztán elfoglalja a helyét” (74). Amellett, hogy egy asztallábbal próbál rendet teremteni a kísértetjárta házban, ő nyithatná meg Sethe előtt annak a lehetőségét, hogy felismerje: a múlt különbözik a jelentől, és a jelenen túl ott rejtőzik a jövő ígérete is. Azonban a ház és lakói nem állnak készen egy ilyenfajta felismerésre, így Paul D. szelleműzését és Kedves megjelenését követően a férfi szobáról szobára járva kerül egyre messzebb Sethétől, míg végül a ház teljesen kitaszítja magából.

A ház, amelyet Denver „inkább embernek gondolt el, mint holt építménynek. Embernek, aki sír, sóhajtozik, reszket és dühöng,” (57) a többszörös megszemélyesítés során önmaga is szereplővé válik, aki egyrészt ellenáll és harcol a változás minden lehetőségével, másrészt pedig a maga módján óv és véd, magáévá téve a regényben előtérbe helyezett torz anyaszerepet. A ház ellenállásának és életre kelésének első és legszembe-tűnőbb példája a Paul D. megjelenését követő „harc”, amely kialakul a férfi és a ház között. El kell telnie egy kis időnek, amíg Paul D. felismeri, hogy nem ő, hanem „maga a ház vergődött” (41). Mindeközben Sethe „mintha csak szorítaná vissza a házat a földre” (Uo.). Mivel ezt a jelenetet az előző meg, hogy Sethe, Paul D. jelenlétének biztonságában úgy érzi, „bízhat a dolgokban, és emlékezhet rájuk, mert ott van mellette az utolsó édesothoni, hogy elkapja, ha elmerülne bennük” (Uo.), a ház „vergődése” a múlt és az emlékek befogadásának ellehetetlenedését hangsúlyozza. Azonban a jelenet értelmezhető úgy is, mint a patriarchális családszerkezet „helyreállítására” tett próbálkozás, legfőképpen azért, mert Paul D. „két lábánál fogva az asztalt, csapdosni kezdett vele, tört-zúzott, és sikoltva felelt a sikoltó háznak” (42). A 124-es házban Baby Suggs halála után Sethe tölti be a családfő szerepét. Az asztal, amely a nukleáris családmodell jelképeként jelenik meg, eszközévé válik Paul D. próbálkozásának, hogy helyet teremtsen magának a házban kialakult matriarchális rendben.

Sethe időről és emlékezésről alkotott képe leginkább a trauma térbeli elhelyezkedésére hívja fel a figyelmet. Elképzelése szerint az emlékek, a „képek” és a „helyek” a dolgok eltűnése után is ott „kint” maradnak, ezt Sethe az eredeti angol szövegben úgy nevezi meg, mint „*rememory*”: „még ha nem is gondolok rá, még ha meghalok is, annak a képe, amit tettem, vagy tudtam, vagy láttam, ott van kint. Pontosan azon a helyen, ahol történt” (68). Az emlékek tehát olyan dolgok, amelyekbe az ember sétálva a térben meghatározott pontokon „beleütközhet.” A magyar fordítás szóhasználatából – „Régebben azt hittem, csak az *emlékezetem* csinálja” (68, kiemelés tőlem – K.A.) – nem érzékelhető,

hogy a „rememory” valójában Sethe szóalkotásának eredménye, mely által a „memory” (emlék, emlékezés képessége) és a „remember” (emlékezés folyamata), főnév és ige grammatikai különbsége, cselekvés és dolog, ágens és elszenvető közötti határvonal elmosódik. A re- előtag révén ugyanakkor az ismétlési kényszer, a retraumatizáció problémája is beleíródik Sethe nyelvébe. A *rememory* fogalmához még hozzátartozik az is, hogy a személyes- és kollektív emlékezet közötti határvonalak eltűnnek, így a „kint” lévő dolgok nemcsak a trauma elszenvetőjéhez tartoznak, hanem akárki akármikor újraélheti. Sethének az a próbálkozása, hogy „távol tartsa [Denver] a múlttól, amely még mindig várja őt” (78) pontosan erre irányul: mivel „soha semmi nem hal meg” (69), Denver bármikor újraélheti azt, ami nem tudott a múlt részévé válni. A regény három szerkezeti egységét a ház hangulata határozza meg. Míg az első részben a ház „gonosz”, a másodikban és harmadikban rendre „hangos” és „csendes”. A ház zárt és izolált jellege a második részben teljessé válik, azután, hogy Paul D. elhagyja a házat és Sethe elveszíti a munkáját. „Bármi történik is a házamon kívül, az nem nekem történik. A világ ebben a szobában van. Ez itt minden, ami van, és minden, aminek lennie kell” (285), gondolja Sethe, amikor bezárja a 124-es ajtaját, és ezzel teljesen áthatolhatatlanná teszi a ház és a külvilág közötti szakadékot. Ezen a ponton a ház gyűjtőpontjává válik mindennek, ami azelőtt „kint” volt, egy zárt térbe összpontosulnak a három nő feldolgozatlan tapasztalatai, másrésről mindazok, amelyek egy kollektív traumatikus emlékezet részét képezik.

KÍSÉRTETJÁRÁS ÉS VENDÉGSZERETETGYŰLÖLET

Mielőtt rátérnék a három nő tudatfolyamának tárgyalására, amely egyszersmind a regénnyel kapcsolatos szakirodalomban *A kedves* leggyakrabban elemzett része, vissza-utalnék két, e dolgozat által már megemlített kérdéskörre. Az első a múlt szellemének Kedves alakjában való megtestesülését érinti, a második pedig annak az ellehetetlenségét, hogy Sethe elkülönítse a múltat a jelentől, s ugyanakkor horizontjába engedje a jövőt is. A nő összekuszálódott jelenének többidejűsége, mint azt már megállapítottuk, a 124-es házban összpontosul, amely makacsul és kitartóan „óvja” bentlakóit a változás és változtatás minden lehetőségétől. Ehhez a házhoz érkezik meg Kedves, egy kísérteties – idegen, de mégis ismerős – vendég, akinek a 124-es, mindannak ellenére, hogy „nem volt hely [benne] semmilyen más tárgynak vagy testnek” (74), helyet ad, s akit a házzal együtt a nők is befogadnak, sőt, önmagukba fogadnak. E megfigyelés alapján Derrida

kísértetfogalmához kell fordulnunk, amely etikai – mely etika elsősorban az *igazságosság* és a *vendégszeretet* etikája – megközelítést nyújthat a regényben megjelenő kísértetjáráshoz. Ahogy az később részleteiben is kirajzolódik, *A kedvesben* a kísértetjárás, a szellem megtestesülésének és megérkezésének momentuma és ennek következményei magával vonják az *igazságosság* és a *vendégszeretet* kérdésköreinek tárgyalását is.

Derrida *Marx kísértetei* című írásában bevezeti a *hantológia* fogalmát, amely mintegy felváltja az ontológiát (a francia *hantologie* kifejezés az *ontologie* homonímája), helyettesítve a lét és a jelenlét elsődlegességét a szellem alakjával, amely nem jelenlévő és nem is távollévő, nem halott és nem is élő, nem jelenbeli és nem is pusztán eljövendő.⁴⁴ Derridánál Marx alapján a kísértet „a szellem paradox megtestesülése, testté válása, fenomenális és testi alakja. Inkább valami nehezen megnevezhető »dologgá« válik: sem lélek, sem test, egyik is, másik is.”⁴⁵ A lélek és a test jelenléte közötti ingadozás a szöveget tekintve leginkább az elvont és metaforikus a tárgyi, konkretizált megjelenítésében ragadható meg. Már a szellem megtestesülésének (a testtelen, alaktalan anyagi szférába való elmozdulása) tárgyalásával egyértelművé válik, hogy ami elvont vagy metaforikus, átértelmeződik, és alakot, formát, helyet kap a regény narratívájában. Itt a múlt feldolgozatlan traumája nem tud kimondhatatlanul a nyelv szimbolikus szférájában maradni, hanem meg kell jelennie, helyet kell foglalnia a házban, ez pedig újabb metaforák konkretizálódásához vezet. Wyatt rámutat, hogy amikor a narratíva a házat vagy az anyai testet helyezi fókuszába, a metaforák elhagyják szimbolikus jelentésüket, és szó szerint értelmeződnek.⁴⁶ Megtestesülése előtt a kisbabaszellem főleg érzelmi hatással bír: Paul D. szemében gonosz, Sethének szomorú, Denver szerint bántott és magányos. Ezek az érzelmek kitöltik az egész házat, amelyben végül nem marad hely semmi másnak, így tekinthetők éppoly materiálisnak, mint Paul D. teste, ami nem fér már el közöttük. A szellem hiánya, jelen-nem-levősége épp ilyen erőteljesen nyilvánul meg, s a nyomaiban felfedezhető: egy címből kihagyott szám, egy eltörött tükör, két apró kéznyom egy tornán, egy lépcsőn felmászó kisbaba hangja. Azonban a Kedves képében visszatérő kísértet testi manifesztációja ellenére sem tekinthető abszolút jelenlévőnek. Mindamellet, hogy legyengült teste természetfeletti erőre kap, Denver felfedezi, hogy „mélyen lent azokban a nagy fekete szemekben egyáltalán semmi kifejezés nem volt” (97).

⁴⁴ Colin Davis, „Ét at Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms”, *French Studies* 59, 3 (2005. július 1.): 373.

⁴⁵ Derrida, *Marx kísértetei...*, 16.

⁴⁶ Wyatt, i.m., 475.

A narratíva előrehaladtával Kedves jelenléte egyre inkább meghaladja az érzékelhető határokat. A lány mentális ereje természetfeletti erővel hat Paul D.-re, és fizikai formában manifesztálódik, vagy ahogy Wyatt fogalmaz, a metaforikus jelentés fizikai aktualitást nyer⁴⁷: a „She moved him”⁴⁸ – „Fölzaklatta a lány” (185) – mondat, mint ahogy a fordításból is látszik, jelenthet érzelmi „megmozdítást” is, amely elsősorban arra utal, hogy Paul D.-ben ellenállhatatlan szexuális vágyat ébreszt Kedves „ragyogása”, másrésztől viszont az arra való késztetést is jelenti, hogy a férfi szobáról szobára járva kiköltözzön a házból, így a „mozdítás” szó szerinti értelemben a férfi fizikai elmozdítása. A regény végére Kedves jelenléte annyira kiterjedtté válik, hogy teljes mértékben elnyomja Sethét, aki Durrant szerint erre a pontra egyre inkább közelít a megsemmisülés felé, és majdnem ő maga válik szellemmé. Kedves növekedésével arányosan Sethe folyamatosan veszít az anyagiságából⁴⁹, és Denver egyszerre érzékeli jelenlétét a távollétével: „látta, hogy Sethe szeme fényes, de halott, éber, de üres” (371). A metaforikus megemészthetetlen múlt Kedves alakjában megtestesül, fizikailag együtt él a nővel, s a lány kiterjedt jelenléte szó szerint emésztésre képtelenné teszi Sethét⁵⁰: amikor a nő kihány „valamit, amit meg sem evett” (Uo.), Denver felismeri, hogy az anyja életveszélyben van. A szellem és a kísértet Morrisonnál, mint Derridánál úgy ingadozik a jelenlét és a távollét, test és lélek között, hogy egyszerre mindkettő, és közben egyik sem.

„Megtanulni élni, megtanulni *magunktól*, egyes egyedül, *magunktól* tanulni meg élni (»szeretnék végre megtanulni élni«) nem lehetetlen-e egy élő számára?”⁵¹ teszi fel a kérdést Derrida *Marx kísérteteinek* exordiumában. Válasz is érkezik: megtanulni élni a kísértetek társaságában lehet, a kísértetekkel való együtt-létben,

nem úgy, hogy társalogni, hanem hogy érintkezni tanul meg a fantommal, átengedni vagy visszaengedni a szót, akár önmagában, akár a másikban, akár a másiknak önmagában: mindig *ott* vannak a kísértetek, akkor is, ha nem léteznek, akkor is, ha már nincsenek, akkor is, ha még nincsenek.⁵²

⁴⁷ Uo. 478.

⁴⁸ Morrison, *Beloved*, 140.

⁴⁹ Durrant, i.m., 91.

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Derrida, i.m., 7.

⁵² Uo., 189.

A kísértet pedig sohasem csak a múlt kísértete, hanem a jövőé is, mindazoké a másoké, akik „nincsenek ott, *jelenleg élőkként*, akik már halottak, vagy akik még meg sem születtek.”⁵³ Az igazságosság feltétele épp ez a szellemekkel történő együtt-lét, a teljesen másik befogadása és üdvözlése az otthonban, amely csak az *élő jelenen* túl gondolható el, „túl az élő jelenen általában”, egy olyan „kísérteties momentum[ban], mely nem tartozik már az időhöz, ha az időn a modális jelenek láncolatát értjük (elmúlt jelen, aktuális jelen: »most«, jövőendő jelen).”⁵⁴ Ugyanakkor az igazságosság elképzelhetetlen a felelősség elve nélkül

a még meg nem születettek vagy már halottak fantomjai iránt, akár háborúk, politikai és egyéb erőszak, nacionalista, rasszista, gyarmatosító, szexista és egyéb gyilkosságok, imperialista elnyomás és mindennemű totalitarizmus áldozatai voltak ezek a halottak, akár nem.⁵⁵

Az igazságosság eseményszerű megérkezésére való várakozás pedig teljes nyitottságot igényel, az otthon teljes, elvárások nélküli megnyitását, fenntartás nélküli vendégszeretetet, egy olyan várakozást valakinek vagy valaminek a megérkezésére, ahol nem tudni, hogy ki lesz az, aki megérkezik, hogy milyen alakot ölt, és hogy megérkezik-e egyáltalán. Ez a messiási⁵⁶ megnyílás az igazságosság feltétele, megnyílás „az esemény mint maga az idegen előtt, az előtt, ami jön, vagy akinek a remény emlékezetében mindig fenn kell tartanunk egy üres helyet – mely nem egyéb, mint a kísérteties helye.”⁵⁷ Kimberly Carfore Derridának e megjegyzése alapján számunkra érdekes kérdést fogalmaz meg: mi történne, ha egy idegen ténylegesen megérkezne, és helyet követelne magának az asztalunknál? Ki lenne ez az idegen és hogyan reagálnánk rá?⁵⁸ A *kedvesben* megjelenített hazatérés, mely pontosan a kísérteties idegen hazatérése, tekinthető olyan narratívának, amely egy alternatív válasszal szolgál erre a kérdésfelvetésre. Az idegennek, a másik

⁵³ Uo., 8.

⁵⁴ Uo., 9.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ Derrida „sivatagi (azonosíthatatlan tartalom és messiás nélküli) messianizmusnak” nevezi az igazságosság eseményszerű megérkezését, ahol a messiási várakozás „a sürgetés, a fenyegető közelség, ám redukálhatatlan paradoxonnal, egy várakozási horizont nélküli várakozás volna” (vö. Derrida, i.m., 37. és 181.)

⁵⁷ Uo., 75.

⁵⁸ Kimberly Carfore, „The Paradox of Homecoming: Home is Where the Haunt is”, in *Resisting the Place of Belonging: Uncanny Homecomings in Religion, Narrative and Arts*, szerk. Daniel Boscaljon (Routledge, 2013), 63.

végtelen másságának befogadása az otthonba kijelöli az igazságosság eljövételét, egy olyan eseményét, amely felborítja a szent-profán, ismerős-ismeretlen, én-másik közötti határokat, teret engedve a kísérteties hazatérésnek, ahol a hazatérő az idegen.⁵⁹ Csak egy ilyen paradox hazatérés és az otthon igaz megnyitása hozhat el igazságosságot azok számára, akik a történelem folyamán láthatatlanul vagy hangtalanul maradtak valamilyen elnyomás által, a már halottak vagy a még nem élők számára. És éppen amiatt, hogy az igazságosság lehetetlen eseménye mint olyan, meghalad, túllép és eltünteti minden általunk ismert és érzékelhető határvonalat, fent kell tartanunk a lehetségeségét: „minduntalan emlékeztetnünk kell arra, hogy az igazságosság éppen e lehetetlen rettetés lehetőségénél fogva kívánatos: a jog *által*, tehát *azon túl*.”⁶⁰

Nem kívánnék azonban olyan végkövetkeztetés felé haladni, ahol Kedves befogadása egyszersmind az igazságosság eljövételét vonzza magával; nem is lenne lehetséges: a regény zárlatában talán épp az igazságosság mint esemény eljövételének lehetetlensége hangsúlyozódik ki. Ennek ellenére a kísértet látogatása nem marad nyom nélkül, s talán épp ezekben a nyomokban fedezhetjük fel az igazságosság „végtelen ígérését”, amely „eljövendővé teszi a teljes jelenlét formájában soha meg nem jelenőt,”⁶¹ s mely végső soron éppen Kedves regény végén egyre halványuló lábnyomaiban visszhangzik. Figyelmünket így a kísértetjárás felé fordítjuk, amely „nem mindig egy nagylelkű jelenés vagy baráti látomás pillanatát jelöli, jelenthet szigorú felügyeletet vagy erőszakos kutakodást is. Kitartó zaklatást, engesztelhetetlen ráakaszkodást.”⁶² A kísértetjárás, a kísértet kitartó és visszatérő látogatása nem más, mint az igazságosságra való felszólítás, amely a szétvált időben történik, a lehetetlenség paradox terében, ahol, ha a befogadó tiszteletben tartja a másik végtelen másságát, ha enged a határok elmosódásának és a liminális terek megnyílásának, akkor ott rejtőzik az új lehetőségek, a jövő tere.⁶³ Kedves kísértet-jelenléte éppen ilyen felszólításnak tekinthető; gyötrő, kitartó és követelőző jelenlét, amely igazságosságot kíván, de az igazságossághoz befogadásra, együtt-létre van szükség, befogadóra, aki tiszteletben tartja teljes másságát, feltétel nélküli vendégszeretetre.

A paktumszerű, jogi vendégszeretet Derrida alapján fallogocentrikus, és mindennek előtt megkívánja a befogadásra váró idegenektől, hogy „legyen nevük, hogy a jog alanyai

⁵⁹ Uo., 61-62.

⁶⁰ Derrida, *Marx kísértetei...*, 189.

⁶¹ Uo. 75.

⁶² Derrida, *Marx kísértetei...*, 111.

⁶³ Carfore, i.m. 66-67

legyenek, felszólíthatók és büntethetők, beszámíthatók, felelősek legyenek, akik megnevezhető azonossággal és tulajdonnévvel rendelkeznek.”⁶⁴ Azonban a vendégszeretet abszolút formája – amelyet Derrida egy másik esszéjében az anyai gondoskodással azonosít – az olyan érkezőre is vonatkozik, aki nem rendelkezik névvel és családnévvel, családdal vagy társadalmi státusszal, aki így az abszolút másik, és aki ekképpen úgy kerül befogadtatásra, hogy a házigazda semmit, még a neve megadását sem várja el tőle. A Kedvessel történő első találkozás éppen a jövevény idegenként való azonosításának módorában zajlik le. Miután Sethe kérdésére, hogy a környékről való-e, a lány nem tud válaszolni, Paul D. a neve, majd családnéve után érdeklődik:

– Családnévem? – A lány értetlenül nézett rá. – Az nincsen – mondta, és betűzte nekik a nevét, olyan lassan, mintha minden egyes betűt akkor kellene megformálnia. (92)

Kedves így nem tudja bizonyítani idegenségét, amely jogi alapot szolgáltathatna befogadására, ezért abszolút mássága feltétel nélküli vendégszeretetet követel meg.

Az, hogy az érkező vendég Kedvesként nevezi meg magát, első pillanattól konfúziót kelt kilétével kapcsolatban. Egyrésről a halott kisbaba – aki a regényben nem kerül megnevezésre, csak mint „a baba (már tényleg mászott?)” (162) – sírkövén álló feliratot idézi, amiért az anya tízperces együttléttel fizet a kőfaragónak, s amely borzalmas mellékhangot ad a szimbolikus névadásnak:

De nem volt elég, hogy a kövek között, a vésnök fiának szeme előtt kellett párzania. Nemcsak egy olyan házban kellett élnie évről évre, amelyet megbénított a kisbaba dühe, amiért átvágták a torkát, még ott volt az a tíz perc is, amit a csillagszilánkokkal teleszórt hajnalszínű kőnek feszülve töltött, olyan szélesre tárva a térdét, mint egy sírhalom, s az hosszabb, mint maga az élet, és elevenebb, lüktetőbb, mint a csecsemővér, amely úgy csorgott a kezén, mint az olaj. (21)

Ugyanakkor a gyermekgyilkosság és a névadás aktusának két traumatikus eseménye meghatározza, két pólus közé zárja Sethe tapasztalatait: „Olyan volt, mintha egyik nap vörös csecsemővért látna, a másik nap meg a sírkő rózsaszínű kőszilánkjait, és mást sem-

⁶⁴ Jacques Derrida, „Az idegen kérdése: az idegentől jött”, in *Az idegen: variációk Simmeltől Derridáig*, szerk. Biczó Gábor, ford. Boros János, Orbán Jolán és Teller Katalin (Pécs: Jelenkor, 2004), 16.

mit” (73). Másrésről pedig a Kedves név a házba érkező fiatal lány tapasztalatait is felidézi: „Bőr nélküli szellemek dugták belé az ujjukat, és kedvesnek nevezték a sötétben, ringyónak a fényben” (369). A kedves szó tehát elveszíti azt a jelentéslét, amelyet a szeretve levés és a szeretett személy, akár anyai, akár más viszonylatban való becézése adhatna, s mindkét esetben szexuális erőszak társul a megnevezés aktusához. Az angol elnevezés, *Beloved*, még inkább érzékelteti a szeretve lenni (*to be loved*) jelentésrétegét, így az átértékelődés talán még hangsúlyosabb. A lány, aki Kedvesnek szólítja magát, egyszerre egy névtelenül maradt halott kisbaba kísértete, a már nem élő, s egyidőben ugyanakkor a még élő is, aki az oppresszív rendszer nyelvén kívül, elnevezetlenül, testére redukálva kívánja vissza a szót.

Amennyiben elfogadjuk Derrida kijelentését, miszerint, ha az anyai gondoskodást a helyettesíthetlenségéből kiindulva határozzuk meg, akkor az „kétségkívül a vendégszeretet abszolút alakzata”⁶⁵, el kell időznünk a helyettesíthetlenség és az anyai gondoskodás kérdésénél mindannak fényében, amit a regényben megjelenő anyaszerepről már elmondtunk. Derrida okfejtése alapján a tulajdonképpeni anyaság lényege mindabban rejlik, ami nem pótolható más nő által vagy semmilyen formában, tehát a mell, a tej, semmi, ami testi nem képezheti alapját. Így a helyettesíthetetlen gondoskodás tapasztalata („a gondoskodás, amennyiben anyai és amennyiben gondot visel, érdek nélkül, az érkezőre, az újonnan jövőre, a gyermekre mint akinek befogadásra, táplálásra, szállásra van szüksége, aki elvben fegyvertelen, végtelenül sebezhető és szükségét szenvedő, vendég vagy abszolút jövevény”⁶⁶) válik azzá, amit feltétel nélküli vendégszeretettel nevezünk. Sethe esetében az anyai gondoskodás, amely a vendégszeretet abszolút alakzata lenne, nemcsak a jövevényel szembeni magatartásformaként érvényesül, hanem szó szerint anyai minőségében fogadja házába Kedvest. A házigazda és a vendég közötti kapcsolat azért válik még körülményesebbé, mert egymásban a meggyilkolt gyermeket és a gyilkos anyát ismerik fel, így a befogadó az anya, aki próbálja megmagyarázni és jóvátenni a tettét, az abszolút másik pedig a gyermek, aki számonkéri az őt elhagyó anyát.

Sethénél, ahogy az eddigiekben már láthattuk, a helyettesíthetőség és az anyai gondoskodás, anyai szeretet kérdésköre is problematikus. Számára a tejre, melyet el kell juttatnia a gyermekeinek, nem létezik pótlék, a táplálással együtt a tej lesz a gondoskodás helyettesítője. Az anyai test, a mell, az anyatej elsődlegessé válik a gondoskodás

⁶⁵ Jacques Derrida, „Vendégszeretetgyűlölet”, in *Ki az anya?*, ford. Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 2005), 59–93.

⁶⁶ Uo., 66-67.

minden más formájával szemben, így a pótolhatatlanság teljes anyai mivoltára kiterjed, de legfőképpen fizikai értelmében érvényesül. Jean Wyatt szerint a regény szövege alá-támasztja az anya test általi önmeghatározását a metaforikus helyettesítések elutasítása által. Amikor a regényben diskurzus helye az anyai test, a metaforikus lesz a valóságos, s ez felerősíti Sethe elképzelését, hogy az anyaság meghatározója a testi jelenlét: nem létezik pótlék, sem metaforikus, sem más, az anyai testre. Erre vonatkozóan Wyatt a következő példát hozza fel: mikor Paul D. Sethét hátulról ölelve a nő mellét a kezében tartja, Sethe arra gondol, hogy „végre valaki másnak a kezében van a felelősség a melleiért” (40) („the responsibility for her breasts, at least, was in somebody else’s hands”⁶⁷). A kifejezés, „valaki másnak a kezében” („in somebody else’s hand”), elsősorban metaforikusan „valaki más felelőssége” jelentéssel bír, itt viszont a kezek konkrétan ott vannak, és ami a két kézben van, az sem valami elvont fogalom, hanem szó szerint az anyai mell. Ugyanakkor a következő mondatban megjelenő „fölszabadulva mellének terhétől” (41) („relieved from the weight of her breasts”⁶⁸) esetében sem átvitt értelembeli „teherről” beszélünk, hanem ténylegesen a mell súlyáról. Sethe anyaságról alkotott fogalma olyan teher számára, amelyet nem lehet megkönnyíteni, mert nem létezik pótlék rá.⁶⁹ Marianne Hirsch, Wyatthez hasonlóan kihangsúlyozza, hogy a rabszolga-rendszer kontextusában, s annak a családi kötelékekre tett hatása által az anya mindent, az elválást és a veszteséget is, sokkal erőteljesebben él meg.⁷⁰ Az anyai gondoskodás Sethénél minden vonatkozásával együtt radikális formában nyilvánul meg, valamint kerül át egy olyan területre, amelyet korábban kísértetiesnek nevezünk, s amelyet a szélsőségek közötti ingadozás és a határvonalak elmosódása határoz meg. És éppen az anyaszeretetnek ebben a kísérteties értelemben vett radikális megnyilvánulásából következtethetünk arra, hogy a vendégszeretet is hasonlóan szélsőséges minőségben jelenik meg. Derrida a *hostipitalité* (magyar fordításban *vendégszeretetgyűlölet*) kifejezést használva hangsúlyozza ki azt, hogy a vendégszeretet (*hospitalité*) paradox módon magába foglalja az ellentétét, az ellenségeskedést, a gyűlöletet (*hostilité*) is.⁷¹ Amikor az én kapcsolatba lép a másikkal, a másik elveszíti a másságát azáltal, hogy az én csakis a saját érzékelési horizontján belül

⁶⁷ Morrison, *Beloved*, 22.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Wyatt, i.m., 478.

⁷⁰ Marianne Hirsch, „Introduction”, in *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 6–8.

⁷¹ Derrida, „Az idegen...”, 22.

tudja értelmezni, írja Carfore. Az igaz vendégszeretet feltételezi a másik teljes másságának elfogadását, amely ezáltal teljesíthetetlen. A vendégszeretet így mindig a vendéggyűlölettel keveredik, az én nem tud úgy kapcsolatba kerülni a másikkal, hogy közben nárcisztikusan ne sajátítaná ki magának a másik alteritását.⁷² Házigazdának (*hospes*) lenni annyi, „mint képesnek lenni arra, hogy önmagunk legyünk, maga az ön legyünk az önmagunkhoz való viszonyban.”⁷³ Sethénél az önmagaság kérdése, mint azt az előzőekben már felvetettük, problémás: „nem tudta, hol van vége a világnak, és hol kezdődik ő” (284), a gyermekei nem tőle különálló személyek, hanem „részei”, és az is megfigyelhető, hogy az én és a másik közötti határok részleges elmosódása Kedves megérkezése előtt már megtörténik. Denver birtokában van anyja tudásának, mindazt, amit Sethe megtapasztalt – a szökése történetét és Denver születését – a lány Kedves unszolására foszlányokból történetté alakítja, olyan dolgokra is emlékezve (Sethe gondolatai, színek, illatok) amelyekre nem emlékezhet, így újból a kísérteties hasonmás-motívummal szembesülünk, csak most nem Kedvessel kapcsolatban, hanem Denverrel. Kedves megérkezése végérvényesen eltünttet mindennemű határvonalat, amelyek létezése azelőtt is kérdéses volt. Mivel Derridánál az idegen kérdése mindig az idegentől érkezik, nemcsak a saját idegensége, hanem megjelenése által a házigazda önmaga fölötti hatalma, önazonossága is megkérdőjeleződik,⁷⁴ míg végül a szerepek felcserélődnek. A házigazda nem tud eleget tenni vendéglátói kötelességeinek – amit a vendégszeretet megkövetel – hanem hívja be az idegent a házba, amely meghívás tulajdonképpen az idegentől érkezik, az idegen megérkezésével kezdődik; így az, aki behívásra kerül, egyszerre a behívó is, s az, aki egyszer befogadó volt, majdnem a túszává válik vendégének.⁷⁵ A regényben pontosan végigkövethető, ahogyan a jövevény és a házigazda fogvatartó és fogvatartott szerepbe kerül át.

ÉRINTKEZÉSEK

A regény második részében Stamp Paid próbál a 124-es ház közelébe férkőzni, de a ház nem teszi ezt lehetővé: a férfi többszörös próbálkozás után sem tud bejutni. A három nő

⁷² Carfore, i.m., 65.

⁷³ Derrida, „Vendégszeretetgyűlölet”, 85.

⁷⁴ Derrida, „Az idegen...”, 11.

⁷⁵ Derrida, „Hostipitality”, *Angelaki* 5, 3 (2000. december): 9.

valósága olyannyira elszakad a külvilág valóságától, hogy egyik irányból sem lesz átjárható: ahogyan Sethe nem veszi észre a férfi lábnyomait a hóban, úgy a férfinak is kivehetetlenek a házból kiszűrődő hangok. Még a nők monológjai előtt egyértelművé válik, hogy nemcsak az anya-lány triád mondanivalója nem tud kijutni a bezárt házból, hanem valami sokkal összetettebb és szétterjedtebb „mormolás” marad hozzáférhetetlenül. A házat hurokként körbevevő hangok Stamp Paid értelmezésében „fekete és dühös halottak mormolása”, amelyből „felismerhetően, de kivehetetlenül” kihallatszanak a három nő „kimondhatatlan és kimondatlan” gondolatai (309-310). A szólamok eleinte egyértelműen elkülöníthetők egymástól, majd egymásba fonódnak, megteremtve ezzel azt az egységet, amelyre az anya-lány triád vágyakozik. Azonban, ahogyan már Stamp Paid fokalizációja előrevetíti, nemcsak a három nő közötti személyes határvonal mosódik el, hanem csatlakozik hozzájuk a regény ajánlásában megjelölt „több mint hatvanmillió”, akinek a története nem elmondható, de mégis igazságosságot kíván meg.

Ez a szövegrész a 124-es házból indul ki, amely térben és időben meghatározott pontban Sethe, Kedves és Denver elszigetelődésének színtereként funkcionál. Azonban Kedves szólamával meghaladva a zárt tér korlátait, a narratíva az Atlanti-óceán és a múlt egy olyan pontjára visz el, ahol nem érzékelhetőek a tér és idő határai, a személyközi különbségek feloldódnak. Kedves óceáni tudatfolyama által a freudi óceáni érzés – korlátok és megkülönböztetés nélküli, énézés kialakulása előtti állapot felidéződése, az anyaméhbeli anya-magzat szimbiózis kivetülése⁷⁶ – kifordított értelmezést nyer. Spillers kitér arra, hogy az Atlanti-óceán rabszolgahajóiban fogvatartott afrikaiak szó szerint benne ragadnak az óceáni állapotban, egy képlékeny, köztes, elkülöníthetetlen identitás részévé válnak: nevüktől megfosztva, még nem amerikaiként, de már elhurcolva a szülőföldről és kultúráról.⁷⁷ Kedves szólamában ez az állapot elevenedik meg, ahogyan egymás hegyén-hátán guggolnak, állnak, fekszenek gyermekek, férfiak és nők. Itt a lány lehet akármelyik gyermek, akit anyjától elszakítva a hajóra hurcolnak, a keresett anya-arc pedig bármelyik anyáé, aki arra kényszerül, hogy elhagyja gyermekét. A semmiből előbukkanó tizenkilenc éves lány testében több tudat mosódik össze, több leélt, nem leélt és félbehagyott élet szólal meg az ő hangján: otthonától, szüleitől elszakított, anyját kereső több ezer rabszolgagyermek és az az egy, aki Sethét keresi, aki ismeri az arcát, a fülbevalóját és az énekét.

⁷⁶ Az óceáni érzésről lásd bővebben: Freud, *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. Linczényi Adorján (Budapest: Kossuth, 1992).

⁷⁷ Spillers, i.m., 72.

Ebben a részben a víz fluiditásával folynak össze a különböző tudatok, a szövegben a központosítás hiánya révén a mondatok közötti határok is hasonlóan mosódnak el. A tér- és időérzet is megszűnik, és ebben az itt és mostban egyesül minden anyjától elszakadt és őt kereső gyermek tudata Kedves tudatával, és minden vízben elmerülő anya-arc Sethe arcával. Ha a három nő tudatfolyamát mint egészet nézzük, hasonlóan, egyre inkább elkülöníthetetlenül fonódnak egymásba, mosódnak el a közöttük lévő határok. A hajón eltöltött éjszakába mosódó nappalok leírását szaggatottság, zavartság, a központosítás teljes hiánya, valamint a jelen idejű igék használata jellemzi, amelyek kimozdítják az olvasót a tér és az idő érzékelhetőségéből. Wyatt azt is megjegyzi, hogy Morrison nem nyújt kapaszkodót az olvasó számára, nem pontosítja, hogy ezek a képek egy rabszolgahajó eseményeit írják le, és azt sem, hogy mi Kedves valódi története.⁷⁸ Az olvasó dezorientáltsága így szintén az óceáni állapot felfüggesztett tér- és időbeliségét imitálja.⁷⁹

Kedves nemcsak, hogy egy óceáni, meghatározhatatlan helyhez és időhöz tartozó redukálhatatlan személyiség, hanem hatalmában áll, hogy másokra is kiterjessze azt: hatása alá kerülve Sethe – és egy időre Denver is – részévé válik az óceáni egységnek, és Paul D.-ben is egy „óceánmély hely” érzése merül fel, amikor együttléteiken gondolkodik:

Még csak nem is volt jó párizni vele. Inkább csak valami ostoba kényszer, hogy életben maradjon. Valahányszor jött, és felhúzta a szoknyáját, *hatalmába kerítette őt az éhsége*, és nem volt több hatalma fölötté, mint a tüdeje fölött. És utána, partra vetve és levegő után kapdosva, viszolygással és szégyennel eltelve, hálás volt azért is, hogy elvitték *valami óceánmély helyre, ahová valamikor tartozott.*” (404, kiemelés tőlem – K. A.)

A lány minden fölött álló éhsége és birtoklási vágya kihat a szereplőkre, és minden kapcsolat vezető erejévé válik: az elsöprő éhségre mindenki éhséggel válaszol, és ahogyan a három szólamban ismétlődő, egymás birtoklására vonatkozó kijelentések – Sethénél „Ő a leányom: Kedves. Az enyém.” (311); Denvernél „Ő az enyém. Kedves az enyém.”

⁷⁸ Ennek a kérdésnek a tisztázatlansága több értelmezési lehetőséget is nyitva hagy Kedves személyét illetően. Elizabeth B. House például arra hívja fel a figyelmet a tudatfolyamok olvasatában, hogy a lány kiléte megközelíthető a természetfeletti kísértet-alak bevonása nélkül is. Ilyen értelemben a zavart Kedves lehet egy olyan valóságos személy, aki túléli a rabszolgahajót és utána fogvatartói többszörösen bántalmazzák. A regény több szövegrészében is felfedezhetőek erre való utalások. Lásd Elizabeth B. House, „Toni Morrison’s *Ghost: The Beloved is Not Beloved*”, *Studies in American Fiction* 18, 1 (1990): 17–26.

⁷⁹ Wyatt, „Giving Body to the Word...”, 490.

(326); Kedvesnél „Kedves vagyok és ő az enyém.” (327) – is mutatják, a másik kisajátításának vágya uralja a viszonyokat. Kedves óceáni szólamából mind az éhség, mind az egyesülésvágy romboló és deperszonalizáló ereje kitűnik:

Jön az arcom kell az arcom [...] rág és nyel megérint tudja hogy azt akarom hogy együtt legyünk *rág és nyel engem* eltűnök most én vagyok az ő arca a saját arcom eltűnt látom ahogy elúszok valami forróság [...] azt akarom hogy *én legyek mindkettőnk* együtt akarok lenni” (331, kiemelés tőlem – K.A.)

Sethe, Denver és Kedves monológjai egymást követik, s végül párbeszédben egyesülnek, de míg egy párbeszéd ideális esetben a beszélgetőpartnerek egymásra építő és különbözőségeen alapuló megnyilvánulásaiból áll, addig itt, ahogyan Wyatt nevezi, egy anya-csecsemő dialektikát imitál: különbözőség helyett annak a meggyőződésnek a vágya motiválja, hogy a másik ott, jelen van, és hogy a másik tulajdonképpen azonos az énnel.⁸⁰ Ebben a szövegrészben a nyelv Kedves vágyához idomul, amelyet az a preödiális képzet irányít, hogy az anya az én meghosszabbítása: „nem vagyok külön tőle nincs hely ahol végződök” (327), a központozás a dialógusban eltűnik, nyitva hagyva a mondatokat a következő megszólaló számára, majd „Az enyém vagy” (335) háromszoros ismétlésével nyelvi szinten létrejön a nők által vágyott egység.⁸¹ Wyatt kitér arra, hogy ebben a részben az anyatej általi táplálás szimbolikusan az én és a másik közötti határ feloldódásához vezet. A magyar fordításban ez nem érvényesül, a „Van neked tejem” (Uo.) mondat az anyához köthető, azonban az eredeti szöveg „I have your milk”⁸² kijelentése elhangozhat Sethe és Kedves szájából is⁸³, mivel a birtokos szerkezet olvasható alanyi és tárgyi értelemben is. Wyatt azonban Denvert kihagyja az értelmezéséből, pedig ő is épp úgy birtokában lehet anyja tejének, ráadásul a Kedvessel való kapcsolatát az anyatejnek a testvér vérével való vegyülése határozza meg: a folyadékok fluiditásával itt az anya tápláló és halált okozó szerepének összemosódásával szembesülünk, mivel azt követően, hogy Sethe végez Kedvessel, a még csecsemő Denver az anyja tejével együtt Kedves vérért issza: „Kedves a nővérem. Nyeltem a vérért az anyám tejével együtt.” (319)

⁸⁰ Wyatt, „Giving Body to the Word...”, 487.

⁸¹ Uo., 480-481.

⁸² Morrison, *Beloved*, 267.

⁸³ Wyatt, „Giving Body to the Word...”, 492.

A három nő egymásratalálását a honvágy legszélsőségebb érzése, az anyaméh-fantázia, az énézés kialakulása előtti egységre való vágyakozás határozza meg. Ezen a ponton érvényesülni látszanak a 124-es ház kísértetiességre vonatkozóan elmondottak – amelyek az anyai gondoskodást meghatározó tulajdonságok paradoxális megjelenését hangsúlyozzák –, mely itt szimbolikus anyaméhként jelenik meg, teret adva a fantázia kiteljesülésének. A rabszolgahajó víziójának beemelésével pedig a biztonságérzet teljes megszűnésével szembesülünk: nincs kezdet, ahová vissza lehet térni és amely biztonságot nyújthat. Az anyától és minden ősitől való kényszerült elszakadás nem visszaállítható, így Sethe tette, hogy gyermekgyilkosság által teremtsen meg az elveszett biztonságot és visszamenekítse gyermekeit az anyaméhbe nem lehetséges: az anyaméh is éppoly kísérteties, mint minden zárt tér, a 124-es ház falai nem tudják kint tartani a rabszolgahajó rémisztő óceáni terét. Az egyesülés a határok teljes lebomlásával fenyeget, a kint-bent, zárt-nyitott, fenyegető-biztonságos dichotómiája megszűnik.

Anyaméhbe való visszavágyódással találkozunk a *Dzsessz* már említett, Joe anyakeresését lezáró jelenetében. Az út, ahogyan Joe eljut arra a helyre, amelyet Vadóc lakhelyének feltételez, tekinthető a születés fordított mozzanatának, mely által metaforikusan visszakerül oda, ahol az anyával utoljára kapcsolatban állt: az anyaméhbe.⁸⁴ Az üreg, ahová megérkezik pedig az otthonosság érzését kelti benne („Koromsötét van odabent, de ürülék- vagy penészszagot nem érez. Ehelyett meghitt otthonosság – olaj és hamu szaga – fogadja”⁸⁵), és annak ellenére, hogy soha nem látta anyját, az őt körülvevő tárgyak mind ismerősek számára. A privát, ismerősen ismeretlen térbe való behatolás Joe-ból az óceáni érzettel egyidőben egy gyermeki, nárcisztikus magatartásformát vált ki, amely Kedveséhez hasonlóan, de nem olyan erőteljesen az anya kisajátítására irányul, és destruktív formát ölt:

*Végtelen béke tölti el, s egyfajta éberség, mintha kibomlani készülne valami. [...] Noha valakinek a titkos és nyilvánosság elől elzárt lakosztályába csöppent, most, hogy odabent van, azt tehet, amit csak akar: kutathat, törhet és zúzhat, megérinthet és elmozdíthat bármit.*⁸⁶

⁸⁴ Jean Wyatt, „Riffing on Love and Playing with Narration in Jazz”, in *Love and Narrative Form in Toni Morrison's Later Novels* (University of Georgia Press, 2017), 36.

⁸⁵ Morrison, *Dzsessz*, 263.

⁸⁶ Uo., 265. [kiemelés tőlem – K.A.].

A *kedvesben* a 124-es ház és a hajó mellett Denver puszpángbokrok között megtalált menedéke – amely „Csendes volt, privát és tökéletesen titkos” (56) az anyaméh intimítását idézheti. Durand leírja, hogy pszichoanalízis alapvető feltételezése, hogy az üreg elsősorban a női szerv szimbóluma, ezt alátámasztva Jung alapján levezeti az üreg és a kehely közötti átmenetet az indoeurópai nyelvekben. A görög *kusthos* szó anyaméhet vagy üreget jelent, *keuthos* a föld mélyét jelenti, az örmény *kust* és a védai *kostha* alsó hasként fordítható. Ehhez a szótövhöz hozzáadódik a *kutos*, boltív vagy boltozat, *kutis*, koporsó, majd végül *kuathos*, a serleg vagy kehely.⁸⁷ A bezártság biztonságának képzetéhez így a koporsó, a sír képe is társul. Durand a sírkövet és az anyai testet a reprezentáció végletes határait megjelölő két fizikai pólusként írja le⁸⁸, mely határvonal eltűnésére először Sethe vágyában – „Amikor felállítottam azt a sírkövet, oda akartam feküdni melléd, a vállamra tenni a fejed, és melengetni” (318) – látunk igényt, s bár felismeri, hogy ez akkor nem volt lehetséges, Kedves megjelenése után a ház mégis lehetőséget teremt arra, hogy Sethe vágya teljesüljön, a sírkő és az anyai test metaforikusan összeérnek: „Most tudok [...] visszajött hozzám ő, az én leányom, és ő az enyém” (318).

Sethe elképzelése arról, hogy a halálnak több formája van, és míg a rabszolgaságba való visszajutás vagy az azáltal történő halál elviselhetetlen, addig az, amely fölött ő rendelkezik – így a gyermekgyilkosság – a biztonságérzet képzetével társul: „és ha nem ölöm meg, akkor meghalt volna, és ezt nem bírtam volna elviselni” (311), visszacseng abban a momentumban, amikor Denver felismeri, hogy a túlélés érdekében el kell hagynia a házat. A 124-es ház (amely a gyermekgyilkosságot megkívánó anyaszeretetet fizikai manifestációjaként a biztonságérzet teljes felszámolódásának szinterévé válik) határai nem átléphetők a lány számára attól a pillanattól kezdődően, hogy egy iskolástársa szembe-síti anyja tetteivel. A külvilág megrémiszi, s ennek szimptomájaként megsüketül, és bezárkózik a házba, mely attól kezdve az egész világot jelenti számára. Így amikor kilép, és újra részévé válik a cincinnati-i közösség életének, mind a házhoz, mind az elhagyásához a halál képe társul: „ő volt az, akinek le kellett lépnie a világ pereméről, és meghalnia, mert ha nem, akkor mindannyian meghalnak.” (365)

A regény harmadik részét szintén a ház hangulata határozza meg. Azonban csendesége nem a lecsitult kedélyekre vonatkozik, hanem az éhségtől, vádolástól, vezekléstől kimerült nők csendjére. A házban uralkodó, anya-gyermek között kölcsönösen kialakult

⁸⁷ Durand, i. m., 233.

⁸⁸ Uo.

érzelmi éhséghez fizikai éhség is társul, mivel Sethe elveszíti a munkáját, és Kedves minden tartalékot felélve újabb és újabb kívánságokkal rukkol elő. Denver segítségért fordulása a külvilág irányába a táplálásnak egy újabb formáját mutatja meg: a cincinnati-i közösség annak ellenére, hogy a lakoma és Sethe tette után elzárkózik a 124-es házban történetektől, amikor felismeri, hogy a nő veszélyben van, étellel próbál segíteni. Azonban ez sem elég, és azzal párhuzamosan, hogy Denver elindul az önállósulás felé, s felismeri, hogy „van egy énje, amelyről gondoskodnia kell, hogy megmaradjon”(Uo.), a házban ragadt Kedves és Sethe együttélése egyre pusztítóbbá válik. Csak akkor következhet be változás, amikor a közösség számára is világossá válik, hogy a múlt jelenben való megtestesülése nem fenntartható. Ezt követően Ella kezdeményezésére harminc nő gyűl össze a ház körül, és közösségi ének formájában újí ki a szellemet.

Kedves eltűnésével a ház jellege újra megváltozik: „a 124-es, terhétől megszabadulva, csak egyike az ütött-kopott házaknak, amelyek felújításra szorulnak” (404), és a mindent elsöprő jelenlét hiánnyá alakul. Paul D. számára az teszi bizonyossá, hogy Kedves már nincs jelen, hogy – bár ugyanolyan fokozatosan, ahogyan elhagyta, de – újra a ház közelébe tud férkőzni. A házban a kimerült Sethére talál rá, aki megismételni látszik Baby Suggs halálra készülését. Az ezt követő jelenetben érvényesül a víz tisztító és újjászületést hordozó jelentésrétege. Paul D. szeretné megismételni Sethe megmosdatásának mozzanatát, amelyben Baby Suggs segítkezett, amikor a nő a 124-es házhoz érkezett. Viszont Sethe számára kétséges, hogy van még rajta valami, amit fürdetni kéne. „Részenként fogja? Előbb az arcát, aztán a kezeit, a combját, a lábát, a hátát? És végül fáradt melleit? És ha részenként mossa meg, egyben maradnak-e a részei?” (417) Wyatt értelmezésében ez a szövegrész Sethe teste fölötti tudatosságának a kialakulását írja le, amely lehetővé teszi, hogy szembesüljön a gyászával, és végül kimondja: „Elhagyott” (418); „*She left me.*”⁸⁹ Azzal, hogy úgy ismeri el hiányát, hogy tőle különállóként („she”) nevezi meg Kedvest (a magyar fordításban ez a jelentésréteg elveszik), a lány elszakad az anya testétől. Így amikor Paul D. szembesíteni próbálja azzal, hogy „Te vagy a legjobb belőled. Te magad vagy”, Sethe képes lesz arra, hogy saját magát és testét ne gyermekei és anyasága által határozza meg: „– Én? Én?” (418) válaszolja, s ezzel elismeri magát különálló alanyként.⁹⁰

Azonban Wyatt mintha figyelmen kívül hagyná, hogy mindez – Sethe teste fölötti tudatossága és önmagát különálló személyként való felismerése – csak feltételes módon,

⁸⁹ Morrison, *Beloved*, 335. [kiemelés tőlem – K.A.]

⁹⁰ Wyatt, „Giving Body to the Word...”, 484.

kérdőjelekkel tűzdelve történik meg. A feltételezések folyamát Sethe gondolata indítja el, hogy „Nem maradt, amit fürdetni kéne, már *ha Paul D. tudja egyáltalán, hogyan kell*” (417, kiemelés tőlem – K.A.) – „Nothing left to bathe, *assuming he even knows how*”⁹¹ – és bár Paul D.-re nézve Sethe rájön, hogy mi az a férfiban, amitől a nők „elmondhatják neki, amit csak egymásnak mondanak: hogy az idő nem marad egy helyben” (Uo.), ez nem kerül ténylegesen kimondásra. Sethe tehát megérzi a különbséget múlt és jelen között, fel tudja ismerni, hogy Kedves elhagyta, ennek ellenére a regény zárójelenetében ismétlődő kérdés („Én? Én?”), bár sugallja a lehetőségét, hogy Sethe talán elismeri önmagát önmagaként, de nem nyújt feloldozást.

Mert Kedvest végül is fokozatosan elfelejtik, nemcsak a közösség emlékezetébe nem tud integrálódni, hanem azok is, akik együtt éltek vele, csupán a képzelet játékanak tudják be ingadozó jelenlétét, amikor rájönnek: „nem tudnának felidézni vagy elismételni egyetlen dolgot sem, amit mondott.” (420) Itt újra felmerül a névnélküliség kérdése: nem lehet emlékezni rá, mert nem rendelkezik behatárolható identitással, nem rendelkezik névvel, amely által azonosítható lehetne:

Mindenki tudta, minek nevezték, de senki, sehol nem tudta a nevét. Elfeledett s megmagyarázhatatlan: nem is lehet így elveszíteni, mert senki sem keresi, és még ha keresnék is, hogyan hívhatnák, ha egyszer nem tudják a nevét? (419)

Kedves így mindig kívül marad a meghatározhatón, a megnevezhetőn, és hogy felidézzük azt, amit a név és a vendégszeretet összefüggéseiről már felvetettünk, kihangsúlyozzuk: éppen amiatt, hogy neve által nem beazonosítható, s így nem lehet az idegen, aki jogsult a paktumszerű vendégszeretetre, jelenléte (és jelen nem levősége) a teljes máságát tiszteletben tartó abszolút vendégszeretetet követeli meg.

A vendégszeretet és az igazságosság kérdéskörénél az előzőekben már többet is időztünk, így most csak azokra a megfigyeléseinkre térünk vissza, amelyek segítségünkre lehetnek egy olyan értelmezés kirajzolásában, amely nem kívánja Kedves személyének leszűkítését Sethe meggyilkolt kisbabájára, de amelyet mindennek ellenére mégis a kísérteties anyai gondoskodás határoz meg. Nem arra a kérdésre keressük a választ, hogy miért nem fogadják a 124-es ház lakói feltétlen vendégszeretettel (amelyről megállapítottuk már, hogy mint olyan, nem lehetséges) az érkezőt. Inkább azt a kérdést kell kör-

⁹¹ Morrison, *Beloved*, 334.

bejárnunk, hogy mitől érvényesül a vendégszeretet vendéggyűlöletben, vagyis a legszélsőségesebb formájában, és ez hogyan vezet a határok teljes elmosódásán át a befogadó fogollyá és a vendég fogvatartóvá válásához. Kiindulópontként tehát újból a regényben bemutatott szélsőségek között, egy kísérteties dimenzióban ingadozó anyaszerephez fordulunk. Hatására minden, ami az anyasághoz és az anyai gondoskodáshoz (amely a vendégszeretet abszolút alakzata volna) kapcsolódik, ugyancsak átértelmeződik. Ugyanakkor azáltal, hogy Morrison regényében a privát, személyes mindig a közösségi, kollektív szférában lel képmásra, ugyanezek a változások felfedezhetőek közösségi szinten is. Sethe úgy fogadja otthonába az abszolút mást, a kísértetet, az ismerősen ismeretlen vendéget, úgy ajánlja fel neki gondoskodását, mintha gyermeke volna. De vendégszeretőnek lenni annyi, mint „önmagunk lenni ipsisztitásbanunkban”⁹², hatalmat gyakorolni az otthon fölött. Sethe számára egyik sem megvalósítható: nem képes önmagára önálló énként gondolni, és a 124-es ház határai sem maradhatnak meg, így nem tudják elkülöníteni a privát teret a nyilvánostól, a kettő Kedves megjelenésével pedig visszafordíthatatlanul összemosódik. Az abszolút más megérkezése az otthonba (ami nem otthonos) a befogadóhoz (akinek önazonossága kérdéses) az érzékelhető határvonalak lebomlásához vezet, a két személy átmenetileg azonossá válik, majd Kedves elhatalmasodó és kitartó követelése saját otthonában fogvatartottá alakítja Sethét: „[Denver] szégyellte nézni is, hogy az anyja egy nála alig valamivel idősebb lánynak a szolgálja” (370-371).

Mindannak ellenére, hogy az igazságosság eseményszerű befogadása nem jöhet létre, a kísértetjárás nem marad nyom nélkül. Nem jöhet létre, mert – bár adott a határok leépülése, az elmozdulás („*out of joint*”⁹³) a létben és az időben, mely alapot szolgáltatna az igazságosság lehetőségéhez, s melyben mindig jelen van a baj és az igazságtalanság kockázata⁹⁴ – a vendégszeretet feltételei nem teszik lehetővé: nem engedik meg, hogy az érkező vendég megmaradjon teljes másságában, hogy úgy jelenjen meg mint „több mint hatvanmillió.” Sethe csak saját értelmezési horizontján belül tudja felfogni a lány jelenlétét, így pótolni próbálja az anyai gondoskodást, amelyet megtagadni kényszerült, azonban, mint láttuk, ez nem lehetséges a pusztulás fenyegetése nélkül, és önromboló formát ölt: „Mintha Sethe igazából nem is megbocsátást akart volna, hanem

⁹² Derrida, „Vendégszeretetgyűlölet”, 73.

⁹³ Derrida „The time is out of joint” (magyarul Arany János fordításában: „Kizökök az idő”) hamleti kijelentés alapján az idő önmagával nem egyidejűségében, szétváltságában, megbontottságában feltételezi a hely megnyitásának lehetőségét az igazságosság számára. Lásd Derrida, Marx kísértetei..., 32-33.

⁹⁴ Derrida, Marx kísértetei, 37.

azt, hogy soha ne bocsássonak meg neki.” (386) Kedves követelőző kísértet jelenléte ennél többet kíván meg, ami egyedül Sethe által nem teljesíthető, még ha készen is áll mindenét feláldozni. A rabszolgaság, a múlt szellemével való együttélés súlya nem nehezédhet egyetlen személyre, mint ahogyan Stamp Paid is felismeri, „az egész fajtájuk súlya nehezedik rájuk. Egy fej nem elég hozzá.” (309)

A regény utolsó oldalain refrénszerűen ismétlődő mondat, „Nem olyan történet volt ez, amit tovább kell adni” (421); „It was not a story to *pass on*”⁹⁵, Durrant értelmezésében – aki, akárcsak Wyatt, a személyes történelem és traumafeldolgozás kérdését lezártnak tekinti Sethe utolsó megnyilvánulásával – a „*pass on*” kifejezés arra utal, hogy a kollektív történet nem elmondható, nem továbbadható szóban⁹⁶, a magyar fordítás is ezt a lehetőséget kínálja fel. Mae G. Henderson a történet elmondhatatlansága helyett a „*pass on*” olyan jelentésrétegét helyezi előtérbe, amely szerint ezt a történetet nem lehet figyelmen kívül hagyni, ignorálni.⁹⁷ Wyatt azonban ennek a kifejezésnek egy másik jelentését is kihangsúlyozza, azon túl, hogy Kedves története túl borzalmas, hogy feloldozást találjon a narratívában, azt is jelenti, hogy nem tud továbblépni (*pass on*), vagyis meghalni.⁹⁸ A kísértet tehát nem tud továbblépni, és annak ellenére, hogy feledésbe merül, az igazságosság végtelen ígérete épp az érzékelhető határokon túl rejlik. A kísértetjárás így kitartó és követelőző felszólítás az emlékezésre. Emlékezet nélkül nem létezhet vendégszeretet, írja Derrida, így a vendégszeretetről való gondolkodást ki kell terjeszteni a halál irányába is, a vendégszeretetet fel kell ajánlani a halottnak, a visszajáró kísértetnek is.⁹⁹

Kedves megjelenése érzékelhetővé tesz valamit, ami azelőtt az érzékelhetőség határán túl, meghatározhatatlanul, megnevezhetetlenül, megfoghatatlanul húzódtott meg, jelenléte megnyitja ezt a határvonalat, s eltűnése – de legfőképp a felejtés – pedig újra összefűzi. Morrison azonban kitartóan jelzi a szöveg zárlatában, hogy a nyomok az érzékelhetőségen túl továbbra is ott vannak, így az olvasó felelőssége marad a feléjük történő nyitás. Olvasatomban az érzékelhető határokon túli nyomokra a regény utolsó mondata hívja fel a figyelmet, melyben a kísértetjárás visszatérő jellege összeér az anyag misztikus megmaradásának kozmikus rendjével:

⁹⁵ Morrison, *Beloved*, 337.

⁹⁶ Durrant, „Keeping It in the Family...”, 107.

⁹⁷ idézi Durrant, Uo.

⁹⁸ Wyatt, „Giving Body to the Word...”, 484.

⁹⁹ Jacques Derrida és Anne Dufourmantelle, *Of Hospitality*, ford. Rachel BOWLBY, (Stanford, California: Stanford University Press, 2000). 146.

Lassanként minden nyom eltűnik, és nemcsak a lábnyomok vesznek feledésbe, hanem maga a víz is, és minden ami ott lent van. A többit elintézi *az idő*. Nem az elfeledett és megmagyarázhatatlan lehelete az – hanem a szél füttyül az ereszben, vagy a tavaszi jég olvad túl gyorsan. *Csak az idő*. Biztosan nem követelőzés, hogy csókolják meg. Kedves. (421, kiemelés tőlem – K.A.)

Itt érdemes újra az eredeti szöveget megfigyelnünk, mert az *idő*, mely elintéz mindent, megengedi a felejtést és amely átveszi a helyet az „elfeledett és megmagyarázhatatlan” jelenléttől, az tulajdonképpen az idő mint időjárás („The rest is *weather*”¹⁰⁰). Kedves pedig, aki vízben ölt formát, vízben tűnik el és egész megjelenését meghatározza a víz különböző halmazállapotokban való körforgása, ingadozva jelenlét és távollét, érzékelhetőség és határon túliság között, ott kering az időjárás jelentésrétege által hordozott örök ismétlődésben, egy következő megtestesülésre várva.

A narratíva végére a szereplőkben is tudatosulni látszik, hogy Kedves határokon túl mozgó személyisége nem redukálható Sethe halott gyermekére, ez kitűnik például a Paul D. és Denver közötti párbeszédéből: „– Gondolod, hogy téleg a húgod volt? [...] – Néha. Néha meg azt gondolom, hogy...*több*” (408, kiemelés tőlem – K.A.); vagy abból a jelenetből, amikor Paul D. Kedves eltűnése után visszatér a 124-esbe:

Valami hiányzik a 124-esből. Valami, ami nagyobb, mint az emberek, akik ott éltek. Valami, *ami több, mint Kedves* vagy a piros fény. Nem tudja, mi lehet az, de úgy tűnik egy pillanatra, hogy épp a tudásán túl ott ragyog valami külső dolog, ami ölel, miközben vádol. (415, kiemelés tőlem – K.A.)

S ez a „valami”, ami meghaladja az azonosíthatóságot Sethe meggyilkolt lányával, több mint Kedves. És hogy újra felidézzük a regény ajánlását: több mint hatvanmillió is. Így éppen személyiségének redukálhatatlansága az, ami megkívánja, hogy értelmezésünkben tiszteletben tartsuk abszolút másságát, amely túlhaladja és eltünteti az általunk felállított határvonalakat, hogy az igazságosság nevében mindig fenntartsunk számára egy helyet, feltétel nélküli vendégszeretettel forduljunk az érkező mint kísértet irányába, a

¹⁰⁰ Morrison, *Beloved*, 338. Az ebben a mondatban fellelhető utalás Hamlet halála előtti utolsó mondatára: „The rest is silence” (Arany János fordításban „A többi néma csend”) Thomas H. Ford. értelmezésében összeköti az időjárást a történelmi hallgatással, de ugyanakkor az igazságszolgáltatással is. A kijelentés ambiguitása azt sugallja, hogy a múlt nyomai például az időjárás által, indirekt módon maradnak hozzáférhetővé a felejtés után. Lásd: Thomas H. Ford, *Wordsworth and the Poetics of Air: Atmospheric Romanticism in a Time of Climate Change* (Cambridge University Press, 2018), 51.

kísértetjárás mint igazságosságra való felszólítás irányába. Mert Derridával szólva szellemek vannak, és számolni kell velük: „nem lehet, hogy ne kelljen, és nem kell, hogy ne lehessen számolni velük, akikből több mint egy van: a *több mint eggyel*,”¹⁰¹ a *több mint hatvanmillióval*.

¹⁰¹ Derrida, *Marx kísértetei...*, 10.

ZÁRÓGONDOLATOK

E dolgozat céljává a határingadozások megfigyelését tűztem ki, melyet az anyaság kísérteties mozgástere alapján gondoltam el. Olvasatomat elsősorban a regényen átívelő határvonalak oszcillációja motiválta, amely több szálon is felfedezhető. Ott az életetadó és a gyilkos anyaszerepben, mely az anyai gondoskodást új megvilágításba helyezi; ott a biztonságos és a fenyegető között, melyek épp az anya által mosódnak össze; ott a múlt és jelen eseményeire vonatkozóan, melyek a trauma hatására a szereplők számára elkülöníthetetlené válnak; a kinti és a benti, a zárt és a nyitott terek között, melyeknek egymáshelyeződése a biztonságérzet teljes felszámolásával jár, s az én és a másik egygyéválásához vezet. A sor még folytatható, a regény egy adott pontján ezek a határok mind lebomlanak, az olvasó kapaszkodó nélkül magára marad a központosítást teljesen nélkülöző jelenidejű mondatokkal. Azonban a polarítások közötti határok megnyitása sem lehetséges anélkül, hogy az állandó ingadozás által azok épp ne az ellentéteikbe csapjanak át. Morrison szövegvilágban a korlátok teljes leépülése a rabszolgahajó minden szempontból korlátolt állapotába lendít át, az ellentétek egymásban egyesülnek.

A dolgozat sorra megfigyelte, hogy a szöveg hogyan építi le a fent említett határvonalakat, arra törekedve, hogy feltárja a köztük lévő összefüggéseket. Épp azért, hogy minden határleépülés újabb határmegjelenést von magával, minden határmegnyílás egyben összezáródást is jelent, s legfőképp mert a regény szövege megengedi – sőt, megívja – a választóvonalak újragondolását, az összefüggések sora tovább és tovább tágítható. Ez nemcsak a regény további vizsgálatának ad teret, hanem egy időben a dolgozatban megfogalmazottak kiterjesztését is lehetővé teszi Morrison más regényeire, melyek tematikailag és motívumhasználatban is kapcsolatban állnak egymással. A *Kedves* követően megjelenő *Dzsesszben* (a magyar olvasóközönséghez azonban jóval *A kedves* előtt, 1993-ban jutott el a fordítás) a szereplők jelenére szintén rányomja bélyegét a távollévő anya alakja, és a nők anyasággal való kapcsolata is talán épp az anyaság kísérteties képzetkör mentén való újragondolását kívánja. A *Sulában* – amely Morrison 1973-ban jelent meg második regénye, de a magyar fordítás még várat magára – szintén központi helyen rajzolódik ki az anyaság témája, és a hasonmás motívum is megjelenik. Itt ugyancsak az anyaszeretet vezeti gyermekgyilkosságra Evát, melyet hasonlóan Sethe tettéhez egy anyaméhfantázia motivál. Azonban, míg Sethe számára az anyaméhbe való visszamenekítéshez a biztonság megteremtésének érzete társul, Evát pontosan az ettől való félelem vezeti arra, hogy felgyújtsa fiát: Plum háborúból való hazatérése és heroinfüggősége hatására szinte gyermeki kiszolgáltatottságba fejlődik vissza, az anyát pedig annak a víziója kínozza, hogy gyermeke vissza akar mászni az anyaméhbe. Eva tettében a félelem és a könnyörület keveredése hasonlóan kísérteties dimenzióba mozdítja át az anyai gondoskodást.

Végző soron tehát éppen a határvonalak állandó ingadozása és képlékenysége készítetett arra, hogy megnyitsuk a teret az abszolút más – Kedves – abszolút másságában

való befogadására. Annak ellenére, hogy az érzékelhetőn túl húzódozó megfogalmazása mindig paradox módon annak formábakényszerítésével jár, így elkerülhetetlenül újabb korlátok megjelenését vonja magával, a regény értelmezési horizontja talán még nyitva maradhat az érkező számára, egy következő határingadozásig.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Carfore, Kimberly. „The Paradox of Homecoming: Home is Where the Haunt is”. In *Resisting the Place of Belonging: Uncanny Homecomings in Religion, Narrative and Arts*, szerkesztette Daniel Boscaljon. Routledge, 2013. 61-72.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. Mineola, N.Y: Dover Publications, 2002.
- Cutter, Martha J. „The Story Must Go on and on: The Fantastic, Narration, and Intertextuality in Toni Morrison’s *Beloved* and *Jazz*”. *African American Review* 34, 1 (2000):61.
- Davis, Colin. „Ét at Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms”. *French Studies* 59, 3 (2005. július 1.): 373-379.
- Derrida, Jacques és Dufourmantelle, Anne. *Of Hospitality*. Fordította BOWLBY, Rachel. Cultural Memory in the Present. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2000.
- Derrida, Jacques. „Az idegen kérdése: az idegentől jött”. In *Az idegen: variációk Stim-meltől Derridáig*, szerkesztette Biczó Gábor, fordította Boros János, Orbán Jolán és Teller Katalin. Pécs: Jelenkor, 2004. 11-29.
- Derrida, Jacques. „Hostipitality”. *Angelaki* 5, 3 (2000. december): 3–18.
- Derrida, Jacques. „Ki az anya? (Születés, természet, nemzet)”. In *Ki az anya?*, fordította Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 2005. 7–58.
- Derrida, Jacques. „Vendégszeretetgyűlölet”. In *Ki az anya?*, fordította Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 2005. 59-92.
- Derrida, Jacques. *Marx kísértetei: az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*. Fordította Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán, Pécs: Jelenkor, 1995.
- Durand, Gilbert. *The Anthropological Structures of The Imaginary*. Brisbane: Boombana Publications, 1999.
- Durrant, Sam. „Keeping It in the Family: Passing on Racial Memory in the Novels of Toni Morrison”. In *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*. SUNY series, Explorations in Postcolonial Studies. Albany: State University of New York Press, 2004. 79–111.
- Eckstein, Lars. „A Love Supreme: Jazzthetic Strategies in Toni Morrison’s »Beloved«”. *African American Review* 40, 2 (2006): 271–283.
- Eliade, Mircea. *Tratat de istorie a religiilor*. Fordította, Mariana Noica. București: Humanitas, 1995.

- Ford, Thomas H. *Wordsworth and the Poetics of Air: Atmospheric Romanticism in a Time of Climate Change*. Cambridge University Press, 2018.
- Forster, Greg. „Colonial Trauma, Utopian Carnality, Modernist Form: Toni Morrison’s *Beloved* and Arundhati Roy’s *The God of Small Things*”. In *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, szerkesztette Michelle Balaev. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.
- Freud, Sigmund. „A kísérteties”. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány: Szöveggyűjtemény*, szerkesztette Bókay Antal és Erős Ferenc. Budapest: Filum Kiadó, 1998. 65–81.
- Freud, Sigmund. *Rossz közérzet a kultúrában*. Fordította Linczésyi Adorján. Budapest: Kossuth, 1992.
- Hirsch, Marianne. „Introduction”. In *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. 6–8.
- Hock Soon Ng, Andrew. „Toni Morrison’s *Beloved*: Space, Architecture, Trauma”. *symplokē* 19, 2–2 (2011): 231–245.
- Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András és Szemdám György. *Jelképtár*. Budapest: Helikon, 1994.
- House, Elizabeth B. „Toni Morrison’s *Ghost*: The *Beloved* is Not *Beloved*”. *Studies in American Fiction* 18, 1 (1990): 17–26.
- Morrison, Toni. *A kedves*. Fordította M. Nagy Miklós. Budapest: Novella, 2007. MORRISON, Toni. *Beloved*. New York: Knopf, 1999.
- Morrison, Toni. *Dzsessz*. Fordította Vághy László. Budapest: Európa, 1993.
- Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Knopf, 1999.
- Olay, Csaba és Ullmann, Tamás. *Kontinentális filozófia a XX. században*. Budapest: L’Harmattan, 2011.
- Page, Philip. „Traces of Derrida in Toni Morrison’s *Jazz*”. *African American Review* 29, 1 (1995): 55–66.
- Pál József és Újvári Edit, szerk. *Szimbólumtár: jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi, 1997.
- Ronnberg, Ami és Martin, Kathleen, szerk. *The Book of Symbols*. Köln: Taschen, 2010.
- Royle, Nicholas. „The Uncanny: An Introduction”. In *The Uncanny*, 1–33. Manchester: Manchester Univ. Press, 2003.
- Schapiro, Barbara. „The Bonds of Love and the Boundaries of Self in Toni Morrison’s »*Beloved*«”. *Contemporary Literature* 32, 2 (1991): 194–210.
- Spillers, Hortense J. „Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book”. *Diacritics* 17, 2 (1987): 64–81.
- Vidler, Anthony. „Introduction”. In *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, 3–17. Cambridge, Mass: MIT Press, 1992.
- Wyatt, Jean. „Giving Body to the Word: The Maternal Symbolic in Toni Morrison’s *Beloved*”. *108*, 3 (1993): 475–488.

Wyatt, Jean. „Riffing on Love and Playing with Narration in Jazz”. In *Love and Narrative Form in Toni Morrison’s Later Novels*, 34–47. University of Georgia Press, 2017.

DEBORAH FELDMAN *UNORTODOX* CÍMŰ MŰVÉNEK ÉRTELMEZÉSE

PANÁGL ZSÓFIA GABRIELLA

Komparatistikai tanulmányom témájaként egy olyan könyvet választottam, amely a magyar olvasók számára 2020-ban lett ismert. Kutatásaim során kísérletet tettem, hogy átfogóan értelmezzem és klasszikus, szépirodalmi művekkel összehasonlítsam. Mivel autobiografikus műről van szó, ezért egy olyan hagyományba íródik, amelynek az európai irodalomban Szent Ágoston a megkérdőjelezhetetlen iniciáléja, azonban nagyon fontos, hogy Rousseau vallomásai is meghatározóak az autobiografikus műfajok történetében. Ennek a fényében olvastam ezt a modern autobiografikus művet. Sok ponton kapcsolódik össze Feldman könyve a megemlített klasszikusokkal, azonban ezen dolgozatom a teljesség igénye nélkül, csupán néhány kiemelt témát kíván bemutatni és értelmezni ezek közül.

AZ UNORTODOX RECEPCIÓJA

Deborah Feldman a williamsburgi szatmári haszid közösségben nőtt fel. Anyanyelve a jiddis, de megtanult angolul és németül, és mára angol és német nyelven is jelentetett meg köteteket.¹ Első könyvét *Unortodox* címmel adták ki, először 2012-ben, New Yorkban. A kötet akkora siker lett, hogy felkerült a *The New York Times* sikerlistájára.² Azóta több, mint 25 nyelvre lefordították, 2020 márciusában pedig a Netflix jelentetett meg egy négy részes mini sorozatot, amelynek ez a könyv volt az alapja. A sorozatot nyolc Emmy-díjra jelölték, közülük a legjobb rendezésért járó díjat is meg is elnyerte.³

Mivel a magyar fordítás és a sorozat időben szinte egyszerre jelent meg, ezért nem teljesen tisztázott a tény, hogy a sorozat nem a könyv pontos adaptációja, hanem csupán az alapján készült. A sorozat főszereplőjének, Estynek az élete sok ponton átfedésbe kerül a könyvben főszereplő Deborahéval, mégsem egyezik meg teljesen a két történet. Úgy gondolom, hogy a megértés érdekében érdemes a sorozattal kezdeni. A ruhák, a szokások, a szertartások ábrázolása nagy mértékben hozzájárulhat a zsidó kultúrában és vallásban járatlan olvasó könnyebb vizualizációjához.

A szöveg magyar fordítását Getto Katalin készítette el, ami azonnal a hazai könyvlisták élére került. Számos kritika és írás született róla, magyarul is. Kettőt emeltem ki az általam átvizsgált angol, magyar és német nyelvű írások közül. Ezeket a magyar nyelvű szövegek közül választottam, mert a külföldiek nagytöbbségében ismertető-jellegűek, vagy a történetét röviden elmesélő írások, esetenként interjúk az íróval. A Könyves Magazin⁴ egy kiemelkedő irodalmi portál, amely számtalan kritikát, projektet, podcastet közöl napról napra, főként kortárs irodalmi témakörben. Erről a kötetről Kolozsi Orsolya tollából is született egy írás, aki rámutat, hogy milyen könnyed is a kötet lezárása annak ellenére, hogy végig azt olvashatjuk, hogy milyen nehezen jut egyről a kettőre az életében felmerülő problémák megoldása kapcsán. Az én meglátásom is hasonló, miszerint:

Az elbeszélő végig azt sulykolja, hogy ebből a világból lehetetlen kilépni, az pedig elképzelhetetlen, hogy valaki a gyermekét is magával vihesse. Ehhez képest úgy

¹ Deborah Feldman német nyelvű honlapja <https://www.deborahfeldman.de/>.

² Angol és német nyelvű interjúk és írások is születtek a sorozat és a könyv kapcsán az íróval, ezért lehet fenntartani a dokumentum jellegét a könyvnek, hiszen ezek azok a momentumok, amikkel az önéletrajziséget alá lehet támasztani.

³ Deborah Feldman angol nyelvű honlapja <http://www.deborahfeldman.com/about.php>.

⁴ Kolozsi Orsolya, *Egy unortodox világ, melyben egy rövid szoknya olykor nagyobb bűn egy gyilkosság-nál*, Könyves Magazin https://konyvesmagazin.hu/kritika/deborah_feldman_unortodox_1.html.

tűnik, csak szólni kell a férjnek, hogy vége, aztán be kell szállni egy autóba a gyerekkel és kezdődik is az új élet. A kemény szöveg könnyed happy enddel végződik, és ez visszamenőleg is hitelteleníti a történet több pontját, és súlytalanítja az egész narratívát. [Kolozsi, 2020]

Eképpen veti fel a problémát a kritikus, hiszen annak ellenére, hogy az egész könyv annak a nehézségeit dolgozza fel, hogy mennyire szorosan fogja a közösség Deborah-t, a végén nem látunk törekvést arra, hogy megpróbálnák visszatartani vagy megakadályozni a kilépését. Nagyon keveset említ meg abból a könyvből, hogy a gyermekelhelyezés hogyan oldódott meg, miközben előtte kifejtette aggályait és másokkal való beszélgetéséből is le ezzel kapcsolatban. A könyv mindaddig lassan, és aprólékosan bontja ki a történetek, cselekvések szálait, megérteti az összefüggéseket és kontextusokat, azonban a végén érezhető a tempóváltás, körülbelül onnantól, hogy Deborah balesetet szenved. Ennek a leírását követően kisvártatva elérkezünk az epilógushoz, majd a köszönetnyilvánításhoz. Itt van az a pont, a baleset után, ahol összeszedi magát, mindent gyorsan elrendez, összehajtogat, beül az autójába, majd elhajt a gyerekével, hogy új életet kezdjen. És a szöveg egyetlen mozdulatot sem, amely arra utalna, hogy utánamennének, esetleg akár csak keresni kezdenék őket. A történet végén pár oldalban összefoglalja az első évüket, amit Yitzzyvel töltöttek el már a közösségen kívül, de aztán elvágja a szálakat, és mint egy jó sorozat az első évad végén, várja a hatást, és ha az jól sikerül, akkor még van esélye egy következő részben elmesélni azt a tömören megfogalmazott történetet, amely a kilépést követő években történt.

A másik kritika, amit kiemelek a *Unorthodox* recepciójából Illyés Bence munkája⁵, amely az előbbieken ismertetett kritikához képest ez más nézőpontból született, hiszen a szerzője, Illyés Bence, közelről ismeri ezt a világot. A judaisztika szakon végzett kutató, újságíró számos többlet információt bocsát a rendelkezésünkre, mint amennyit alapvetően megismerünk például az intézményes nevelés keretein belül, ahonnan egy új perspektíva is erőteljesebben körvonalazódik: a fogyasztói társadalmat kiszolgáló memoár megjelenése.

Sajnálatos, hogy a regény ennyire a többségi-fogyasztói társadalom szájíze és dogmái szerint lett megírva, ami által pont azok a marketinges üzenetek köszönnek

⁵ Illyés Bence, „Unorthodox, avagy az egyetlen helyes út?” <https://www.prae.hu/article/11607-unorthodox-avagy-az-egyetlen-helyes-ut/>

vissza a regényben, amivel mi is minden nap találkozunk, nevezetesen, hogy a szabadság a fogyasztás és a javak élvezésének szabadságával azonos, amiknek hiánya pedig a szabadság hiányával egyenlő. [...] Hiszen pont ez a mindent átható spirituális, vallási szemlélet, ami annyira megkülönbözteti az ő világukat a fogyasztói társadalomtól – számukra a hétköznapi, profán(nak tűnő) cselekvéseknek is spirituális jelentősége van, hiszen egy vallásos zsidó szerint az ember minden tettel, legyen az egy egyszerű étkezés, kézmosás vagy például egy utazás, valamilyen formában az Örökkévalót szolgálja. Ebből adódóan a haszidok életében szinte nincs is profán cselekvés, ugyanakkor ennek, a hétköznapi ember számára alighanem érthetetlen és idegen, spirituális, bibliai alapú világszemléletnek, a fizikai cselekvések mögötti mély és könyvtárnyi irodalomra épülő ideológiának a bemutatása sajnos hiányzik a műből. [Illyés, 2020]

Többször is leírja ugyan, hogy nem tartja feladatának a valóságtartalom ellenőrzését és megkérdőjelezését, ugyanakkor számos olyan felvetése van, amely mégis ennek az ellenkezőjét tükrözi.

Érthető, hogy az eladhatóságot is szem előtt tartó író személyes történetét kellőképp heroikus módon írja meg, amihez nélkülözhetetlen volt, hogy az őt „fogva tartó” haszid közeget a lehető legnegatívabb színben tüntesse fel, bár ezzel kapcsolatban az elbeszélés objektív olvasásakor is felmerülhet már az olvasóban több kérdés is [...]. [Illyés, 2020]

Ez a felvetés is elvezethet bennünket ahhoz a kérdéskörhöz, hogy az önéletírás mennyiben tekinthető fikciónak, és milyen környezeti és/vagy személyiségbeli tényezők azok, amelyek a fikció irányába változtatják meg. Egy másik perspektívából nézve pedig mintha pont arra mutatna rá az idézett szerző, hogy a tárgyalt regény, és tágabb értelemben az autobiografikus műfajok érzékenyítő, szentimentális, teátrális vonatkozásai sokszor eltúlzottak, hiteltelenek, a piaci logikának vannak túlságosan alárendelve. A hivatkozott cikkben található műrészlet is említi azt a jelenséget, amely Feldmanra is igaz lehet: ő nem az a szerző, aki azért írt autobiografikus művet, mert már az egyéb művei miatt ismert volt, hanem ezáltal vált ismertté.⁶ Erőteljes kifejezéseket használ, írói hangjából érezhető a kritikát olvasók számára egyfajta ellenállás, amellyel a szóban forgó könyvet kezeli, meglátásom szerint hasonlóan negatív szemléletet képvisel a könyvvel

⁶ Gács Anna, *A vágy hogy meghatódjunk (részlet)*, <https://litera.hu/irodalom/konyvajanelo/gacs-anna-a-vagy-hogy-meghatodjunk-reszlet.html>

szemben, mint Deborah a saját közösségével szemben, noha mindkét esetben egy másik pozícióból vizsgált, új értelmezési irányt felkínáló állásfoglalásról olvashatunk. A végén itt is található a feszültségtől mentesíteni próbáló, könnyed feloldás, akárcsak a tárgyalt műben: „Az *Unorthodox* című könyv, ha másra nem is, arra mindenképp hasznos lehet, hogy az általa bemutatott kisarkított kép kapcsán legalább elkezd a nagyközönség is ismerkedni (remélhetőleg) az olyan tradicionális közösségek világával, mint a haszidoké.”⁷ Mindezek ellenére véleményem szerint a két írás közül a második az, amely során több gondolat is elindulhat, amikből újabb és újabb értelmezési perspektívák elé kerülhet az olvasó.

Nagy többségében új szempontokat fel nem vető írásokat találtam a kutatásom során, német nyelven kevesebbet, míg angol nyelven többet. Sok esetben a kötettel kapcsolatban készítettek interjút az íróval, illetve volt, ahol leírták a könyvnek a tartalmát bővebben, de nem fűztek hozzá kritikai megállapításokat, így a recepció ezen csoportjának felhasználását nem tartottam relevánsnak. Egy angol nyelven született reflexiót⁸ emelek most ki, amelynek a szerzője, az ő állítása szerint élt Feldman-nal egy közösségben, de nem ismerik egymást személyesen. Frieda Vazel is elhagyta a szatmári közösséget, de ennek ellenére nem szimpatizál Feldmannal. A foglalkozása idegenvezető, szervezett sétákat tart a zsidó Brooklyn-ban. Ez a szöveg más nézőpontok relevanciáját is felveti, illetve rámutat arra, hogy nem csak Feldman perspektívájából lehetséges megismerni a szatmáriakat, illetve a távoli ismeretség és a közeli ismerősök által szerzett többletinformációk közül is bemutat néhányat. Ezek segíthetnek a new yorki szatmári haszid közösségen kívülieknek a még szélesebb körű megértésben.

AZ UNORTODOX CÍMŰ REGÉNY LEHETSÉGES OLVASATAI

Bár kézenfekvő az összehasonlító irodalomtudomány felőli olvasat, de a regény megközelíthető a vallástudomány, filozófia, pszichológia vagy történelemtudomány felől is. Az irodalomtudományos megközelítés felveti a kérdést, hogy műfajtekintetében hova sorolható be a könyv? Véleményem szerint két olvasat lehetséges: történeti dokumentum vagy fikció. Mind a kettő személyes narratívából áll össze, a kérdés, hogy mi kanonizált,

⁷ Illyés, 2020.

⁸ Frieda Vazel, *Book review: Unorthodox by Deborah Feldman*, <https://friedavazel.com/2020/03/26/unorthodox-book-review/>.

(történelem), és mi nem az. Az autobiografikus műfajoknak az adja a népszerűségét, hogy olyan demokratikus potenciált hordoznak magukban, amik marginalizált csoportok történeteit és tapasztalatait is láthatóvá teszik, elbeszélik azokat. Minden irodalmi mű olvasható történeti dokumentumként is, és ez fordítva is igaz. Az én értelmezésem fikcióként jelenítette meg a textust, alább kifejtendő okokból. A fikcióként értelmezett valóságfelfogáson belül két további valóságfelfogást különböztettem meg: a fikción belüli valóságot és a fikción belüli elképzelt valóságot.

Muszáj megszegnem a szabályainkat; azon kapom magam, hogy felvágottat eszem, amely leginkább a pulykasonkához hasonlít, de aztán Polly elárulja, hogy prosciutto a neve, és disznóhúsból van. Erre azonnal felállok, elnézést kérek, és kimegyek a mosdóba, várom mikor jön a hányás, hiszen a tanáraink mindig azt mondták, így járunk, ha chazer húst eszünk. De a gyomromnak semmi baja.⁹ [Unortodox, 361.]

Ezen az idézetten keresztül támasztom alá az előző állításomat; amit, ha fikcióként olvasunk, kétféle valóságélményt fedezhetünk fel: a korábbi tapasztalatok és megtanult minták alapján felépített elképzelt élményt, miszerint rosszul kell lennie attól a fajta hústól, amit tilt a vallási előírása, ám a fikción belüli valóság ezzel ellentétben az, hogy nincsen semmi baja, így a fikción belüli elképzelt valóság ebben az esetben nem azonos a fikción belüli valósággal. Számos kutató foglalkozott vagy foglalkozik az önéletírással, közülük az egyik legkiemelkedőbb Philippe Lejeune. Az egyik tanulmányában az „antifikció” fogalmát megalkotva a napló és az önéletírás különbözőségeit és hasonlóságait vizsgálja.¹⁰ Felfogásában a két fogalom ellentétes irányba tart, hiszen máshol van a hangsúlyuk. Míg a naplót az igazság megjelenítése vonzza inkább, addig az önéletírás könnyebben mozdul el a fikció irányába. Arról ír, hogy mindkét elem mindkétféle szövegben megjelenik, csupán az arányok változóak. A két szövegtípusnak a nehézsége is másból fakad: az önéletírást nehéz elkezdni, hiszen a történetnek, amit le akar írni, a szerző a végéről

⁹ Deborah Feldman, *Unortodox. A másik út. Hogyan fordítottam hátat a haszid közösségnek*, Ford. Getto Katalin, Libri Kiadó, Budapest, 2020. A továbbiakban a következőképpen fogom rövidíteni: Unortodox. (angol nyelvű idézet esetén: Deborah Feldman, *Unorthodox. The Scandalous Rejection Of My Hasidic Roots.*, Simon&Schuster Paperback, New York, 2018., A későbbiekben a következőképpen fogom rövidíteni: Unorthodox)

¹⁰ Philippe Lejeune, *A napló mint „antifikció”, in Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai.* szerk. Mekis D. János és Z. Varga Zoltán, L'Harmattan Kiadó-Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, Budapest, 2008, 13–24.

tekint vissza, s úgy halad. A napló ezzel szemben úgy íródik, hogy a szerző nemhogy a történet végét nem ismeheti, de még a következő lépést sem. Saját tapasztalatait is megjeleníti Lejeune: szeretett fikciót olvasni, ám nem tudott írni, és vezetett naplót is, de elégedetlen volt vele, hiszen hiába híven írta le az élete csalódásait, nem tartotta elég jónak.

Ezért foglalkoztam annyit felnőttként az önéletírással, mind kutatási tárgyként, mind személyes gyakorlatként: megpróbálni műalkotást létrehozni az igazság területén, vagy pedig az íráson keresztül körüljárni az igazságot. Ebből származik az „önéletleíró paktum” elmélete, amely nyilvánvalóan „antifikciós” paktum is. [A napló mint „antifikció”, 15.]

Ez a két paktum abban különbözik, hogy míg az önéletírónak vállalandó és betartandó kötelezettség az „antifikció”, addig a naplóírónak egy alapvető kényszer, amiben vagy elfogadja vagy mást fog csinálni. Z. Varga Zoltán szerint, ha ezt elfogadta, akkor szerinte nincs több dolga, hiszen a műfaj visz magával. *„Az önéletírói paktum (1975) című mértékadó tanulmányában Lejeune, azután választja az önéletírás pragmatikai szempontú elkülönítését, hogy belátja, az önéletírás nem határolható el a fikciótól formai, narratológiai, szövegszerű jegyek alapján.”*¹¹ Z. Varga Zoltán tanulmánya idézett részében megfogalmazza Lejeune alapvetését: az önéletírás és a fikció nem elválaszthatóak.

Lejeune és Z. Varga Zoltán gondolatmenetéhez szorosan kapcsolódó, de más perspektívából vizsgálódó szempontot vet fel Paul de Man fontos tanulmánya, *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ő nem szembenállásként tünteti fel a különbségeket fikció és önéletrajz között, hanem eldönthetetlen, szimultán jelenségként. *„Az önéletrajz tehát nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik.”*¹² Mindkét megközelítésnél fontos ugyan a szétválasztás, de ezt más-más módszerrel teszik meg. Lejeune igyekszik egy megegyezésen alapuló szerződéshez kötni ezt a befogadási alternatívát. Dolgozatomban Paul de Man feltevése mentén a fikció és önéletírás megjelenési és értelmezési lehetőségeit keresem.

Összegezve tehát az önéletírói paktum egy olyan performatív olvasási stratégia, ami azt indukálja, hogy a narrátor és a szerző ugyanazok. De Man tanulmánya pedig azt állítja, hogy az arcadás/arcrongálás egy olyan gesztus, amivel az őszinteség, hitelesség látszatát

¹¹ Z. Varga Zoltán, *Az önéletírás-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése. Az önéletírás definiálásának problémái, avagy létezik-e egyáltalán önéletírás?* in Helikon, 2002/3, Budapest, 247–257.

¹² Paul de Man, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. Fogarasi György, Pompeji 1997/2–3, 93–107.

keltve egy újabb fikciós narratíva születik meg. A különféle traumatapasztalatokat elbeszélő szövegekben pedig van egy olyan elvárás, hogy azoknak az igazságtartalmát ne kérdőjelezzük meg, ergo olvassuk őket Lejuene paktumának megkötésével.

FORDULÓPONTOK

Ebben a fejezetben kiemelten fontos szerepet kap az elméleti bevezetésben már említett fikció és valóság tükröződő kettőssége, amelyek a főhős életének két fontos eseményénél is jelen vannak a narratíva során.

Csak fekszem az ágyon, és azon tűnődöm, milyen gyorsan érkezett ez a pillanat. Eddig milyen távolinak tűnt, most meg egyszerre itt van, és minden lélegzetvétellel közelebb kerülök a fordulóponthoz-a szakadékhhoz, amelybe minden kétséget kizáróan bele fogok zuhanni. Aztán elalszom, és a szakadékok felett átugrató lovakról álmodom. Időről időre felriadok az elhaladó járművek fel-felvillanó fényeire, a magasvasút kattogása patadobogássá változik álmomban. [Unorthodox, 194.]

A könyvből idézett sorok kétséget kizáróan sugallják, hogy egy sorsfordító pillanathoz érkezett a történet. E könyv esetében két ilyen momentumot lehet meghatározni, melyeket hosszas előkészület előz meg: az egyik az elbeszélő házassága, a másik a közösségből való távozása. Ezen események összefüggésbe hozhatóak egymással, vannak hasonlóságok és különbségek bennük. A mű egészének ismeretében az idézet egy ponton elárulja, hogy a fent idézett részlet még a házasságra lépés előtti időszakból származik: „a szakadékhhoz, amelybe minden kétséget kizáróan bele fogok zuhanni.”

Ha megfigyeljük azt, hogy hogyan fejezi ki magát, amikor ezt a két eseményt említi akkor azt tapasztaljuk, hogy míg a házasságába „belezuhan”, addig a haszidizmussal való szakítása – amely a közösség hátrahagyásával történik meg véglegesen – egy lassabb, fokozatosan felépülő folyamat volt. Ennek kiindulópontja egy rádöbbenés, miszerint szeretné megvédeni a fiát attól, amit neki át kellett élnie. Az eredeti szövegben is így fogalmaz: „a cliff from which I will surely plummet.”¹³ A magyar fordításban itt ugyanezt olvashatjuk, érzékeltetve annak a fontosságát, hogy a narrátor egyfajta esésként éli meg az életében rá váró eseményt. Ennek kapcsán a nyelvi megoldások változatosságát a fordításban és az eredeti szövegben egyaránt megvizsgálom majd, hiszen a fordítói munka

¹³ Unorthodox, 125.

értelmezése lehetőséget biztosít a történet újraértelmezésére, esetleges újraírására, mivel a művet tolmácsoló személynek is kialakulnak a történethez fűződő gondolatai, érzései, véleménye, amik miatt nem tud teljesen objektív módon közvetíteni a szerző és a magyar nyelvet beszélő olvasó között. Így aztán a fordításra tekinthetünk akár új műként is, de újraírásként vagy átírásként is értelmezhető.

Ennek következtében számolni kell azzal a ténnyel, hogy a fordítói szövegprodukciónak egészét befolyásolja a teljes célnyelvi szöveg ismerete, s adott esetben nagy valószínűséggel kimutatható már a célnyelvi szöveg elején a forrásnyelvi szöveg hatása akár a lexikaválasztásban, akár bizonyos szókapcsolatok előnyben részesítésében, akár egyes jelentések megfeleltetésében. [Péch, 2008]¹⁴

Fontos, hogy a fordító mi alapján hozza meg a döntését egyes kifejezések vagy szavak közül, mivel egy-egy ilyen döntés akár jelentésbeli változásokkal járhat. Továbbá nem elhanyagolhatóak a fordító személyes tapasztalatait a világról: „*A fordított szövegek relativitását e szempontok mellett tovább árnyalja a fordítók szociokulturális kompetenciája, ami már az elsődleges szövegalkotást is nagy mértékben befolyásolja.*”¹⁵ Az utóbbi fogalom a történetben is a fontosabb poétikai problémák közé sorolható. Ezt az elméletet négy csoportba sorolhatjuk, közel hasonlóan a Johari-ablak modelljéhez.¹⁶ Ez a modell alapvetően csak az első három megállapítást vizsgálja, az általam felsoroltak közül, illetve további részletekre bontja azokat, amire a regény narratológiai megközelítésében nincs szükség.

¹⁴ Péch Olívia, „Szempontok a fordított szövegek sajátosságainak leírásához” in Károly Krisztina, Fóris Ágota (szerk.) *Nyelvek találkozása a fordításban*, Eötvös Kiadó, Budapest, 2010, 73–85. Hasonlóképpen fogalmaz ezzel kapcsolatban Szegedy-Maszák Mihály: Szegedy-Maszák Mihály: *Megértés, fordítás, kánon*, Kalligram, Pozsony, 2008, 14.

¹⁵ Péch Olívia, *Szempontok a fordított szövegek sajátosságainak leírásához*, 73–85.

¹⁶ Johari-ablak: egy széles körben használt modell az önismeret, a személyközi kapcsolatok és a csoportdinamika fejlesztésére, a kommunikáció javítására. <https://www.wisc-online.com/learn/general-education/oral-interpersonal/oic21819/the-johari-window-screencast>. Jelen értelmezésben ezt a négy utat jelöli a Johari-ablaknak az alkalmazása. Az én véleményem magamról; az én véleményem másokról; mások rólam alkotott véleménye; az én véleményem mások rólam alkotott véleményéről.

A SZOCIALIZÁCIÓS TÉR ÉS EGYÉNI FEJLŐDÉS MEGJELÉNÍTÉSE A REGÉNYBEN

Deborah közösségében nagyon fontos szerepet töltenek be a hagyományok, az ünnepek és az ezekhez kapcsolódó rituálék. Az elsődleges szocializációs tér a család, ahol a családtagok a későbbiekben is nagy hatással lesznek egymásra. A közösségben betölthető szerepek és elérhető célok megvalósítása – amelyben az egyik legnagyobb eredmény a jó házasság – nagy mértékben függ az egyén háttérétől. Deborah esetében is hiányos a család, hiszen édesanyja, bár az apánál gyakrabban visszatérő vonatkoztatási pont a szövegben, mégis évekkorábban elhagyta a haszid közösséget, édesapja pedig szellemi visszamaradottságban éli mindennapjait, derül ki az elbeszélésből. Deborah-t nagyszülei és nagynénjei nevelik már kiskora óta. Testvére nincsen, unokatestvéreivel nem ápol olyan szoros viszonyt, hogy megossza velük azt, amit gondol vagy érez, ezért magányában rendszerint elfojtja az érzéseit. Legalább annyira elzárja gondolatait mások elől, mint amennyire a szatmáriak összezárnak a külvilág előtt: „– *Nem értem, mi szükség volt erre – motyogja. – Azt akarták, hogy az összes goj lássa, mit csinálunk? Nem lehetett volna csendben elintézni a dolgot?*”¹⁷

Azt, hogy a különböző dolgokban hogyan vélekedett, az elbeszélés jelenében jobban ismerhetjük, mint az elbeszélt jelenben lévő szereplők által, hiszen utólag mindent leírt, de az elbeszélt jelen idején, éppen az adott pillanatban, egy olyan kettősségben éli az életét, amiben a közösség és a külvilág felé mutatott és a befelé megélt énje között feszültség van.¹⁸

Az asztal körül ülő lányok láthatóan mindent készpénznek vesznek, amit a rebetzin mond. A magam részéről igyekszem azonnal lerázni magamról, amit hallottam. Legszívesebben rájuk kiabálnék: hát nem értitek, hogy az ékszerek meg az új ágyneműk csak arra valók, hogy eltereljék a figyelmeteket? Nem látjátok, hogy mire megy ki ez az egész? Az esküvő után ott maradtok, az új holmikkal teletömött szekrényeitekkel meg a férjetekkel, aki pórázon tart majd benneteket! Önelégülten dőlök hátra. [Unortodox, 223.]

¹⁷ Unortodox, 232.

¹⁸ Ennek okán az én olvasatom szerint a történetnek két narrátora van: az egyik a történet szerint jelen idejű elbeszélő, míg a másik a történethez képest egy jövőbeli alak. Ezt két példával is alátámaszthatjuk: az első, amikor arról beszél, hogy milyen érzésekkel adott túl a házasságához kötődő ékszerein (229.), a másik amikor kilépve a történetből, mintegy kommentálva a következő részt, megjegyzi, hogy „*Még ma is összerándulok, ha eszembe jut az a nap.*” (237.) Ez egy visszaemlékezés, amit az ilyen önreflexív kiszólások támasztanak alá. Itt válik el egymástól a narrátor és a főszereplő.

Erre akkor döbben rá, amikor először találkozik Eli anyukájával és leánytestvérével a Landau's Supermarketben, és meglátja magát egy visszatükröződő felületen:

A fémkeretes fagyasztók zúzmarás üvegajtaja ezüstös fényt sugároz; amikor meglátom benne a tükörképemet, alig ismerek magamra abban a sápadt lányban, aki ajkát összeszorítva, kifejezéstelen tekintettel bámul vissza rám. [...] Lepöckölöm a kabátom elejéről a rátapadt szösz, lesimítom rendetlenkedő hajszálaimat, kicsit megdörzsölöm az arcomat, hogy rózsásabb legyen. [Unortodox, 191.]

Ahogy ott áll és meglátja magát, az párhuzamba hozható a könyvben leírt történettel és a valóságban megtörtént eseményekkel. Feltételezhetjük ugyan, hogy igyekezett valóságként megírni a történetet, viszont a saját tükörképe is másilyen volt, mint a benne megfogalmazódott kép, ennek mentén az is felmerülhet az olvasóban, hogy a leírt szövegben is más szerepel, mint ami az esemény idején megtörtént. Fontos lehet itt még kiemelni az önreflexió, visszaemlékezés fontosságát, hiszen az elidegenedett, felismerhetetlen tükörkép mindig identitásproblémát jelképez. Később is megtörténik vele egy kísértetiesen hasonló eset, amikor Pollyval elmegy egy étterembe Manhattanben és ki megy a mosdóba.

Amikor a mosdó tükreben meglátom a parókámat és a hosszú ujjú blúzomat, szinte meglepődöm, mintha arra számítottam volna, hogy ugyanolyan elegáns jelenség néz vissza rám a tükörből, mint a teremben ülők többsége. Igyekszem legyőzi a kisebbségi érzést, amely a tükörképem láttán kezd elhatalmasodni rajtam. Hátat fordítok az áruló tükörnek, kihúzom magam, és visszaballagok az étterembe. [Unortodox, 361.]

Ebben az esetben ő is realizálta, hogy a kép, ami a fejében él, illetve a kép, amit a tükör mutat neki, nem egyezik meg. Ez a metanarratív gesztus az, ami befolyásolja a vizualitás szintjén az elbeszélés technikáját a fikció és dokumentarizmus binárisan szerkesztett opozíciója mentén.

Ha az önreflexió vizuális ábrázolási módját értelmezzük, és egy festészeti eljáráshoz szeretnénk hasonlítani ezt az egész állapotot, akkor talán a trompe-l'œil volna az egyik

legtalálób. ¹⁹ A tükörképe megjelenik, mint egyfajta kép saját magáról, s ugyan az életét leíró irodalmi alkotásból - amelyben a képet „látjuk” - az olvasó számára kiderül, hogy ez nem a fikciónak alárendelt valóság, de a környezetét akár meg is vezetheti a látvány, hiszen nem tesznek külön erőfeszítést annak érdekében, hogy megismerjék a lány valódi énjét, ezáltal hagyják megvezetni magukat a külvilág felé kommunikált (ál)valósággal. Ez alól kevés kivétel van, de az egyik kiemelkedő alak Polly, akit a Sarah Lawrence-n ismer meg. Ő az, akinek aztán kimondja azt a kulcsmondatként is értékelhető vallomást, amit az olvasók talán már a lázadás első jelei óta várhatnak: *„Pollyra pillantok, és arra gondolok, vajon leszek-e valaha olyan magabiztos, mint ő. -Nem akarok többé haszid lenni - bukik ki belőlem, amikor kilépünk a boltból.”* ²⁰ Polly karakterének a felbukkanásáig senkivel nem tudott őszintén beszélni. A gondolatait és érzéseit csak az olvasó felé tárja fel, ezáltal kinyitva a történetet feléjük, ám befelé nem közvetített semmilyen ehhez fogható érzést vagy gondolatot. Mikor azonban bekerül a Sarah Lawrence-re, megcsapja a szabadság szele, és elkezd a történet karakterei felé is megnyílni, de ehhez egy másik zárt teret választ, ami nem más, mint a főiskolai közeg. Lassan elkezd asszimilálódni, előbb külsőleg:

A paróka meg a hosszú szoknya félszegséget vált ki belőlem, de nem sokat tehetek, hiszen nincs rendes ruhám; eddig sosem tudtam annyira összeszedni a bátorságomat, hogy vásárolok magamnak. Végül mégis betérek a T. J. Maxxbe a White Plainsben. [...] Nem győzöm csodálni, mennyire másként néz ki a testem a farmerban: hajlékonynak, erőteljesnek látom. [Unortodox, 357-358.]

Később már cselekedeteiben is elkezd formálódni: *„Januárban Polly magával visz Manhattanbe, arra a környékre, ahol lakik. Étterembe megyünk. [...] Lenyűgöz, és egyúttal megfélemlít ez a közeg. Még a pincér is sírnivalóan jóképű, járás közben finoman ringatja a csípőjét.”* ²¹ A változás nem egyik pillanatról a másikra következik be, hiszen a belénevelt szokások nem tűnnek el egyik pillanatról a másikra.

Felszolgálják az ételt; a tálalás gyönyörű, az egész roppant egzotikusnak tűnik. Muszáj megszegnem a szabályainkat; azon kapom magam, hogy felvágottat eszem,

¹⁹ A trompe l'œil művészettörténeti fogalmáról: Nicolaas Matsier, *3D a festészetben. Trompe- l'œil régen és most.* ford. Balogh Tamás, Typotex, Budapest, 2011 (Képfilozófiák), 9–22.

²⁰ Unortodox, 361–362.

²¹ Unortodox, 360.

amely leginkább a pulykasonkához hasonlít, de aztán Polly elárulja, hogy prosciutto a neve, és disznóhúsból van. Erre azonnal felállok, elnézést kérek, és kimegyek a mosdóba, várom, mikor jön a hányás, hiszen a tanáraink mindig azt mondták, így járunk, ha chazer húst eszünk. De a gyomromnak semmi baja. [Unortodox, 360-361.]

A narrációnak egy pontján rádöbben, hogy nem azt tanították meg neki, ami a narráción belüli valóság. Hiába várja az elsajátított vallási algoritmus alapján a rosszulletet, az nem következik be. A jelenet, amelyben félszepségét írja le kapcsolható akár a maszkviselés jelenkori aktualitásához, a színjátszáshoz, a de Man-i értelemben vett refacement/de-facement-hez is egyaránt. Majd ezután mikor belenéz a tükörbe, már másképp látja magát, mint azelőtt, a korábbi mesterkelt identitástól eltávolodik.²² Ez a momentum erősíti meg abban, hogy haszid szemszögből további szabályszegéseket kövessen el.

Vicces, mondom, Pollynak; a legtöbb hitehagyott haszid hamburgert fal a McDonald'sban, én viszont ingyenc tréflit eszem. – Helyes – bólint Polly. – Ha már megszeged a szabályt, stílusosan tedd. Tetszik ez az értelmezés. A luxus mint a lázadás egy formája – ez illik hozzám. [Unortodox, 361.]

Azonban a narráció szerint ahhoz, hogy megismerje önmagát sok időnek kell eltelnie. Ám olvasóként az ellenkezőjét érezhetjük, hiszen már a kilencedik fejezet végéhez közeledik a történet, miközben a cselekményében még sok minden történik.

ÉNKERESÉSI KÍSÉRLETEK

A véleményével együtt elrejtett érzések, többek között a harag és a düh, a szorongás és a szomorúság, azért sem mutathatóak ki bizonyos esetekben, mert Chaya nagynénje kifejezetten gyengeségnek tartja az érzések megélését, a neki való megfelelni akarás miatt ezért ő is elfojtja ezeket az érzéseket „*Chaya hosszú évek nevelőmunkájával elérte nálam, hogy a gyengeség minden jelét szégyenletesnek tartsam. Az ő szemében gyengeség, ha az ember kimutatja az érzéseit. Nem szabad éreznem; nem szabad, hogy érdekeljen, mi lesz velem.*”²³ Még az esküvőjén is csak eljártssa azt, amit elvárnak tőle:

²² Az eredeti szöveg ezt a *reflection* (232.) szóval jelöli, ami intenzívebben visszahozza azt a tényt, hogy egy önismereti fázis határához érkezett a cselekmény.

²³ *Unortodox*, 192–193.

Nem merek ránézni, nehogy elnevessem magam. Végre letakarnak. A fehér kendő alatt szélesen mosolygok, olyan gyönyörűséges érzés, hogy hirtelen láthatatlanná válok a temérdek rám szegeződő pillantás számára. A baldachin alatt állunk, elfojtott sóhajokat, szipogást imitálok, mire valaki a kendő alatt becsúsztat egy papír zsebkendőt. Finoman elveszem, elegáns mozdulattal eltüntetem a kendő alatt. [Unortodox, 256.]

Az esküvőjén egybegyűlt násznép jelentős részének valószínűleg meg sem fordult a fejében, hogy mindez csak szimuláció, hiszen vagy azért nem ismerik, mert életükben először nem látják - mint a lányt, akit Eli feleségül vesz - vagy egyszerűen csak a felszínes kapcsolat és a valódi személyiségének érdektelensége nem teszi ezt lehetővé számukra. Deborah identitása itt nem kerül hangsúlyozásra, mert Deborah mint nő, menyasszony és mint Eli leendő felesége áll ott, de bármelyik másik lány állhatna ezekkel a szerepekkel az ő helyében, így érzékletes az összefüggés az arc eltakarása és a láthatóság fizikai és átvitt értelme között is. Ezt is lehet egyfajta határsértésként értelmezni, ahol az identitása kerül veszélybe.

Egész addigi életében sosem mondhatta el senkinek azt, hogy mit gondol, hiszen akkor még ennél is jobban kivetette volna magából a közösség. Amikor a házasságba belépett felcsillant a remény arra, hogy talán egy kicsit enyhébb szabályokkal teletűzdelt életet élhet. „Hát, sok nehéz természetű barátom van. De engem éppen az ilyen természetű emberek érdekelnek. Ettől lesz valaki izgalmas, érted? Úgyis sok unalmas ember van a világon. Jobb szeretek olyasvalakivel kezdeni, akinek van egyénisége.”²⁴ Ám hamar kiderült számára, hogy a férjével való kapcsolatában a titok és a magánszféra fogalma semmivé válik azáltal, hogy Eli minden felmerülő probléma megoldását kommunikálja a családjá irányába is, így Deborahnak megint esélye sincsen arra, hogy teljesen önmaga lehessen, mert akkor Eli családjának az állandó jelenlétével kell megküzdenie. Ennek hatására mindent megtesz annak érdekében, hogy minél kevésbé vívja ki a figyelmüket, hogy megvédhesse a saját identitásának határait.

Később ez a folyamatos elfojtás is jelentősen közrejátszik azokban a betegségekben, illetve egészségügyi problémákban, amik a házasságkötése után kezdenek el jelentkezni, kezdve a bárányhimlővel, ami a bőrfelület mint a testünk legkülső határának sérülése lehet. Majd különböző fájdalmak követik vaginizmusig, a nőiségének a sérülése kifejezetten pszichikai eredetű, mint ahogy azt az őt vizsgáló szakember is megállapította:

²⁴ Unortodox, 204.

A terapeuta mondta, már abból látta, hogy mentális problémáról van szó, ahogy felültem a vizsgáló asztalon. A tudatomnak, mondja, sokkal nagyobb hatalma van a testem felett, mint hinném. A hüvelyem akkor zárul össze, amikor a tudatomtól erre parancsot kap, és hiába győzködöm magam, hogy mennyire szeretném, ha megnyílna, a tudattalanom egyszerűen átveszi az irányítást az eszem felett. [Unortodox, 287.]

Egy-egy betegségből való felgyógyulás hetekig tart nála és pont abban akadályozza, amit ő szeretne: kevés figyelmet nyerni a családtól. A teste a betegség szimptomái által jeleket küld neki, de ő nem képes értelmezni azokat, mert nem tanulta meg korábban, hogy érdemes figyelni ezeket és azt sem, hogy esetleg valamiféle, a szomatikus valóságon túlmutató jelentésük is lehet. Ez összefüggésbe hozható azzal a patriarchális szemlélettel, amiben a közösség él. A nőknek nem szükséges több tanulás a minimálisnál; nem fontos, hogy ismerjék a saját kultúrájukat, nyelvüket, testüket. Az ő feladataik kimerülnek a háztartás vezetésében, - gyermeknevelésben, a férj támogatásában, és a családi élet megszervezésében. Ebbe már nem fér bele az sem, hogy megtanulják olvasni a saját testük közvetítette jelek olvasását.

INTERTEXTUÁLIS VONATKOZÁSOK

Érdemes kitérni arra, hogy az egyes fejezetek elején szereplő idézetek mely irodalmi művekből származnak, illetve milyen szálon kapcsolódnak az adott témához. Nem minden esetben az idézett szövegek egésze, mintsem inkább a főszereplő életének bizonyos mozzanatai köthetőek Deborah életéhez. Ezek adják a szöveg intertextuális jellegét, és a fordításban tárgyalt megoldásokhoz is adalékot szolgáltatnak. Kettő szöveget, amelyek a Feldman regényének cselekményéhez is kapcsolódnak, bővebben is kifejtek a továbbiakban.

„Semmiért sem akarok küzdeni. Csak lenni és tenni akarok anélkül, hogy bárki is engedélyt adna rá.”²⁵ Pearl Abraham- *A rabbi lánya* című regényének részlete kiválóan szemlélteti a haszid közösség egyik legnagyobb hátrányát. A szabályoknak való megfele-

²⁵ Az idézetet fordította Szűr-Szabó Katalin. Unortodox, 215.

lési kényszer és a közösség túlzottan figyelő szeme kimondottan felbosszantja és kismértékű lázadásokra, ellenszegülésekre készíti a főhőst. A fejezet címe „*Minek harcolni érte?*” vagy eredeti nyelven „*Not Worth Fighting For*” kiválóan átadják azt az elkeseredett, passzivitást feltételező hangot, amit a kilátástalanság okoz, s ami már az idézetből is érződött. Azonban a fordítás során megjelenő mondatfajta váltás jelentésbeli különbségeket is felvethet: míg a „*Minek harcolni érte?*” kérdőmondatra válaszolhatunk úgy, hogy végül könnyedén meggyőzzük annak a feltevőjét, hiszen nem feltétlenül a reményvesztettség hangján szólal meg, addig a „*Not Worth Fighting For*” mondatot kimondó személyt sokkal nehezebben ösztönözhetjük arra, hogy felvegye a harcot. A fordítás tehát könnyíti az eredeti szöveg kilátástalanságán.

Ebben a fejezetben ismeri meg a kallah oktató által, hogy milyen szabályoknak és hagyományoknak kell megfelelnie a házasságban, illetve ekkor fedez fel számos olyan dolgot, amelyet eddig elhallgattak előle és ez mélységesen elkeseríti. Teljesen becsapva érzi magát, mivel olyan dolgokkal kell szembenéznie, amik eddig tabunak számítottak, mint például a saját testének ismerete.

A felfedezés úgy érint, mintha a saját testem elárult volna. Hogyan lehetséges, hogy valami, ami ennyire fontos, éveken átképes rejtőzködni? Miért kényszerítettek arra, hogy most hirtelen ráébredjek a létezésére? Eddig gondolnom sem volt szabad arra, hogy létezik a mekor meg a hozzá vezető út, most meg, hogy férjhez megyek, egyszeriben szent lesz az a testemen nyíló kapu? A haragtól elvörösödve állok az oktató előtt. [Unortodox, 236.]

Ez a felfedezés a lengőteke intenzitásával és hevességével ütötte ki Deborah-t, aki eddig mit sem sejtve állt a saját életében, mint egy bábu a pályán. Azonban ahogy a golyó elsodorta a pályáról, rögtön szembe találta magát olyan nehézségekkel, amik az élet velejárói, csak addig gondosan ügyelt rá a környezete, hogy nehogy leguruljon a pályáról, még ha súrolja is akár a golyó.

Hasonló az élmény, amikor megismeri a nidá törvényét, azaz a női tisztátalansághoz kapcsolódó szokásrendszert. A magyar szövegben a fordító hozzátesz egy fél mondatot, amely ugyan nem szerepel az eredetiben, de érthető az indok, hogy miért került bele: „*Kikérem magamnak, én nem vagyok mocskos.*”²⁶ Az angol szövegben csak annyi szerepel, hogy „*I’m not dirty.*”²⁷ Ezekre a fajta változtatásokra tettem utalást az értelmezés

²⁶ Unortodox, 215.

²⁷ Uo. 139.

bevezetésében. Egy másik esetben, szintén ebben a fejezetben, magyarázattal szolgál a kiegészítés: „*I hear her describe a hallway with walls, leading to a little door, which opens to a womb, the mekor, she calls it, 'the source'.*”²⁸. „*Úgy képzeljük el, mint egy folyósót, amely egy kis ajtóhoz vezet. Az a kis ajtó vezet a méhbe, amelynek a mekor a neve héberül, ez pedig 'forrást' jelent.*”²⁹ Ez nem jiddis kifejezés³⁰, mint amivel a könyv minden fejezetében sok esetben találkozunk, hanem héber.

A *Győz az igazság* című fejezetben elkezdődik egyfajta lassú oldódása a Deborah-t fullasztóan elnyelő közegnek. A szabadság felé vezető úton az első lépésük az, hogy vidékre költöznek, ahol hasonló emberek élnek, mint ők. Airmont tele van olyan fiatal házaspárokkal, akik megunták azt, hogy a szűk környezetük minden egyes lépésüket figyeli, ám az élet még itt sem tud olyan szabaddá válni, mint amilyenre Deborah-nak igénye lenne. Ezen a ponton érdemes visszacsatolni Freida Vizek kritikájára³¹, amelyben rávilágít arra, hogy Deborah egyre többet és többet akar, de ahelyett, hogy elválna, amely nem ütközik szabályokba a zsidó vallásban, inkább egy másik, dramatikusabb utat jár be, amely során folyamatosan szegi meg a szabályokat, majd egyszer fogja magát, és bepakol az autójába és kilép a gyerekével együtt, felégetve maga mögött mindent.

„*A Talmud azt állítja, hogy maga Isten is imádkozik. De vajon, hogy szól Isten imája? Hát úgy, hogy »Ó, legyen irgalmasabb, mint amilyen igazságos vagyok!«*”³² A *zsidó folk-lór kincsestára*³³ ezen részlete a fejezet egyik legmegrendítőbb történetének éles kritikája lehet. A pedofil öregember tettének következménye, hogy a jesivában³⁴ tanuló fiút, akit az öregember molesztált, nem veszik fel másik jesivákba, nehogy megrontsa társait, míg az őt abúzázó öreget azért nem szankcionálják, mert „*Túlágosan öreg már ahhoz,*

²⁸ Uo. 152.

²⁹ Uo. 235.

³⁰ Jiddis kifejezésekkel illeti a szerző a könyv minden fejezetében a hagyományok, ünnepek, szokások neveit, továbbá a hétköznapi élet tárgyait, családtagok neveit, azok becéző formuláit, stb. Ezekhez sok esetben nem fűz magyarázatot vagy kommentárt, ezáltal, ha nem is teljesen lezárja a kommunikációt azokkal az olvasókkal, akik nem „beavatottak”, de jelentősen megnehezíti a pontos és alapos megértést. A pontos fordítás azért sem lehetséges, mert a közvetítő nyelvekben (angol, magyar, stb.) nincsen megfelelő szókincs, hiszen ezeket mindig jiddisül vagy héberül használják. A jiddis nyelv különlegessége, hogy csak nagyon kevesen beszélik, viszont sok hasonló kifejezést használ, mint pl. a német vagy az angol.

³¹ Vizek, *Book review: Unorthodox by Deborah Feldman*. <https://friedavizek.com/2020/03/26/unorthodox-book-review/>. (letöltés dátuma: 2022.09.05.)

³² Getto Katalin, *Unorthodox*, 295.

³³ Nathan Ausubel, *Unorthodox*, 295.

³⁴ Tanulási intézmény, ahol a férfiak szent szövegeket tanulmányoznak, főleg a Talmudot.

hogy börtönbe menjen [...]”³⁵ és „[...] Isten majd gondoskodik róla, hogy megkapja a büntetését.”³⁶ Ez a mondat azt árulja el, hogy a zsidók nem egy kereszténység által egyszerre igazságosnak és irgalmasnak tartott Istenben, hanem egy olyan büntető Istenben hisznek, aki az igazságot olyan módon közvetíti, hogy majd mindenki megkapja azt, amit érdemel. Ebben az esetben azonban a kisfiúnak az életét is megnehezíti az, hogy a molesztáló még várja a büntetését. Fizikailag is csak hetekre távolítják el, azután visszatér és éli az életét. „Isten majd gondoskodik róla, hogy megkapja a büntetését.”³⁷ Mindezt annak az oltárán áldozzák fel, hogy „A közösséghez tartozók meggyőződése szerint az ítélkezés az ég dolga; a mi dolgunk az, hogy amennyire lehetséges, békében éljünk egymással. Ami gyűlöletes, ne tedd embertársaddal.”³⁸ Az áldozat védelme még gondolati szinten sem jelenik meg a közösség fejében. Védik a tettet, „védik” a többi fiút az áldozattól, mintha ő lenne a hibás. De mindezzel párhuzamosan, amíg a férfi távol van, besurrannak az otthonába és átkutatják azt. Ez az eset jól példázza a szigorú, konzervatív közösség képmutatását, és az általuk alkalmazott kettős mércét, a tekintélyelvű, merev gondolkodást, amelynek áldozatai a nők és a gyerekek.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Augustinus, Aurelius. *Confessions*. <https://faculty.georgetown.edu/jod/latinconf/9.html>

Augustinus, Aurelius. Szent Ágoston Vallomásai. fordította Dr. Vass József.

Budapest: Szent István Társulat, 2015.

de Man, Paul. „Az önéletrajz mint arcrongálás”. fordította Fogarasi György. *Pompeji* 1997/2–3, 93–107.

de Man, Paul. „Mentegetőzések (Vallomások)” In uő, „Az olvasás allegóriái. *Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*” fordította Fogarasi György.

Budapest: Magvető Kiadó, 2006, 323–349.

Feldman, Deborah. Unortodox. A másik út. Hogyan fordítottam hátat a haszid közösségnek. fordította Getto Katalin. Budapest: Libri Kiadó, 2020.

Feldman, Deborah. Unorthodox-The Scandalous Rejection of My Hasidic Roots. Simon & Schuster Paperbacks, New York, 2016.

³⁵ Unortodox, 310.

³⁶ Uo., 310.

³⁷ Uo. 310.

³⁸ Uo. 310.

- Gács Anna. *A vágy, hogy meghatódjunk (részlet)*, Litera. <https://litera.hu/irodalom/konyvajanlo/gacs-anna-a-vagy-hogy-meghatodjunk-reszlet.html>
- Haak, Julia. *Unorthodox von Deborah Feldman: Eine Flucht ohne Sicherheitsnetz*. Berliner Zeitung. <https://www.berliner-zeitung.de/mensch-metropole/unorthodox-von-deborah-feldman-eine-flucht-ohne-sicherheitsnetz-li.12194>.
- Illyés Bence. *Unorthodox, avagy az egyetlen helyes út?* PRAE.HU Művészeti Portál. <https://www.prae.hu/article/11607-unorthodox-avagy-az-egyetlen-helyes-ut/>
- Kolozsi Orsolya. *Egy unorthodox világ, melyben egy rövid szoknya olykor nagyobb bűn egy gyilkosságnál*. Könyves Magazin, 2020. <https://konyvesmagazin.hu/kritika/deborah-feldman-unorthodox-1.html>.
- Lejeune, Philippe. „A napló mint „antifikció”, fordította Z. Varga Zoltán. In uő, „Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai”, szerkesztette Mekis D. János és Z. Varga Zoltán. Budapest: L'Harmattan Kiadó-Pécsi Tudományegyetem, Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 2008, 13–24.
- Matsier, Nicolaas. *3D a festészetben. Trompe- l'oeil régen és most*. fordította Balogh Tamás. Budapest: Typotex, 2011 (Képfilozófiák), 9–22.
- McGrane, Sally. *An American Jewish Author Now Calls Germany Home*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2017/12/20/books/an-american-jewish-author-now-calls-germany-home.html>
- Neumann, Gunther. *Befreiung aus religiösen Fessel*. Wiener Zeit. <https://www.wiener-zeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/839211-Befreiung-aus-religioesen-Fesseln.html>
- Pécs Olívia. „Szempontok a fordított szövegek sajátosságainak leírásához” In uő „*Nyelvek találkozása a fordításban*” szerkesztette Károly Krisztina, Fóris Ágota. Budapest: Eötvös Kiadó, 2010, 73–85.
- Roberts, Sam. *Embracing a Race and Rejecting a Sect*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2012/02/12/nyregion/books-on-a-racial-attraction-a-religious-rejection-and-new-york-architecture.html>
- Rousseau, Jean-Jacques. *Vallomások*. fordította Bogdánfy Ödön. Budapest: Franklin-Társulat, 1908.
- Sterne, Laurence. *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*. fordította Határ Győző. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1956.
- Z. Varga Zoltán. „Az önéletírás-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése. Az önéletírás definiálásának problémái, avagy létezik-e egyáltalán önéletírás?” *Helikon* (2002/3):7–257.

Vizel, Frieda. *Book review: Unorthodox by Deborah Feldman*. <https://friedavizel.com/2020/03/26/unorthodox-book-review/>.

NŐK ÉS LÁNYOK DALA

NŐISÉG ÉS ÍRÁS KAPCSOLATA TURI TÍMEA ANNA

VISSZAFORDUL CÍMŰ KÖTETÉBEN

BÁLINT ZSÓFIA

I. NŐK AZ IRODALOMBAN

A költészet történetének egyik legfontosabb műfaja a szerelmi költészet, amelyet általában külön korpuszként kezel az irodalomtudomány. Független kutatások elemzik például Ady Endre vagy Petőfi Sándor szerelmi líráját, ám annak ellenére, hogy hatalmas területről van szó, amely a műveket irodalomtörténeti, életrajzi vagy egy korszak művészeti irányzatainak szemszögéből vizsgálja, a kutatások nagy része a férfi szerzők költeményeire korlátozódik. Manapság a szerelmi líra műfaj történetének összegzésekor is a kánon férfitagjai kerülnek előtérbe, bár az európai líratörténet kezdetekor egy női szerző, Szapphó költészetére volt a legjellemzőbb a szerelmi magánbeszéd „kihangosítása”.¹ A nő leginkább mint a férfi érzéseinek, vágyainak tárgya jelenik meg az irodalomban, megszólalási lehetőséget a legritkább esetben kap. Noha a 19. századtól jellemzően megjelennek a női hangok, általában álnéven kellett publikálniuk, vagy pedig olyan regiszterbe kényszerültek, amelyek „nem zavarták a férfiak diszkurzusainak egyeduralkodását”.² Ilyenek például a naplók, a levelek vagy az „erkölcsi tanulmányok, más nőket érdeklő – különösen a háztartással kapcsolatos – cikkek és nőknek íródott regények”.³ Ma-

¹ Pál József, *Világirodalom* (Budapest: Akadémiai, 2008), 60.

² Susan S. Lanser, „Egy feminista narratológia felé”, ford. Gyuris Norbert, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal (Budapest: Osiris, 2002), 530.

³ Uo. 531.

gyarországon „már a XIX. századot megelőzően is volt hagyománya a női írásbeliségnek”,⁴ viszont ebben az esetben is „csak bizonyos asszonytémákra”⁵ korlátozódhattak, és a „megítélés is a jellegzetesen asszonystílus kritériumai szerint történt”.⁶ A XX. század költészetében (mind a világirodalomban, mind a magyar irodalomban) megjelennek női hangok, akik „gyakran választottak olyan témákat, melyek a nők társadalmi, egzisztenciális egyenjogúságának és intellektuális elismertségük hiányát helyezték a figyelem középpontjába”.⁷ Kafka Margit *Színek és évek* című regényéről például így írt Schöpflin Aladár: „egy asszony-ivadék egész sorsát példázza magában, az anyáink ivadékáét, az önállóságra soha nem jutott, mindig máshoz kapcsolt és mástól függő [...] asszonyok sokaságát”.⁸

A kortárs költészetben a női szerzők háttérbeszorulása megváltozni látszik. A 2000-es évek elején kezdeményezés indult a magyar kortárs női irodalom kialakítására. Ennek része például az *Éjszakai állatkert Antológia a női szexualitásról*⁹ című kötet megjelenése, amely „a Nemlétező Női Irodalom Kitakart Psyché sorozatának első darabja”¹⁰ volt. A kötet harminchárom női szerző ötvenhat novelláját tartalmazza, akik egyszerre írtak a saját hangjukon a vágy és szexualitás témájáról és közben annak az irodalomnak a nyelvén is, amely eddig „a férfiak által kanonizált játéktér”¹¹ volt. Mint Kele Csilla írja, „[a] kötet szerzői fenékebe billentik a maszkulin stratégiákat, a formaérzék, az ösztönös zeneiség, a hangsúlyos női szempontok ezúttal a vágy, a lemondás és a szeszély habitusa jegyében kutatják a kifejezés férfitól, nőtől egyformán távoli szabadságát.”¹² Hasonló célokat fogalmaz meg a szintén a 2000-es években megjelent *Lecsukott szemedet át látom – Kortárs magyar női szerelmes líra* című kötet: „az antológia egyetlen valódi tematikája, hogy megfordítottuk a költészeti tradíció hagyományos szerepkörét [...] valódi szerepcsere,¹³ hisz az európai és magyar klasszikus költészet múzsája hagyományosan nő”.¹⁴ A kötet 38 korábbi generációs (például Szabó Magda, Jókai Anna) és kortárs szerző (például Tóth Krisztina, Szabó T. Anna) két-két versét tartalmazza.

⁴ Pálmai Nóra, „Utószó”, in *„Lecsukott szemedet át látom. Kortárs magyar női szerelmes líra”* szerk. Pálmai Nóra (Budapest: Nők a Valódi Esélyegyenlőségért Alapítvány, 2005), 163.

⁵ Uo. 165.

⁶ Uo.

⁷ Uo. 172.

⁸ Schöpflin Aladár, „Kafka Margit”, *Nyugat* 24 (1912/12), 939.

⁹ Forgács Zsuzsanna Bruria, Gordon Agáta, Bódis Kriszta, szerk., *Éjszakai állatkert Antológia a női szexualitásról* (Budapest: Artizánok, 2005).

¹⁰ Novák Anikó, „Beszéljünk a női szexualitásról!”, *Híd* 3, (2006): 94.

¹¹ Kele Csilla, „Kitakart pszichék és betakart férfiak”, *Debreceni Disputa* 6 (2006): 57.

¹² Uo. 57.

¹³ Ez a gesztus ugyanakkor szintén kirekesztőnek hat, mert nem a nézőpont heterogenitásával közelíti meg az egyenlőséget, hanem a megfordítás gesztusa által kizárja a férfiakat a női irodalomból.

¹⁴ Pálmai, „Utószó”, 162.

Ebbe az igyekezetbe, a női hang és a női irodalom megalkotásába illeszkedik Turi Tímea *Anna visszafordul*¹⁵ című kötete, amely 2017-ben jelent meg a Magvető kiadó Időmérték sorozatában. A kötet reflektál a kortárs női irodalom, a női írók irodalomtörténeti, illetve általában a nők helyzetére a társadalomban, miközben számos világirodalmi elődöt is felidéz. Az a reflektív költészet, amely Turi verseiben létrejön, sokban hasonlítható Tóth Krisztinához, akinek *Óda az ötvenes férfiakhoz*¹⁶ című költeményére a kötet több verse is reflektál. Tóth verse, amelyben a szerelmi líra toposzai alapján erotikus felhanggal értékeli az idősödő férfiakat, értelmezhető egy lehetőségként az évszázadokon át férfiak által prezentált női hang költőnő általi visszaszerzésére. Turi költészete kisajátít és emancipál, az *Anna visszafordul* kötet pedig tematizálja a női kérdés számos problémakörét, például a nő mint szerző kérdését.

Turi arra a hagyományra reflektál a költészetében, amely szerint a történelem során a férfiak beszélhettek és publikálhattak női témákról, vágyakról, problémákról. Az irodalom a férfiak territóriumuk volt, írótluk pedig férfiasságuk bizonyítéka, amint erre Sandra M. Gilbert is rámutat *Irodalmi apaság* című tanulmányában.¹⁷ Az író mint atya hozza létre saját „gyermekét”, a művét, amely felett korlátlan hatalommal rendelkezik. Maga a szó eredete is az írás férfi dominanciáját tükrözi: „au(k)torva, amely egy olyan személyt jelöl, akitől valami ered, aki létrehoz valamit; vagyis nemző, kezdet, apa vagy ős, de egyszersmind olyan személy is lehet, akitől írott állítások erednek”.¹⁸ A toll következképpen a férfi nemző eszköze, amivel egy nő nem rendelkezhet a régi korok felfogása szerint, tehát az író nő valójában nőietlen nő. A néha mégis publikáló női szerzőket pedig vagy vidéki, szerelemről álmodozó lánykáknak tekintették, vagy megvetés övezte őket. Amint arra Séllei Nóra is rámutat, példa Jane Austenre még a saját testvére is úgy hivatkozott, mint „valós életben elbűvölő és senkit meg nem bántó, tökéletes modorú ifjú hölgy”,¹⁹ ezzel is próbálva mentesíteni őt amiatt a „szégyenletes” tény miatt, hogy író nő volt.²⁰ Az irodalomtörténet során a nő elsősorban mint olyan Múza jelenhetett meg a művekben, aki megtermékenyíti, képessé teszi a férfiakat az írásra. Például Petrarca-ról és múzsájáról, Lauráról úgy nyilatkozott John Freccero, hogy a szerző „megalakítja a hölgyet, aki cserében babérkoszorús költővé teszi őt”²¹.

¹⁵ Turi Tímea, *Anna visszafordul* (Budapest: Magvető Kiadó, 2017). – A kötetre a továbbiakban a cím anagrammatikus rövidítésével, AV-ként hivatkozom a főszövegben.

¹⁶ Tóth Krisztina, „Óda az ötvenes férfiakhoz”, in uő, *Porhó* (Budapest: Magvető Kiadó, 2001), 46.

¹⁷ Sandra M. Gilbert, „Irodalmi apaság”, ford. Hódosy Annamária, *Pompei* 4 (1997): 114-135.

¹⁸ Uo. 115.

¹⁹ Séllei Nóra, *Lánnyá válik, s írni kezd. 19. századi angol írónők* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002), 18.

²⁰ Uo.

²¹ Freccero John, „The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics” in Parker-Quint (eds.), 1984, 27. (Az idézett részt Hódosy Annamária, *Shakespeare metazonettjei* című tanulmánykötetében használt fordításban adom meg (Budapest – Szeged: Gondolat – Pompeji, 2004), 43.)

Turi Tímea *Anna visszafordul* kötete igyekszik részt venni a kortárs női szerelmi líra megteremtésében – a versek azonban nem hagyományos szerelmi líraként jelennek meg, hanem a szerző mindig belefűz valamilyen társadalomkritikai többletet –, illetve reflektálni a világirodalom legfontosabb női szereplőire a női szereplő megteremtésének lehetőségével (elég, ha csak a címre gondolunk, amely Anna Kareninát idézheti fel²²). Erről a kérdésről a szerző a következőképpen nyilatkozott a Pesti Műsornak adott interjújában:

Ami a versek írása közben igazán érdekelt, nem is az, hogy mennyire különböznek és miben, hanem az, hogy mi – mi, emberek, férfiak és nők – hogyan beszélünk a nőkről és férfiakkal. Valahogy már a kezdetektől máshogy neveljük a lányokat és a fiúkat, a nők máshogy beszélnek a férfiakkal, a férfiak a nőkről.²³

Ez a kettősség megjelenik Turi Tímea előző kötetében, *A dolgok, amikről nem beszélünk*²⁴ című művében is, amelynek fő gondolata a házasságkötés és a gyermekvállalás szerepváltozásai. Az *Anna visszafordul* kötetben ez ugyancsak megjelenik, témája a „férfi-nő, nő-nő, férfi-férfi viszonylatok, megmagyarázhatatlanságok, életszerűségek egyén és közösség viszonyából, köldökre és világra nézés”²⁵.

Elemzésem célja, hogy képet adjak az *Anna visszafordul* című kötet főbb témáiról, felvetett kérdéseiről és a lehetséges szerzői célokról, illetve arról, hogyan reflektál a kötet az irodalom alapvetően férfiuralmú hagyományaira és a női irodalom, illetve a nők jelenlegi kortárs helyzetére. Emellett bizonyítani szeretném, hogy az *Anna visszafordul* olyan egységes koncepció jellemző (a női irodalom múltjának és jelenlegi helyzetének ütközése), amely a kötet ciklusaiban is megjelenik (a női irodalom múltjának, jelenének és a nők kortárs helyzetének témái váltják egymást). A kötet nyíltan dialógust nyit az említett kérdéskörök között (például az *Engem tönkretettek a feministák* című versben). A felvetett témák célja a diskurzus megteremtése, mivel a versek kérdésekként olvashatók, egyfajta útkeresésnek tekinthetők. További célom annak bemutatása, hogy az *Anna*

²² Tolsztoj regénye tekinthető a kötet talán legfontosabb intertextusának. Turi a verseiben azokat a társadalmi konvenciókat, a nők társadalmi helyzetét és szerepét kérdőjelezi meg, amelyeket Anna Karenina is megkérdőjelezett, mikor ezeknek próbált hátat fordítani.

²³ D. Magyar Imre, „„Szeretem, ha a mindennapjaimban is ott a vers” - Turi Tímeával az Anna visszafordulról”, *Pesti Műsor* (2017.08.16.), <https://www.pm.hu/prinit.php?id=9467&fbclid=IwAR2GPVckHi76Z0dvy-RSVfbUQ4R-0jW6SvRGPlnZ2aSDTBEZeKY55IYH8VY>.

²⁴ Turi Tímea, *A dolgok, amikről nem beszélünk* (Budapest: Magvető Kiadó, 2014). – A kötetre a továbbiakban a cím anagrammatikus rövidítésével, ADANB-ként hivatkozom a főszövegben.

²⁵ Petrusák János, „Turi Tímea Anna visszafordul című kötetéről”, *Bárka online* (2017.12.05.), http://www.barkaonline.hu/olvasonaplo/6080-petrusak-janos-turi-timea-anna-visszafordul-cim-ver-seskoteter-l?fbclid=IwAR0yEn0Ay-6FXn7Cr56oiWtTBGRBMouS7y5yaRCCVQWoLd_pzeWlq7LDgkY.

visszafordul azoknak a témáknak a felerősödése, amelyek már Turi Tímea előző kötetében megjelentek.

II. KORÁBBI KÖTETEI

Turi Tímea legelső köteté 1997-ben jelent meg *...gyereknek lenni...* címmel, amely korai, gyermekkorában írt verseit tartalmazta. A lírában már megjelennek azoknak a témáknak a gyökerei, amik később a felnőtt Turi hangját meghatározzák, és későbbi három kötetének alappillérei lesznek. Több versében is előkerül az elmúlás problémája (*Végzet, Születésnapi dal*), amely az *Anna visszafordul* számos költeményére is jellemző. „És mindig csak az jut eszembe / Telnek az évek, múlnak az évek”²⁶ – mondja az 1990-ben íródott *Születésnapi dal* című versében, majd majdnem harminc évvel később a *Solvejg elköltözik* költeményében így ír: „látod, a napok elmúltak / azok a napok elmúltak” (AV, 56). Már korai verseiben is megjelennek a női szerepekhez kapcsolódó problémák: egy kislány szemszögéből jeleníti meg az anyaság nehézségeit az *Egy gyerek szól hozzád* („Az anyának rossz az élete. / A gyereknek még rosszabb. / Az anya nem érti meg a gyereket”²⁷), illetve a nehéz házasság, az alkoholizmus problémáit az *Anyaleckéztető*kben („Anyu! Miért hitted el apunak, / hogy nem lesz iszákos?”).²⁸

Következő köteté, a tinédzserkori élményeket megfogalmazó *Kiskamaszkönyv*²⁹ három évvel később jelent meg a Bába és Társai kiadásában. A kötet első fele a kamaszkor tapasztalataihoz fűződő verseket és karcolatokat tartalmaz: rövid írásokat a kamaszok mindennapjairól (továbbtanulás, pályaválasztás, csínyek stb.). Megjelentek az éppen formálódó női érzések, például a fiúkkal való viszony egy kamaszlány szemszögéből (*Ti-bike olyan hülye!, Robi hülyül*). Fontosak a női testkép és identitás kérdései, például az *Én azt hittem, Klára* című versben a valós és a megjátszott identitás megkülönböztethetőségét boncolgatja („azt hittem, Klára / egy szerep / pedig ő ilyen.”)³⁰. Turi már itt is megcsillogtatja őszinte, tabudöntögető hangvételét. Például a *Neked már megjött?* című versében a kamaszok menstruációhoz való viszonyát mutatja be („neked megjött? / Kérdezi az öltözőben, udvaron”).³¹ A kötet második felében viszont az álomszerű képek jelennek meg, az ég, a csillag, a hold szimbólumai (*Repülni próbált, Meg kell tanulnom,*

²⁶ Turi Tímea, *...gyereknek lenni...* (Szeged: Dávid Kiadó, 1997), 21.

²⁷ Uo. 44.

²⁸ Uo. 38.

²⁹ Turi Tímea, *Kiskamaszkönyv* (Szeged: Bába és társai Kiadó, 2000).

³⁰ Uo. 17.

³¹ Uo. 8.

Körforgás stb.), illetve gyakran visszatérő elem a szabadság toposzaként a repülés. „Repültél, ez kellett, / Rájöttél, az Ég nem / Több, mint a Te Földed”³² – írja például a *Repülni próbált* című versben.

Első ismertebb, már felnőttként írt kötete, a *Jönnek az összes férfiak*³³ 2012-ben jelent meg a Kalligram kiadásában. A kötet első versében (*Hazudós múzsa*) már megjelenik az a női hang, amely későbbi költészetében teljesedik ki és erősödik meg, vagyis az önálló, hangot követelő nő, aki tisztában van saját értékével: „általuk vagyok, rajtam kívül nincs senkijük” (JAÖF, 7). Turi nyelve, férfiakat leíró nézőpontja kifejezetten egyedi – amint azt Szűcs Teri kifejti cikkében: „a (szerelmi) viszony és a nemiség ilyen módon való láttatása precedens nélküli a magyar irodalomban – a megfigyelő pozíciójából megszólaló, a férfitestet néző, a férfi szépségét leíró női hangnak nincs hagyománya”.³⁴ Turi tehát nemcsak a múzsa „unalmas” („Unok a szerelmük tárgya lenni” – *Hazudós múzsa*, (JAÖF, 7)) szerepéből igyekszik kitörni verseiben, reflektálva ezzel arra, hogy a „költészet műsája hagyományosan nő”,³⁵ hanem egyfajta szerepcserét is létrehoz: a férfitest válik a női tekintet tárgyává, ily módon pedig a férfi kerül a múzsa helyzetébe, szerepébe.

A kötet első felében nagy számban találhatók olyan versek, amelyek a költészet, az írás (*Szüntelen féltékeny*) vagy éppen a kommunikáció nehézségeire (*Csak a plezúr*), lehetetlenségére utalnak. Önreflektív, ars poeticának is tekinthető költemények ezek, amelyek magát az olvasást, az írást vagy a szerzőt igyekeznek meghatározni, lényegét, esszenciáját megragadni (*Valami indiszkrécio*). A kötet központi kérdése, hogy mennyiben tekinthető őszintének a mindennapi kommunikáció, az írás és az irodalom. Mint Szűcs Teri írja, „[e]z a líra nem arra vállalkozik, hogy az őszinteség hiányzó nyelvén legyen. Inkább a beszéd erőfeszítését mutatja meg, ahogyan az őszinteséget körüljárja, körülírja”.³⁶

Téma és hangvétel szempontjából a *Jönnek az összes férfiak* és az *Anna visszafordul* között átmenetnek tekinthető *A dolgok, amikről nem beszélünk* című kötet, amely 2014-ben jelent meg a Magvető kiadásában. Maga a cím egyfajta lerántó, leleplező gesztusként is tekinthető, amelynek célja a tabudöntögetés, a csend megtörése, amely az *Anna visszafordul* kötetet ugyancsak jellemzi majd.

A címadó vers, mintha az előző kötet témáját folytatná, a kommunikáció nehézségeiről és a ki nem mondás problémáiról szól. Az elmúlt idő, kihűlő kapcsolatok és érzelmek jelennek meg több költeményben is (*Konkáv piknik*) – ezek a kérdések egyszerre alkotják *A dolgok, amikről nem beszélünk* és az *Anna visszafordul* kötetek fő témáit.

³² Uo. 99.

³³ Turi Tímea, *Jönnek az összes férfiak* (Kalligram, 2012).

³⁴ Szűcs Teri, „Elviselhetetlen könnyűség”, *Holmi* 3 (2014): 363.

³⁵ Pálmai, „Utószó”, 162.

³⁶ Szűcs, „Elviselhetetlen könnyűség”, 362.

„A dolgok, amikről nem beszélünk a hétköznapi világot, a női lét »saját szobáját« térképezi elsősorban fel”³⁷ – írja Pethő Anita, amely utalásként tekinthető Virginia Woolf *Saját szoba* című esszéjére, mely a feminista irodalomtörténet fontos dokumentuma. Tehát középpontba kerülnek a mindennapi nőiség, a női léthez kapcsolódó kérdések, problémák. Eközben reflektál olyan közéleti témákra is, mint a feminizmus (a *Dal az emancipációról* nagyon hasonló az *Anna*-kötet *Engem tönkretettek a feministák* verséhez). A *Fehér elefánt*ban alapozza meg, és mondja ki először azt a gondolatot, amely az *Anna*-kötet alapját adja: a nőknek nincsen hangja, nem mesélhetik el történeteiket, hogy az irodalomban ma is hatalmas hiány a női irodalom: „minden nőnek van egy története, amit / nem mesél el. A történeteiknek nullfoka.” (ADANB, 18). Megjelennek a különböző női szerepek is, például a főállású anya (játsszótéren ülő nő képe a *Játsszótéri anyák* és *A magány állandó* című versekben). A párkapcsolati problémák, a boldogtalan házasság, a magány (*Legszebb évek*), bonyolult kapcsolatok, amelyeknek végül csak az emléke marad (*Utólag belátni*), valamint kortárs problémák (*Felcseréli a jobbot és a balt*) – ezek alkotják a kötet fő mondanivalóját. Emellett már itt is jellemző az eddig néma irodalmi nőkarakterek megszólaltatása (Céliméne, Solvejg), amely az *Anna visszafordul* fő ismeretősége is lesz.

Erőtéljes, néhol ironikus női hang jellemzi a kötetet, ami különválasztja a férfiak és a nők világát.³⁸ Ahogy Pethő Anna kiemeli a kritikájában: „a férfiak szabadon mozognak, a nők be vannak zárva a szobába (*Családi kör*), még egy gyerek is a férfiak akaratától fogan, »és a nőknek még úgyis épp elég ideje lesz gondolkodni« (Terhességi teszt, 56.)”.³⁹

III. „A FÉRFIAK, MINT TÉVEDÉS...”

A nő szerzői helyzete, a női hang megjelenése az irodalomban bonyolult kérdéseket vet fel, „létezik-e a női írás és / vagy a női tradíció, vajon a férfiak és a nők különbözőképpen írnak-e”⁴⁰ – írja Susan Lanser), amelyek olyan irodalomelméleti vitákhoz vezethetnek, mint például a Nemes Nagy Ágnes költészetét övező újabb diskurzus, amely a *Jelenkor* hasábjain bontakozott ki a 2012. márciusi és áprilisi számban. Térey János *A nagyasszony* című cikkében a Nemes Nagy költészetéről kirajzolódott képpel vitatkozik, ami szerinte túlságosan steril, öncenzúrát gyakorló és mentes mindenféle olyan kitérőmozdulattól, testiségtől vagy nőiségtől, amely egy nőirótól elvárható volna.⁴¹ Véleménye szerint Nemes Nagy feltűnően nem foglalkozott női mivoltával verseiben, helyette a szenvedélymentes

³⁷ Pethő Anita, „A dolgok, amik mindannyiunkkal megtörténnek: Turi Tímea *Dolgok, amikről nem beszélünk*”, *Tiszatáj* 70 (2016): 92.

³⁸ Pethő, „A dolgok, amik mindannyiunkkal megtörténnek”, 93.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Lanser, „Egy feminista narratológia felé”, 525.

⁴¹ Térey János, „A Nagyasszony. Nemes Nagy Ágnesről”, *Jelenkor* 3 (2012), 300.

költészet felé fordult: „Milyen borzongó, ideges és aszexuális még *A szomj* című híres, párzó gerjedelemtől lüktető szerelmes verse is! [...] De a hagyományos női szerep, illetve annak pozitív elgondolása, az erről való beszéd szembevetően hiányzik.”⁴² A vitára érkező kommentárokból több kortárs szerző, köztük Bán Zsófia⁴³, Mesterházi Mónika⁴⁴, Szabó T. Anna⁴⁵ is felhívta a figyelmet a női költők nehézségeire az irodalomban (különösen igaz ez a Rákosi-, illetve a Kádár-korszakra), akiknek jelentősen kevesebb követendő példa vagy előkép szolgál mintául, mint a férfiaknak. Ezek után felmerül, hogy hogyan határozható meg a női vagy nőies szerep a költészet szempontjából, illetve, miért kötelező egy nőszerzőnek az ilyenfajta szerepvállalás, az érzelmesség, a szexualitás, a gyermekvállalás, illetve az erről való beszéd. Véleményem szerint, Turi Tímea költészetében jelentős szerephez jutnak ezek a témák, különösen az *Anna visszafordul* című kötetben, amely jelentősen tematizálja a feltett kérdéseket.

Röviden bemutatom Turi válaszlevelét, amelyben a Térey által felvetett problémakörre reflektál, mivel az általa említett témák fontos szerepet kapnak a későbbi kötet verseiben. Amellett, hogy Turi reagál a kötetében a Nemes Nagy Ágnes-vita kapcsán felvetett kérdésekre, a költészetére is intertextuális utalásokat tesz egyik versében. Egy életút megkonstruáltságára utal *A téli fák* című verse, ami Nemes Nagy *Fák* költeményének sorára („Tanulni kell a téli fákat”⁴⁶) válaszol. A vers nemcsak címében hivatkozik az említett Nemes Nagy versre, hanem témájában is, hiszen akárcsak egymás történeteit, a mögöttes tartalmat, a háttérben megbújó kimondhatatlant is meg kell értenie az embernek, ahogyan a kimondatlan néma gesztusokat, tetteket egyaránt: „meg kell tanulni itt a fák kimondhatatlan tetteit”.⁴⁷ Turi verse a történetmesélés, az utólagos értelmezés gesztusára hívja fel a figyelmet, amire már nincs ráhatásunk. „Vajon majd mit mond másnak rólam. Hirtelen múlt leszek?” (*A téli fák* (AV, 62))

Turi a *Jelenkor* 2012-es áprilisi számában publikálta rövid válaszát, *A semleges nem kísértetét*. Véleménye szerint egy nőnek két szerepválasztási lehetősége van: „a női tapasztalat érvényességének totalizálása – és a semleges nemű univerzalizmus”.⁴⁸ Ezáltal csakis vagy női szemléletmód uralma, vagy pedig teljes figyelmen kívül hagyása lehetséges, átmenet nem létezhet. Szerinte a férfiak „sokkal kevésbé egyértelmű módon vannak kitéve a szerepválasztás kényszerének”,⁴⁹ több választási lehetőséggel rendelke-

⁴² Uo. 300-301.

⁴³ Bán Zsófia, „Skatulya, fűző, olló”, *Jelenkor* 3 (2012), 304-306.

⁴⁴ Mesterházi Mónika: „Finoman szólva”, *Jelenkor* 3 (2012), 308.

⁴⁵ Szabó T. Anna: „A figyelem hasznáról”, *Jelenkor* 3 (2012), 309-316.

⁴⁶ Nemes Nagy Ágnes, „Fák”, in uő, *Nemes Nagy Ágnes Összegyűjtött versei* (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 5.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ Turi Tímea, „A semleges nem kísértete”, *Jelenkor* 4 (2012): 408.

⁴⁹ Uo. 408.

nek, szabadabbak. Térey talán nem vette figyelembe a női szerzőség bonyolultabb, korlátozottabb és speciálisabb helyzetét, „nem véletlen, hogy valaki menekül, és senki se menekül »magától«”,⁵⁰ amikor megfogalmazta kritikáját Nemes Naggyal szemben. Az elfojtás Turi véleménye szerint nem eldönthetően negatív, amint erre a tanulmány elején megjelenő anekdota utal („az elfojtás egy csomó szempontból jó dolog”),⁵¹ mert ezáltal kikerülhetővé válhat a nőszerező szerepvállalása. Adódik a kérdés: muszáj minden női szerzőnek és műnek a két kategória közül választania (hangsúlyozottan csakis női szemléletmód vagy annak teljes elhagyása)?

A feltett kérdések fényében különösen érdekesnek és egyedinek találom azt a hangot, amely Turi költészetében, köteteiben megjelenik. Női hang, amely érzékenyen viszonyul olyan témákhoz, mint a háziasszonyok, anyák helyzete, miközben túlzásokkal és finom gúnnnyal rávilágít azokra a sztereotípiákra, amelyek észrevétlenül is meghatározzák mindennapjainkat. Ilyen például *A nők táskái* című vers, amely az ismert „női táská mint feketelyuk” sztereotípiát figurázza ki. Némi túlzással rántja le a leplet arról a rengeteg dologról, amelyek megtalálhatóak egy-egy ilyen táskában (alpaka étkészlet, két-kazettás magnó, focimez, habszivacs, ütvefúró, csillagfejű csavarhúzó): „itt az ellenőr, ők bérletet keresnek. / Kihullik belőle toboz, kontycsat, sok blokk.” (AV, 11). A verset finom ironiával szötte át az író, aki a végén még a sztereotípiát hangoztató férfiaknak is oda-szúr egy picit: „A férfiaknak nem kell táská. / Mert ha bármit el kell tenniük útközben, / megkérlik a nőt, hogy / ugyan tegye be az övébe, ha már elhozta magával.” (AV, 11)

A kötet beszédmódja mintha azok alól az elvárások alól szeretné felmenteni a nőket, amelyeket a kultúra folyamatosan hozzájuk társít. Sandra Lee Bartky *Foucault – A nőies-ség és a patriarchális hatalom modernizációja*⁵² című tanulmányában igen pontosan definiálja a nőies-ség és a női test fogalmát. „A nőies-ség egy készség, egy teljesítmény”,⁵³ vagyis egy megkonstruált kép, amely a médián keresztül konkrét elképzeléseket közvetít arról, milyennek is kell lennie egy nőnek. A nőies nő tartása egyenes, „járása körültekintő, visszafogott”,⁵⁴ a „mozgásnak, taglejtésnek, testtartásnak, nemcsak korlátozottságot kell mutatnia, hanem bájt is, s bizonyos erotikus vonzerőt, amit erényes tartózkodás korlátoz: egyszerre mindhármát.”⁵⁵ A nő teste szőrtelen, vékony és izmos, arca sima, ráncatlan és rugalmas. Bartky szerint az ideális női test elérhetetlensége, a megfelelési kényszer a modern nő börtöne, mert bár „egyéb területen egyre kevésbé vannak korlátozva pl. szexuális szabadság, munkavállalás, de helyette a mintaszerű nőies-ség,

⁵⁰ Uo. 408.

⁵¹ Uo. 408.

⁵² Sandra Lee Bartky, „Foucault – A nőies-ség és a patriarchális hatalom modernizációja”, *Magyar filozófiai szemle* 3-4 (1992): 434-445.

⁵³ Uo. 435.

⁵⁴ Uo. 438.

⁵⁵ Uo.

mint korlátozó erő egyre nagyobb befolyással bír”.⁵⁶ Elég csak arra gondolni mennyi időt tölt egy átlagos nő saját testének tökéletesítésével (például diéta, szépségápolás, konditerem). Ez a fajta megközelítés jelenik meg abban a férfidominanciájú irodalomhagyományban, amire Turi kötete is reflektál. A női test mint az ideális, szemlélt szépség leírása gyakori témája a szerelmi költészetnek, a nő a férfit tekintet tárgyává válik a versekben. Ezt a helyzetet fordítja és kérdőjelezi meg a kötet egy szerepcserélehetőségével: mi történik akkor, ha a férfi test kerül a megfigyelt pozíciójába? Erre a kérdésre reflektálnak a későbbiekben elemzett *Helyzetdal*, az *Összes férfi* és a *Tükörbe nem tudni nézni* című versek.

A nőiség kulturális definiálásnak szempontjából a női testre irányuló elvárások mellett a nő biológiai funkciói és társadalmi feladatai is meghatározók. Sherry B. Ortner *Nő és férfi, avagy természet és kultúra* című tanulmányában elemzi „azt a kulturális gondolkodás alapjául szolgáló logikát, amely a női alsóbbrendűséget feltételezi”.⁵⁷ Ennek lényege, hogy a nőt a természettel, a férfiakat a kultúrával azonosítják kulturálisan már több évszázada, ily módon a nemek viszonyát ezen ellentét mentén mutatja be. Ortner szerint a nők biológiai felépítésének és funkcióinak köszönhetően jobban kötődnek a természethez, mivel a faj fenntartásának lehetőségével egyedül ők rendelkeznek, a férfiak pedig ennek hiányában képessé válnak arra, hogy a kultúra feladatainak szenteljék figyelmüket. „A női test és annak funkciói olyan társadalmi szerepbe helyezik a nőt, amely a kulturális fejlődés folyamatában a férfihoz képest alacsonyabb státuszt képvisel”.⁵⁸ Társadalmi szerepe a gyermek megszülése, nevelése és elsődleges szocializációja. Az anyákat közvetlen kapcsolat fűzi a gyermekhez és ez is erősíti a nők összekapcsolását a természettel. Ennek oka, hogy a csecsemőket a természethez közelebb állónak tekintik mivel a kultúra befolyása még nem hatott rájuk.⁵⁹ A nőiség ily módon tehát szorosan összekapcsolódik a szüléssel, az otthoni környezettel és feladatokkal, illetve azzal, hogy „ő a gyermek korai szocializációjának első számú felügyelője”.⁶⁰ Turi *Anna visszafordul* kötete ezekkel a kulturálisan megkonstruált képekkel, a férfi-női szerepekkel és mintákkal lép párbeszédbe, nagyban támaszkodik, reflektál ezekre az elméletekre, ütközteti őket.

Turi verseiben megjelennek olyan, a nők természeti kötődésük miatt tisztátalannak bélyegzett, így tabuvá váló témák, mint a szülés, illetve azok a társadalom által nőhöz kapcsolt feladatok, mint a feleség vagy anya szerepe (és az ezekből való kitörés lehetőségei). Alapvetően nőiként definiálható az a beszédmód, amely megjelenik a kötetben. Olyan kérdéseket dolgoz fel, mint a gyermekvállalás, a házasság nehézségei, miközben

⁵⁶ Uo. 443.

⁵⁷ Sherry B. Ortner, „Nő és férfi, avagy természet és kultúra?”, ford. Szolga Livia, in *Antropológiai irányzatok a második világháború után*, szerk. Biczó Gábor (Debrecen: Csokonai Kiadó, 2003), 195.

⁵⁸ Uo. 202.

⁵⁹ Uo. 206.

⁶⁰ Uo. 208.

igyekszik hangot és lehetőséget adni azoknak a perifériára szorult nőknek, akik erre ritkán vagy egyáltalán nem kapnak lehetőséget. Ilyenek a háztartásbeli asszonyok (*A hűség élő szobra*), főállású anyák (*Lányanyák*), emellett röviden kitér olyan kortárs problémákra is, mint az erőszak (*Guernica*) vagy családon belüli erőszak (*Dal a családon belüli erőszakról*).

A kötet fontos eleme, hogy irodalmi témaként emancipálja a női lét mindennapjait, gondolkodásukat, életüket, vágyaikat, nehézségeiket, miközben maga is sorsközösséget vállal velük. Ezt fogalmazza meg a *Nők testvérisége* költeményben: „Néha én vagyok erősebb, néha ő” (AV, 12), amit a többes szám első személyű ragozás is erősít például az „elválunk”, „tudjuk” kifejezésekben. Vajon „létezik-e, megteremtődött-e, amit a feminizmus sisterhoodnak nevez, van-e valamilyen szolidaritás a különböző női szerepeket játszó nők között?”⁶¹ – kérdezi Turi a Pesti Műsornak adott interjújában. A hasonló problémák (boldogtalan házasságok), közös szenvedések (válás) összekovácsoló ereje jelenik meg itt. A közös női sors a kötet egyik fontosabb kérdése, a szerző pedig igyekszik minél szélesebb körben reagálni azokra a nehézségekre, amelyekkel a nőknek nap mint nap meg kell küzdeniük.

Ironikus, de a bonyolult szerelmi viszonyokat tökéletesen leíró vers a *Miféle tárgyalás*, ahol (hasnólóan a lentebb tárgyalt *Hűség élő szobra*hoz) olyan házastársi, szeretői viszonyok kerülnek terítékre, amikor egy alapvetően kétfős kapcsolatban hirtelen hárman vagy akár négyen lesznek („És most tessék, mikor benyitok, / ugyanannál az asztalnál ugyanaz a fiú / csak vele szemben éppen a lány férje ül” (AV, 32). Turinál a szerelmi élményre reflektáló versek sok esetben összekapcsolódnak a kimondhatatlanság nehézségeinek a problémájával (például: *Hűség élő szobra*, *Solvejg elköltözik*). A kimondhatatlanság fontos témája Turi költészetének. *A dolgok, amikről nem beszélünk* kötete címében és számos versében is ezt a kérdéskört járja körül. A *Miféle tárgyalás* egy lehetséges szituációt vázol fel, mikor a kimondhatatlan és ki nem mondott valamilyen módon mégis kitudódik (a megtudás problémája visszatér majd a később elemzett *Solvejg elköltözik* című versben). „Úristen, miféle tárgyalás” (AV, 32) – töpreng a beszélő, aki csak külső szemlélőként figyeli az eseményeket. Vajon kimondhatóvá válik mindaz egy ilyen tárgyalás során, amiről beszélni sem lehet? Valószínűleg nem, a beszélő el is fordítja a fejét, csak egy mosolyt küld a tárgyalók felé, mint „az együttérzés biztosítása / minden fél számára” (AV, 32).

Hasonló kérdéseket tárgyal a *Hűség élő szobra* című vers, a boldogtalan házasság problematikáját, amely *A dolgok, amikről nem beszélünk* című kötetben is gyakori téma. A szerző a feleség intézményének témáját járja körül, a főállású háziasszonyokét, akik otthon várják a férjüket, hogy hazatérjenek szeretőiktől („Hány ember kell a szerelemhez [...] Hogy ő legyen a titkos második” (AV, 34)). A vers folyamatosan felszínen tartja a

⁶¹ D. Magyari Imre, „Szeretem, ha a mindennapjaimban is ott a vers”.

megválaszolhatatlan kérdéseket a szerelem, a megcsalás, a kihűlő kapcsolat témakörében: „El lehet-e titkolni a szerelmet? / Lehet-e észre nem venni?” (AV, 34). A tűrés, félrenézés problémája tematizálódik a költeményben, de a feltett kérdésekre választ már nem kap az olvasó. Turi ebben az esetben is a kimondhatatlansághoz, elhallgatáshoz tér vissza. A feleség tisztában van azzal, hogy megcsalják, mégis hallgat, mert nem meri, vagy nem lehet feltenni a kérdést, és ezáltal ő válik a „titkos második”-ká (AV, 34).

„Ez még, ugye, mondd, szerelem?” (AV, 34) – a *Hűség élő szobra* hasonló problémákat boncolgat, mint a kötet *A hetedik év Pemberley-ben* című verse, ami Jane Austen *Bűszkeség és balítélet* regényére reflektál. Szerelemnek tekinthető-e még az a kapcsolat, amit a mindennapi gesztusok (beágyazás, gyógyszer kikészítés) és a megszokás határoz meg? Hogyan értékelhetőek, ezek az apróbb gesztusok, és egyáltalán hogyan értékelhető egy ilyen kapcsolat? „Erről is csak a túlélők döntenek?” (AV, 34) A *Hűség élő szobra* az *Anna visszafordul* kötet egyik fontosabb problémakörét tematizálja, amire bizonyos tekintetben már maga a cím (*Anna visszafordul*), a hozzá kapcsolódó vers (*Anna visszafordul a peronról*), illetve a megjelenített regény (*Anna Karenina*) is utal, hiszen Tolsztoj híres műve a boldogtalan házasság részletes leírásának tekinthető.

Hasonlóan az *A dolgok, amikről nem beszélünk* kötethez, több versében is kitér a gyermekvállalás kérdésére. Az *Anna visszafordul* kötetben utal a szülés fizikai fájdalmára és a szerepváltozás nehézségére (*Amikor szültünk*), majd kifejti, hogy mindezen küzdelmek és nehézségek után mi történik, ha a gyermek felnőtt, saját életet kezdett, és az eddig főállású anya hirtelen feladat nélkül marad egy boldogtalan házasságban. Vajon ha az eddigi kapcsolatok, a barátságok mind a gyermekben alapultak, milyen élet hozható létre nélküle? „Hova üljenek? / Mit kezdhetnének egymással, ha nem kell kétpercenként / felugrani, hogy add vissza, köpd ki, katonadolog.” (*Találkozó* (AV, 81))

Az *Amikor szültünk* című vers az alapvetően tabunak számító témát, a szülés folyamatát mutatja be: „lufit helyzetek a hüvelybe / hogy folyton növe megindítsa a fájásokat” (AV, 75). Akárcsak az előző két vers esetében, az elhallgatás szerepe itt is meghatározó: „máshogy beszélünk. / Innentől a szülőket szóba hozni modortalanság, / és tapintatlanság a gyereket” (AV, 75). Turinál a kimondhatatlanság, elhallgatás (ami a korábbi irodalmi hagyományban a nőket jellemezte) a kötetben megjelenő különböző női szerepekhez egyaránt kapcsolódik, akár szerelmes nő (*Solvejg elköltözik*), feleség (*A hűség élő szobra*) vagy anya az illető (*Amikor szültünk*). A nem beszélés hangsúlyozásával válik különösen fontossá a kötetre jellemző határozott női hang, ami igyekszik megtörni a kimondatlanságot a nőiség, női szerepekhez kapcsolódó tudatos kimondás által. Ahogy az *Összes férfi* című versben ki is jelenti: „Én tudom, mit beszélek” (AV, 80). Turinál a hallgatás metaforája nem metafizikus akadályokra, hanem társadalmi elvárásoknak való megfelelésre vezethető vissza.

Ahogy már a bevezetőben is említettem, a kötet több verse utal Tóth Krisztina *Óda az ötvenes férfiakhöz* című költeményére. Az *Óda az ötvenes férfiakhöz* a *Porhó* című kötetben jelent meg, egyfajta válaszversként Vas István *Óda a tegnapi asszonyokhoz*

művére. Turi a kötetben először a *Tükörbe nem tudni nézni*ben, majd az *Összes férfiben* reflektál a Tóth Krisztina által felvetett kérdésekre. „Ti látjátok magatok, fiúk, ti tényleg látjátok, hogy mit csináltok [...] Hozzásimultok a múlt időhöz” (AV, 69). Akárcsak az *Óda az ötvenes férfiakhöz* esetében, a *Tükörbe nem tudni nézni*ben is megjelenik az elmúlás, a negatív irányba tolódás, illetve a test leírása, mint a kiábrándulás forrása.

Bartky szövegében a tökéletességre törekedő női testkép jelenik meg, amely olyan erőteljesen meghatározza a jelenlegi kultúrát, és amely a társadalmi elnyomás legfőbb fegyvere: a karcsú, erős, szőrtelen, ráncatlan és sima arcú nő.⁶² Ezzel szemben *Óda az ötvenes férfiakhöz* című versben egy határozott vágyakkal rendelkező, de nem éppen ideálisnak beállított nő képzetével találkozunk: „fenekem, mit mondjak, nem a régi, / mégis iszonyúan kívánlak, bárki légy”.⁶³ Tóth Krisztina ironikus, gunyoros hangnemben forgatja ki a társadalom által sugalmazott női képet, majd ugyanezt a gesztust, akárcsak Turi *Tükörbe nem tudni nézni*ben, alkalmazza a férfiakra is, ezzel reflektálva Vas István *Óda a tegnapi asszonyokhoz* művére. Vas a szerelmi költészet diskurzusát egészíti ki, mikor korosztálya nőtagjait, a „tegnapi asszonyok”-at⁶⁴ értékeli. Versében szokatlan módon értelmezi a testi romlás egyértelmű jeleit: „Hamvadó szemetekben még néha felragyog / A régi büszkeség”,⁶⁵ „A deszkának feszült a hosszú szárcapocs izom, / És mennyi-féle fáradtság gyűlt össze a lábatokban”.⁶⁶

A versek szerelmi költészetet imitálnak erősen ironikus hangnemben, és a régmúlt időt jelenítik meg, miközben arra panaszkodnak, hogy a másik nem képviselői ma már nem olyanok, mint régen, elszállt fölöttük az idő, elpuhultak. „Elég rendesen őszülsz és / ha mosolyogsz, látni, hogy a szemfogaid rohadnak”⁶⁷ – írja Tóth Krisztina. Hasonló témákhoz nyúl Az *összes férfi* című vers: „Amikor szerettelek titeket, erősek voltatok. / Szép volt a kezetek” (AV, 80). Turi Tímea és Tóth Krisztina idézett verseikben megfordítják a Vas által alkalmazott eljárást: vajon azok a múltó szépség elvesztése után felajánlott értékek, amelyeket az *Óda a tegnapi asszonyokhoz*ban a szerző a nőkhöz társít, hogyan működhetnek egy szerepcsere helyzetében. A férfitest romlása, szemben a nőivel, nem tekinthető olyan drámainak kulturálisan (hiszen a fiatal férfi test szépsége sokkal kevésbé jelenik meg témaként az irodalomban, mint a női), viszont akárcsak Vas versében, a szellemi tulajdonságok, értékek maradandónak bizonyulnak a lírai alany számára.

Hasonlóan Tóth Krisztina *Ódájához* („mégis iszonyúan kívánlak, bárki légy”),⁶⁸ Turi versében is felbukkan a szexualitás, a vágy toposza: „Bárhová utánatok mentem volna”

⁶² Bartky, „Foucault – A nőiesség és a patriarchális hatalom modernizációja”, 434-445.

⁶³ Tóth, „Óda”, 46.

⁶⁴ Vas István, „Óda a tegnapi asszonyokhoz” in uő, *A tűzlopó Verseik 1960-1976* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977), 19.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ Tóth, „Óda”, 46.

⁶⁸ Uo.

(*Az összes férfi* (AV, 80)), illetve egyfajta reflexió az erősen férfiközpontú irodalmi hagyományra, ahogy a versekben a férfiak összekapcsolódnak az írással. *Óda az ötvenes férfiakhoz*: „hol van az írógépetek”,⁶⁹ *Az összes férfi*: „bőrötök fáradt papír” (AV, 80).

Az idő folyása azonban Turi költeményében nemcsak fizikai leírásokban jelenik meg. „Te megmutattad, hol a határ” (*Az összes férfi* (AV, 80)) – írja a hatodik sorban, majd az utolsó előttiben: „Megmutatom, hol a határ.” (AV, 80) A beszélő már nem fogadja el olyan könnyedén a férfiak irányítását, hangot akar és erőt. A férfi mintáját, szerepét a nő kezdi átvenni, ezáltal a nemi szerepek tipikus rendje felbomlik, de még muszáj valamilyen közös egyezségre jutniuk, „együtt kell tudjunk élni ezután is” (AV, 80). Már maga a cím is (*Az összes férfi*) ezt a változást összegzi, és az összes nőkről szóló általánosítást forgatja ki finom iróniával. „Én tudom, mit beszélek” (AV, 80) – hangzik el a kijelentés az utolsó előtti költeményben, amely a kötet második versében szintén megjelenik, kerepezve a mondanivalót.

Vajon emellett az erőteljes, céltudatos női hang mellett milyen szerepet kapnak a férfiak? Megjelenhetnek-e egyáltalán? Nagyon kevés olyan verssel találkozunk, ahol ténylegesen megszólalnak. A *Bús férfiban* az elhagyott szerelmes férfi panaszkodik, hogy még mindig visszavárja szerelmét, viszont ebben az esetben is a nő szemszögéből vagy általa tolmácsolva: „A férfi az anyósülésen ült, és a veszekedéseikről beszélt” (AV, 33), olvashatjuk mondatait, valódi hangot nem kap. A fent idézett két versben (*Tükörbe nem tudni nézni*, *Az összes férfi*) öregedő, betegeskedő férfialakokat láthatunk, akiktől az irányítás a nőkhez kerül. A férfihang erőteljesen háttérbe szorul, egyedül idézetként vagy narrátori tolmácsolásban szólalhatnak meg. A kötet egy pontján megneveződik a háttérbe szorulásuk oka: *A férfiak mint tévedés fakulnak el a képen* című versben, aminek már a címe is provokatív. Ebben a helyzetben a férfinak nincs szerepe, csak a nők vannak jelen, a férfi-nő kapcsolat a családi életben kiegyensúlyozatlan. Bár a versben bemutatott fotón kifejezetten idilli, békés állapot képét rajzolja elénk a beszélő, az idő múlásával pontosan ennyi marad a kezükben. A csecsemők felnőnek, „majd elhagy(nak)” (AV, 44), akárcsak a nagy szerelmek, a férfiak, akik „vendégek” (*Vendégek vagytok* (AV, 50)) a megjelenített nőalakok életében, akiknek egyedül az egyre fakuló fényképek maradnak. Hogyan definiálja magát ezután egy nő, akire addig férj feleségeként, gyermekek anyjaként tekintettek?

IV. A MÚZSA VISSZASZÓL

A kötet címe (*Anna visszafordul*) pontos kereteket és irodalmi kontextust ad az értelmezésnek, hiszen felidézi Anna Karenina jól ismert történetét. Ám ebben az esetben az itt

⁶⁹ Uo.

megformálódó Anna-alak révén Turi csavar egyet a történet alakulásán, és ezzel meghatározza a kötet fő gondolatát: a változást. Anna már másképp dönt az adott helyzetben, élni akar, tehát visszafordul, ezáltal pedig megkérdőjelezi azt a 19. századi irodalomhagyományban megjelenő női képet, amivel Turi dialógust kezd. A cím értelmezése két módon is lehetséges, ugyanis nem egyértelmű, hogy vajon a regény elején, vagy a végén fordul vissza. Az egyik lehetőség, hogy már a megismerkedés, a vonzalom létrejöttének pillanatában ráébred, nem éri meg mindent feladni a Vronszkijjal való kapcsolatért, vagy pedig csak a végső halálos lépés előtt éri ez a felismerés. A választást Turi az olvasó értelmezésére bízta.

A kötet címének értelmezését szűkíti az *Anna visszafordul a peronról* című vers, amely megkérdőjelezi a regény igazságát, miszerint Levin, az apa elkerülheti az öngyilkosságot, de Anna, az anya nem.⁷⁰ Mint Bíró Ágota megjegyzi, „Anna is, Levin is a saját emberi fokozata szerint eljut oda, ahol már nincs más hátra, csak az öngyilkosság, vagy a kegyelem. Annát elutasítják, Levin viszont megkapja a kegyelmet”,⁷¹ így módon a tragikus női hős bukásával áll helyre a világrend. A verscím ebben az esetben konkretizálja a kötet címét, ezzel részben korlátozza a címben feltételezett olvasó értelmezői szabadságát: Anna már a peronról fordul vissza, és dönt másképp. Turi dialógusba kezd az irodalom/művészet hagyományos női képével, a szerelmi alárendelődés felfogásával, amely a 19. század polgári házasság válságának kérdéseit a női szereplők tragikus hőssé válásával oldotta fel. Ennek a gondolatnak a pontos kifejtése egy kétsoros versben történik: „A szerelmek története mind hasonló egymáshoz. / Minden házasság a maga módján az.” (AV, 19). A nők helyzete, bár sok esetben változatlan maradt (boldogtalan házasságok, kifulladás szerelem), de a gondolkodásmód változott. „Vannak fontosabb dolgok, mint a szerelem” (AV, fülszöveg) – állítja a fülszöveg (amely egy idézet a *Fontosabb dolgok* című versből), ezáltal a beletörődés, túlélés válik központi kérdéssé. Bedecs László szerint „Turi beszélői mélabúsan legyintenek, mintha tényleg semminek nem lenne semmi értelme már, az olyan színpadias válaszok pedig, mint amilyen az öngyilkosság, még kínosak is lennének.”⁷² A kötet állítása, miszerint szerencsétlen házasság, kihűlő szenvedély mind olyan dolgok, amikért már nem érdemes meghalni, eloszlat minden dédelgetett illúziót. A regényben Anna a merész, konvenciók áttörésére törekvő nő alakjaként jelenik meg, aki feladja házasságát, családját, társadalmi pozícióját egy kezdetben szenvedélyes szerelemért, majd mikor annak kudarcával szembesül, az öngyilkosságot választja az élet helyett. A regényben Anna képviseli azt a „lét problematikusságára adott válasz[t], magatartásmintá[t]”, amely „az élet megsemmisítésére tör azután, hogy

⁷⁰ Lapis József, „Résznyire nyílt a véceajtó (Turi Tímea: *Anna visszafordul*)”, *Eső* 3 (2017): 98-102.

⁷¹ Bíró Ágota, „Női sorsok az irodalomban”, *Iskolakultúra* 11 (2003): 50.

⁷² Bedecs László, „Azok a napok elmúltak”, *Jelenkor* 4 (2018): 121.

felismeri annak rosszását és elviselhetetlenségét”.⁷³ Ezzel szemben a kötetben megjelenő Anna-alak megkérdőjelezi azt a 19. századi regényhagyományt, amely a kitörésre való kísérletet és az ezzel járó konfliktust, a nő feláldozásával oldja fel. A Turi verseiben megjelenő női alakok a küzdést, a túrást választják, Anna tehát visszafordul és belenyugszik sorsába.

A vers szövege az *Anna Karenina* kezdő sorainak továbbgondolása: „A boldog családok mind hasonlóak egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az”.⁷⁴ Bíró Ágota szerint a regényében Tolsztoj olyan családokat mutat be, amelyeket nem a szeretet, hanem a törvény, a vallás és a társadalmi konvenciók tartanak össze.⁷⁵ Horváthné Bugovits Valéria úgy gondolja, hogy „[a] nőkérdés kapcsán Tolsztojnál a házasság és a családalapítás, a családi élet problematikája, megvizsgálása nem megkerülhető”,⁷⁶ a családi boldogság és boldogtalanság értelméről szóló kérdések kulcsfontossággal bírnak a regényben. Turi *Anna visszafordul a peronról* című versében dialógusba kezd azzal a 19. századi regényekben megjelenő problémakörrel, miszerint házasság és szerelem közé nem tehetünk egyenlőségeket. A vers első sora („A szerelmek története mind hasonló egymáshoz.” (AV, 19)) rögzíti a szerelemábrázolások általános toposzait, amelyek megjelennek az irodalomban, főleg a szerelmi lírában (vágy, beteljesülés vagy beteljesületlenség, illetve ennek következményei), és hasonlóvá tesz ezeket a történeteket. A második sor („Minden házasság a maga módján az.” (AV, 19)) pedig azzal a ténnyel szembesíti, hogy a regény idézett kezdő mondatában Tolsztoj a házasságokat maguk módján boldogtalanként definiálja, amiből nem lehet kilépni (Anna megpróbálja, de kísérlete halállal végződik). Ezzel szemben Turi nagyobb keretben értelmezi ugyanezt: minden házasság a maga módján boldog és boldogtalan. Emellett a vers felvet egy másik értelmezési lehetőséget is, miszerint minden házasság egyfajta szerelmi történet, amelyek bár hasonlóak egymáshoz, mégis a maguk viszonyában/kontextusában értelmezhetőek. A költemény utolsó „az” szava ugyanis utalhat az eredeti Tolsztoj idézet boldog-boldogtalan család kérdésére, illetve a vers első sorában megjelenő szerelmek történetére. A vers címében megjelenő visszafordulás így módon a megjelenő Anna-alak szembenézését jelenti saját helyzetével, házasságával, bár a vers nyitva hagyja a kérdést, hogy pontosan hova, kihez fordul majd vissza.

Turi kötetében a kihűlt házasság mellett nagy szerepet kap a boldogtalan szerelem is, amiért nem éri meg küzdeni. Ezen a ponton felmerül a kérdés: a beletörődés vajon a küzdés vagy a gyengeség jele lenne? A *Gemma Donati füveskönyve* című vers, amely Dante feleségét idézi fel, a következő választ adja: „A szerelem elhatározás kérdése [...]

⁷³ Bíró, „Női sorsok az irodalomban”, 50.

⁷⁴ Lev Tolsztoj, *Anna Karenina*, ford. Németh László (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974), 5.

⁷⁵ Bíró, „Női sorsok az irodalomban”, 50.

⁷⁶ Horváthné Bugovits Valéria, *Női karakterek és szerepek Lev Tolsztoj regénypoétikájában*, Doktori PhD Disszertáció, (Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar – Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2015), 92.

Legyen eszed, Lehet, hogy halhatatlan / a szenvedély, de te mégis halandó vagy” (AV, 57). Turi választása itt kifejezetten ironikus, hiszen nem véletlen, hogy pont a halhatatlan, isteni szerelem költőjének feleségével mondatja ki a józan tanácsot: a szenvedély nem éri meg az érte hozott áldozatot.

Ez a fajta gondolkodás, szerelemből való kiábrándulás, a józan ítélőképesség előtérbe helyezésének gondolata húzódik végig a kötetben, miközben reflektál a világirodalom legismertebb szerelmi történeteire, és egyfajta mítoszrombolást hajt végre. Ezt az ars poeticát erősíti meg a szerző, mikor így nyilatkozik a kérdésről: „A szerelmi költészetnek azért van kitüntetett helye, a gyászhoz hasonlóan, mert az irodalom nagyon is alkalmas az érzelmi többletnek vagy hiánynak a kifejezésére. De önmagában ez kevés: engem a szerelmi költészet, ha van ilyen, önmagában nem érdekelt.”⁷⁷ Ehhez hűen a kötet nem tartalmaz hagyományos szerelmes verseket, mindig belefűz valamilyen társadalomkritikai többletet, a szerelmi szenvedélyt megtörő, józanító elemet. Ilyen például, a leendő szerelmes kiválasztásának marhavásárhoz való hasonlítása (*A tenyészvásár*), a kezdetben halhatatlannak tűnő szenvedély megkérdőjelezése (*Solvejg elköltözik, Tatjana válasza Anyegin harmadik levelére*), a beteljesült szerelem kiüresedésének lehetősége az idő múlásával (*A hetedik év Pemberley-ben*) vagy a házastársi hűség megkérdőjeleződése (*A szövőszék, A hűség élő szobra*).

Az említett példák mellett a kötet számos szerepverset tartalmaz, amelyek a világirodalom nagy műveit értelmezik újra a „mi lett volna, ha” kérdés jegyében. A szövegek felhívják a figyelmet arra az irodalmi gyakorlatra, miszerint a női karaktereket, a női szemszögeket évszázadokon át férfiak alkották meg, csakis rajtuk keresztül beszélhettek a nők. „Mindig is a férfi-szövegek börtönébe zárt pusztá (vagyon)tárgyak, figurák és képek maradtak, amelyeket, mint Anne Elliot és Anne Finch észrevételezi, kizárólag férfitervek és -elvárások mozgathatnak”⁷⁸ – írja Gilbert. Ezt az elnémitott, bezárt szerepet igyekszik megtörni a kötet: mi lenne, ha az ismert karakterek egy női szerző tolmácsolásában szólalnának meg. Mintha Turi a szerzők által elhallgatott részleteket hozná nyilvánosságra ezekben a költeményekben. „Néha valaki másnak a történetén keresztül sokkal könnyebb átgondolnunk a sajátunkat. Azokat az elbeszéléseket próbáltam sorra venni, amelyek valamilyen szempontból meghatározóak voltak az életemben.”⁷⁹ – mondja Turi a *Contextus*-nak adott interjújában.

A „Múzsza visszaszól” – így lehet definiálni a kötet ars poeticáját. A nők itt nem a megtermékenyítő, ihletet adó múzsza szerepében jelennek meg, hanem ismert szereplők saját hangjukon beszélnek el bizonytalanságaikat, félelmeiket, igazságukat.

⁷⁷ Kiss Pál Anna, „Turi Tímea: Újra meg kell tanulnunk beszélni”, *Contextus* (2017.11.16.), <https://contextus.hu/turi-timea-ujra-meg-kell-tanulnunk-beszelnit/?fbclid=IwAR3c87lq6MQkVtSpOKb888U6gp9scVOwaqklaNxgg1QuO8MBNhvWVQAUOA>

⁷⁸ Gilbert, „Irodalmi apaság”, 125.

⁷⁹ Kiss, „Turi Tímea: Újra meg kell tanulnunk beszélni”.

Az irodalom férfi szempontú történetmesélésének tényét hangsúlyozza Turi Bovary-néja *A tenyésztéséről* című versben. Csak a férfiak története mesélhető el, míg a nőnek csak egy fejezet jut a történetből, majd később egy név a fejében: „Itt élt Emma vidéken” (AV, 20). A szerzők a beszélő szerint nem alkottak összetett képet a női nemről, mint anya, feleség vagy szerelmes nő jelennek meg, de ezek soha nem egyszerre, pedig a különböző szerepek egymás mellett léteznek bennük, illetve öbenne („elvált nő, hű családanya, éhes kamaszlány/egyszerre” (AV, 20)). Emellett az idézett sor arra is reflektál, hogy Flaubert Emmájának megítélése sem egységes. „Sokan az erkölcstelen házasságtörő nőt látják, [...] másfelől több értelmezésben Emma tragikus lényként jelenik meg”⁸⁰ – írja Bíró. A változatosság hiányát pótolja a kötet, a megjelentetett női alakokból ugyanis nem rajzolható ki egy homogén női kép. A sokféleség női-férfi viszonyokban is feltűnik, gyakran illúzióromboló módon.

A vers címe megidézi Flaubert regényének egyik legfontosabb jelenetét, a tenyésztéséről, utalva a szerelem mindenféle ideától megfosztott realiztikus, lecsupaszított elképzelésre, amely a *Bovarynében* is megjelenik. Például a marhavásár jelenetben az ökrök leírása és a mezőgazdaságot dicsőítő részek váltakoznak Rodolphe szerelmi vallomásával: „Önök mind mezőgazdák és mezei munkások”,⁸¹ majd öt sorral lejjebb: „Egy nap találkoztunk vele – ismételte még egyszer Rodolphe –, egy nap, csak úgy hirtelen, mikor már lemondunk mindenről.”⁸² Turi verse párhuzamba állítja a szarvasmarhakat a férfiakkal („A nap csillog a sok szarvasmarha bőrén és a férfiak csak úgy / ragyognak” (AV, 20)), utalva Flaubert regényének ironikus gesztusára, hogy Emma férjének neve (Charles Bovary) az ökör jelentését hordozza („bárgyú alak, nehézfejű”).⁸³ Ez a párhuzam egyrészt a tárgyiasítás megfordításával a férfiakat helyezi abba a helyzetbe, amit Gilbert a nők hagyományos irodalmi státuszára vonatkozóan elemez az *Irodalmi apaság* című művében, amelyben „férfi-szövegek börtönébe zárt pusztá (vagyont) tárgyak[ként]”⁸⁴ emlegeti őket. Másrészt, értelmezhető a szerelmi választás mint tehénvásárlás hasonlóságára: „milyen gyönyörű ez a tenyésztéséről!” (AV, 20), ahogy különböző tulajdonságok alapján választjuk ki a megfelelőt, illetve „A férjem, a szerelmem meg a szeretőm/néha egy, néha kettő, néha három férfi” (AV, 20) sorokkal a vers reflektál a regényben is megjelenő szerelemelképzelésre, hogy – ahogy Bíró is kiemeli tanulmányában – „Emma Bovary sorsa különböző kapcsolatok tükrében bontakozik ki előttünk, amelyik mindegyikében eltérő okok miatt, ellehetetlenül a szerelem.”⁸⁵ Ily módon, amikor a versben formálódó női alak azon gondolkodik, hogyan válasszon: „még nem döntöttem el, / hogy kit válasz-

⁸⁰ Bíró, „Női sorsok az irodalomban”, 47.

⁸¹ Gustave Flaubert, *Bovaryné*, ford. Gyergyai Albert (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 181.

⁸² Uo.

⁸³ Bíró, „Női sorsok az irodalomban”, 46.

⁸⁴ Gilbert, „Irodalmi apaság”, 125.

⁸⁵ Bíró, „Női sorsok az irodalomban”, 47.

tok, pedig tudom, a döntés kiszámítható lesz” (AV, 20.), az olvasó eltöpreng, vajon kinek/minek a kiválasztásáról is van tulajdonképpen szó. De bárhogyan dönt a versben megjelenő Emma-alak, ez a szerelem, „kiszámíthatósága” miatt, akárcsak az eddigié, sikertelen lesz.

A lírai alany vágyik arra, hogy megoszthassa gondolatait, tapasztalatait a világgal, ami az idő haladtával egyre inkább korlátozza őt, és belekényszeríti a társadalom által elvárt szerepbe: „ahogy öregszik az ember, / egyre többet mondana, de egyre kevesebb / a megengedhető” (AV, 20). A nyíltság és őszinteség nem elvárás felé, a „csak ne ilyen nyíltan beszélj” (AV, 20) sorokat többször is nyomtatékosítja a vers. Pedig a vers Emma-alakjában dűl az akarás, a kimondási vágy, küzdeni akar a Sandra M. Gilbert által bemutatott, az elhallgatott, elnémított női szerep ellen, amely meghatározza az irodalom női szereplőit. Csak az alkalomra vár, hogy mindent kimondhasson („A szekrény előtt, benne zuhanásra készen / a sok gyűrött ruha” (AV, 20)). Vajon eljön ez az alkalom? Valószínűleg nem, pedig már nagyon közel jár hozzá, amint erre a „fotocella előtt állunk épp olyan közel, / hogy még nyíljon ki” (AV, 20) sorok utalnak. Ám még ha kapna is lehetőséget arra, hogy elmondhassa saját történetét saját szemszögéből, annak későbbi alakulására már nincs befolyása. A vers „persze nem leszek már ott, hogy fogjam a vésőt” (AV, 20) sora utal a történetek továbbélési lehetőségeire a szereplőre kereteinek segítségével, amelyek alakulására már sem az írónak, sem a szereplőnek nincsen hatása, mert már mások folytatják helyettük. „Mesél helyettünk: a férfiak hagymázás szolidaritása” (AV, 20), amelybe a beszélőnek már sem beleszólása, sem része nem lesz.

Akárcsak *A tenyésztés* esetében, a szerelemből és a házasságból való kiábrándult gondolkodás köszön vissza *A szövőszék*ben is, amely erős intertextuális kapcsolatot mutat Homérosz *Odüsszeiájával*, és megidézi Odüsszeusz feleségének, Pénélopénak alakját. A neve ugyan nem kerül említésre, de erős utalásokat tesz rá a szöveg az elküldött kérések és a szövőszék megjelenítésével. A mitológiai történet alapján az asszony a töretlen hűség mintaképének tekinthető, aki azért kosarazza ki folyamatosan a kéréket, mert férjét várja haza, hiszen Pénélopé nappal folyamatosan sző, és azzal próbálja távoltartani egyre ingerültebben próbálkozó kéréseit, hogy akkor választ közülük, ha elkészül munkájával, viszont minden éjjel lebontja a szőtttest. A vers szereplőre, Pénélopé szemszögén keresztül (végig egyes szám első személyben) kérdőjelezi meg az eredeti mítoszt: „csak örülök, hogy végre pihenhetek kicsit” (AV, 23). Az itt megjelenő nőalak azért sző, majd bontja le, mert élvezi a munkát, az egyedüllétet, amikor nem kell a társadalmi konvencióknak megfelelően viselkednie, nem kell uralkodói vagy az anya szerepébe bújnia, ahogy azt elvárják tőle. A szövőszék mellett csendet és nyugalmat remél, ahol egyszerűen csak önmaga lehet: „olyan jó egyedül lenni egész nap” (AV, 23).

Turinál Pénélopé nem Odüsszeust várja vissza, előle ugyanúgy menekülni próbál, hiszen a férj hazatéréseivel ő is visszakerülne az elvárt hűséges, odaadó, szerető feleség szerepbe: „bebújik melléd az ágyba, / ott szuszog; és egy csöppet sem zavar, / hogy ma

sem így lesz; sőt” (AV, 23). Akárcsak *A tenyésztés* esetében, itt is megjelenik a történetek megkonstruáltságának folyamata, amire a beszélőnek nincs ráhatása, ezzel kérdőjelezve meg a róla kialakult mitológiai képet: „hűségeseznek mondanak, mert az elküldött / kérőknél jobban érdekel a szövőszék” (AV, 23).

Akárcsak az eddig elemzett versekben, a múzsa ebben az esetben ismét „visszaszól”, és csavar egyet az eredeti történeten az addig elhallgatott női nézőpont beemelésével. Verseiben Turi egy-egy epizód újragondolása, átírása által alternatív történetlehetőségeket hoz létre. A munka a Pénelopé-vers esetében tehát nem a férjhez való töretlen ragaszkodás jelképe, hanem – akárcsak az Anna Karenina, illetve az Emma Bovary alakját megidéző versekben egy menekülési vagy pihenési lehetőség, „megnyert idő” (AV, 23). A külső, monoton munkában a belső visszavonulás lehetősége jelenik meg. Ily módon, bár a szabadság teljes állapota nem jön létre a versben (hiszen a munka is egyfajta bezártságra ítéli a lírai ént, aki egy továbbra is hallgatásra van ítélve), ez a tevékenység lehetővé teszi az önmagával szembeni őszinteséget.

A házastársi hűség képének szétroncsolása után a szerelmi hűség rombolása következik a *Solvejg elköltözik* című költeményben, amely Ibsen *Peer Gynt* című drámájával lép párbeszédbe. A versben megjelenik a múlt idő, amely az egész kötetet végigkíséri, illetve hangsúlyos szerepet kap az emlékezés (a nyolc versszakból öt az „emlékszel” (AV, 55-56) kifejezéssel kezdődik). Solvejg, akárcsak Pénelopé, a hűség és az elmúlhatatlan szerelem jelképe, aki távollévő, hűtlen szerelmét várja haza évtizedeken keresztül. A vers, ahogyan *A szövőszék*, itt is mítoszrombolást hajt végre. A *Peer Gynt* Solvejgje aranyhajú, ártatlan, gyermeki, angyalian tiszta karakter („Tettél zsoldárt keszkenőbe? Aranyhaj díszíti vállad?”,⁸⁶ „Ragyogsz és tiszta vagy!”⁸⁷), aki követi szerelmét az ismeretlenbe („A világon nincs ezután akit [sic!] úgy hívjak, hogy apám vagy anyám. Elhagytam”).⁸⁸ A költeményben megjelenő Solvejg-alak azonban nem az örök szerelem jelképe többé, feladta a szerelmesre való várakozást, továbblépett, vagy legalábbis igyekszik meggyőzni magát arról, hogy továbblépett, és meglepődve tekint vissza a múltra, hogy bár érzések továbbra is fájnak, már más személyre irányulnak – „Sosem gondoltam, hogy egyszer elmúlnak, / hogy más nevét mormolom majd, ha fáj” (AV, 55.).

A kezdeti barátság után versszakról versszakra bontakozik ki egy szerelmi történet („barátok voltunk / tudtunk egymásról mindennap” (AV, 55)), illetve a reménytelen szerelem és annak érzelmi kavalkádja, esetlen csetlés-botlásai: „szerettelek, / rosszul tudtad meg, félrement, / nem úgy akartam, hogy megtudd, mert rossz volt / észrevenni, hogy jól vetted észre” (AV, 55). A vers az érzelmek lecsendesülésével és elmúlásával zárul. Egyfajta távolságtartás jellemzi a költeményt, hiszen ez a szerelmi történet már csak

⁸⁶ Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, ford. Áprily Lajos, in uő, *Henrik Ibsen válogatott drámái* I. kötet (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959), 257.

⁸⁷ Uo. 258.

⁸⁸ Uo.

egy emlék, míg az elbeszélő jelenbeli helyzetére a tépelődés, az elmúlásra való rácsodálkozás jellemző: „sosem gondoltam volna, hogy egyszer elmúlnak [azok a napok, az érzelmek, a fájdalom]” (AV, 55). Turi a versben Solvejg történetének egy jóval realisztikusabb olvasatát kínálja a kapcsolati botladozások leírásával, lerombolja azt a drámában megjelenő hagyományt, amit Ibsen drámakötetének utószavában Dániel Anna a mesei hagyományból merítő⁸⁹ tradícióként jellemez: a „szerelem első látásra” toposzt.

A versben felvetődik a kommunikáció nehézségének, lehetetlenségének témája, amely Turi előző két kötetére, a *Jönnek az összes férfiakra* és a *Dolgok, amikről nem beszélünk*re is jellemző. Bár a lírai én mindent elmond szerelmének, mégsem tudja kimondani azt, amit igazán szeretne, ami számít: „mindent elmondtunk, és ettől több lett, / vagy így viseltük el, hogy ami van, kevés” (AV, 55). Emellett a mindent elmondást még kétségessebbé teszik az első versszak sorai: „asztalnál ültünk, beszélgettetek, / én is ott ültem, és hallgattam” (AV, 55). Turi reflektál a dráma által megjelenített, szende, ártatlan lány képre, aki túl szégyenlős ahhoz, hogy megszólaljon. Peer Gynt és Solvejg első találkozásakor a lány túlságosan fél ahhoz, hogy táncoljon a férfival:

PEER GYNT: Jöjj táncba!

SOLVEJG: Nem merek, noha volna kedvem!⁹⁰

Turinál Solvejg hallgatása tehát egyrészt az irodalmi hagyomány által közvetített, *A tenyésztés* kapcsán már elemzett nőképnek való megfelelésre utal (elhallgattatják vagy magát hallgattatja el), másrészt, a lényeges dolgok kimondhatatlanságára, hiszen amikor beszél, akkor sem azt mondja, amit szeretne, mivel azt nem lehet kimondani. A hallgatás fogalmazódik meg a címben megjelenő költözés kifejezésben is, a hallgatásba való elköltözés, amely véglegesen, örökké csendre ítéli őt. Az elmondás helyett a megtudás határozza meg a kapcsolatot: „tudtad, hogy nem miattad sírok, / tudtad, hogy nincsen az estének teste” (AV, 56). Ily módon Turi a *Dolgok, amikről nem beszélünk* címében és kötetében felvetett kommunikáció lehetetlenségét, a dolgok kimondhatatlanságát egy külső körülmény beiktatásával oldja fel. Egyrészt, a megtudás és a megérzés által, ami azonban sosem lehet biztos, erre utal a vers „rosszul tudtad meg” (AV, 55) sora, másrészt az elköltözés körülményével.

A kötet talán leghosszabb szerelmes verse a *Solvejg elköltözik*, az emlékezés fontosságáról, barátságról, szerelemről, fájdalomról, amelyet azonban beleng az önbecsapás érzése, hiszen egyáltalán nem biztos, hogy a költeményben megjelenő Solvejg-alak tény-

⁸⁹ Dániel Anna, „Jegyzetek”, in Henrik Ibsen, *Henrik Ibsen válogatott drámái* I. kötet (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959), 505-506.

⁹⁰ Ibsen, *Peer Gynt*, 253.

leg túlvan-e már mindezen. Bár a fiatalság heves érzelmei már nem érik el őt, a drámában megjelenő örök hűség jelképe („megigérttem: várlak, s várok szívesen”⁹¹) továbblépett egy kezdetben elmúlhatatlannak tűnő kapcsolaton, mégis ott marad a szomorúság: „évekkel később, mikor megcsókolnak, / sírni fogok, mert eszembe jutsz majd” (AV, 55). A szerelem tehát sosem végleges, sosem állandó, ezt a tézist erősíti maga a refrén is („napok elmúltak / napok elmúlnak” (AV, 56)). A kötet így módon a hagyományos szerelmi lírával kezd párbeszédbe azáltal, hogy folyamatosan megkérdőjelezi az örök szerelem elképzelését.

Akárcsak a *Solvejg elköltözik* esetében, a szerelemhez való kissé keserű, lemondó viszonyulás jellemző a *Tatjana válasza Anyegin harmadik levelére* című költeményre. Míg az eredeti verses regény Tatjana elutasításával, és Anyegin a nő iránti viszonzatlan szerelmi szenvedélytől tengődő mindennapjaival, nyomorúságával zárul, addig a költeményben megjelenő Tatjana lehetőséget kap arra, hogy válaszoljon a férfi utolsó levelére.

Puskin művében Anyegin levélben kínálja fel szerelmét Tatjanának, nem törődve a társadalmi konvenciókkal, elvárásokkal, hiszen a nő addigra már férjhez ment. A versben megjelenő Tatjana-alak azonban visszautasítja a közeledést, mikor szembesíti a férfit azzal, hogy szerelme nem éri meg az áldozatot. Nem éri meg áthágni azokat a konvenciókat, amelyek, amint arra felhívja a férfi figyelmét, valójában neki ugyanolyan fontosak, mint számára, hiszen mindkettőjük életét és társadalmi helyzetét meghatározzák: „ragaszkodsz kötöttségeidhez, / ahogy ragaszkodom hozzájuk én is” (AV, 25). Bár a megjelenő Tatjana-alak tisztában van azzal, amiben Anna Karenina is hitt, hogy léteznek bizonyos kiskapuk, lehetőségek egy ilyen szerelmi viszony kialakítására a botrány elkerülése nélkül („volnának forgatókönyvek / a körülmények kijátszására, illetve / új körülmények létrehozására” (AV, 25), mégis ő már tudja, hogy nem érdemes mindent feladni egy szerelmi viszonyért. Ezt még inkább kiemeli, hogy Puskin művében pont Tatjana hangsúlyozza, hogy társadalmi helyzete, sikerei nem jelentenek sokat számára – „csak talmi díszem, megvetem... / Itt hagynám ezt a torz világot”.⁹² Így módon a szenvedélyből való kiábrándulás még inkább kiélezetté válik, hiszen még egy olyan helyzet feladását sem érdemli, amelyet Tatjana megvet, de mégis ragaszkodik hozzá.

Anyegin lelkesedése és szerelme erősen megkérdőjeleződik a versben, hiszen a férfi akkor kezdett érdeklődni iránta, mikor már elérhetetlen volt – „lettek időközben mindenféle kötöttségeink” (AV, 25). Turi itt erőteljesen reflektál Puskin művére, mivel a regényben Tatjana ugyanezt kéri számon Anyeginről: „Miért fordult felém figyelme? / Azért, mert nagyvilági helyre / Emelt a sors”.⁹³ A versben ez a szerelem erősen párhuzamot mutat a hazugsággal, és ezzel megkérdőjelezi az érzések valóságát. Mert bár a

⁹¹ Uo. 375.

⁹² Puskin, *Anyegin*, ford. Áprily Lajos (Budapest: Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984), 172.

⁹³ Uo. 171.

kettő nem ugyanaz, amint ezt a vers is hangsúlyozza, mégis könnyen összetéveszthető: „a szerelem mégse hazugság, / a hazugság nem szerelem / hiába kapcsolódnak néha összevissza” (AV, 25). A tettetés ebben az esetben szorosan kapcsolódik a szerelemhez és a vágyhoz, amire Anyegin utal Tatjanának írt levelében: „S tüzem színlelt közönybe zárva / Fegyelmezni szemem, szavam / Csevegve tettetni magam”.⁹⁴ A versben a beszélő a férfi érzelmeit szédüléshez hasonlítja, amely ráadásul ragacsos és sűrű, és ezért mindenképpen szabadulni kell tőle. Ez a szerelem betegségként jelenik meg a szövegben, amely bár hirtelen tör rá az emberre, idővel mégis kigyógyulhat belőle. Turi Tatjanája látja azt, ami Tolsztoj regényében Anna tragédiáját okozta, hogy a nagy szenvedély, az epedő vágy rövid időn belül elmúlik, mert ezek az érzések szétforgácsolódnak a mindennapok nehézségei között: „csak idő kérdése volna / a hétköznapi elharapta düh” (AV, 25). Hiszen bármennyire erős a közöttük lévő kapocs, nem tud mentesülni azoktól a problémáktól, amelyeket a beteljesülés utáni állapot okozna – „nem hiszünk az időn kívüli szerelemben, / az időn belül mégis ügyetlenek vagyunk” (AV, 25). Turi a vers által megformált Tatjana-alakban továbbgondolja a Puskin által leírtakat. Tatjana ebben az esetben nem azért utasítja el Anyegin közeledését, mert hűséges, ahogy a regényben kijelenti: „S hűtlenné nem leszek soha”,⁹⁵ hanem a vágy beteljesülésének múlandósága miatt, amely nem éri meg az áldozatot: „mindegy, mi lesz / elmúlik a pillanat” (AV, 26). Így inkább a botrányoktól mentes, békésebb, de szenvedély nélküli életet választja, mivel akár beteljesül a szerelem, akár nem, az elkerülhetetlen vég mindenképpen a felejtés, az elmúlás. A mű erősen reflektál a kötet címéül választott költeményre (*Anna visszafordul a peronról*), és igazolja, érvekkel támasztja alá a költeménybeli Anna döntését, hogy a kezdetben öröknek tűnő szenvedélyért nem áldozza fel életét. Mert bár a konvenciók megkerülésére mindig van mód, ha a beteljesületlenség kínzó érzése megszűnik, akkor elmúlik a szerelem is („egy légüres térben hogy dőlne egymásnak, ami vagyunk” (AV, 25)). A versek ily módon kérdőjelezik meg azt a múlhatatlan szerelemképet, amely mind Tolsztoj, mind Puskin művében megjelenik

Arra a kérdésre, hogy mi történne azután, ha az elvárásokkal való szembeszegülés mégis megvalósulna a szerelemért, a *Hetedik év Pemberley-ben* adja meg a választ. A vers Jane Austen *Büszkeség és balítélet* című művére reflektál. Érdekes mozzanata Turi kötetének, hogy a számos intertextuális viszony mellett, amelyek elsősorban a férfikánonnal alakítanak ki párbeszédet, csupán Jane Austen és Virginia Woolf (az *Orlando a tükör előtt* című versben) jelennek meg nőszerzőkként. Mindketten rengeteget tettek a női hang megjelenéséért az irodalomban, Austen generációja kapcsán maga Woolf ír a női irodalom hagyományának kialakulásáról a *Saját szoba* című esszéjében, amikor „a

⁹⁴ Uo. 166.

⁹⁵ Uo. 173.

középosztálybeli nő írni kezdett⁹⁶ – így összegzi Séllei Nóra az esszé vállalását tanulmánykötetében. Bár a 19. századi írónők nagyrésze álnéven jelentette meg műveit (Austen kilétére halála után derült fény),⁹⁷ mégis „szerves részét képezik az irodalmi diskurzusnak”,⁹⁸ annak a női irodalmi hagyományról, női hangról szóló diskurzusnak, amire Turi Tímea is reflektál a kötetben.

Jane Austen regényeit gyakran érte az a vád, hogy a lánykérés, vagy az esküvő megtörténtével általában lezárul a történet, és nem mutatják be, mi történik a házasság után a szereplőkkel, hogyan élnek tovább közös életüket. Ezekre a kritikákra reflektál és az említett hiányt pótolja ironikus, gunyoros módon a költemény. „Ha elmúlt a szerelem, még mindig összetart / a lakáshitel.” (AV, 60) – kezdődik a vers, azonnal eloszlatva bármiféle romantikus elvárást vagy illúziót. Mint Lapis írja,

[a]z idézett sorok ironikusan utalnak arra a Jane Austen-regényben is már ott lévő sugalmazásra, mely szerint a két kivételes hős, a kor vezető női szerepelvárásaitól szabadulni próbáló Elizabeth Bennet és a nehezen megközelíthető Mr. Darcy egymásra találásában utóbbinak pazar ingatlanja és birtoka bizony jelentős szerepet játszott.⁹⁹

A szerelem elmúlásával azok a dolgok, amelyekben eddig nem értettek egyet a szerelmesek, az addig inkább pezsdítően ható viták és véleménykülönbségek egyre kiélezettebbé válnak, az apró különbségek pedig elviselhetetlenné („mostanában már ideges vagyok, ha nem gondoljuk / ugyanazt” (AV, 60)). Az izgalmas idegen, akinek folyamatos megismerése adta a kapcsolat izgalmát, a közös életnek és egymáshoz csiszolódásnak köszönhetően kiismerhetővé, unalmas rokonná válik. „Mikor lettél idegenből rokon? / Mióta nem zárod be a vécéajtót magad után?” (AV, 60) – csodálkozik rá a fokozatosan ellaposodó, elkényelmesedő kapcsolatra a beszélő.

A *Hetedik év Pemberley-ben* az emlékezést mint lehetséges megoldást használja az idő múlásának problémájára. A megjelenített női alak, a beszélő itt is szomorú nosztalgiai tekintettel tekint vissza az elmúlt szerelemre, arra, amikor még nem zavarták a másik idegesítő szokásai. „Emlékszem arra, milyen volt a szerelem, / ezért tudom, hogy semmi sincs, ami erősebb a múltnál” (AV, 60). A *Hetedik év Pemberley-ben* az emlékek összekötő kapcsként szolgálnak a „kritikus hetedik év” átvészeléséhez, míg a *Solvejg elköltözik*ben a beszélő küzdelmének részei azok, amelyek kétségessé teszik a továbblépés, elköltözés sikerességét. Turi tehát kéretlen őszinteséggel és humorral válaszolja meg a „mi történt

⁹⁶ Séllei, *Lánnyá válik, s írni kezd*, 13.

⁹⁷ Uo. 14.

⁹⁸ Uo. 14.

⁹⁹ Lapis, „Résnyire nyílt a vécéajtó”, 100.

azután” kérdést. Mert azután, a közös tulajdonon és a régi szerelem emléken kívül semmi nem marad. A kapcsolat kihűl, de a múlt mégis összetartja őket.

V. „VANNAK FONTOSABB DOLGOK, MINT A SZERELEM”

Az eddigi elemzésekben láthattuk, mi történik akkor, ha egy korábban megalkotott karakternek, elmesélt történetnek újabb színezetet, értelmezést ad a szerző azáltal, hogy a női hangot felerősíti és újragondolja a feminista irányzatok felől. A következőkben azokat a költeményeket elemzem, amelyekben Turi a kortárs szerelmi kapcsolatok problémáit vizsgálja döntően női, kisebb mértékben férfi szemszögből, illetve arra is figyelmet fordítok, hogyan jelennek meg kortárs köntösben a szerelmi líra olyan jellegzetes toposzai, mint a vágy és a távolság.

Tökéletes példa a távolság toposzának leírására a *Helyzetdal* című költemény, amelyben a beszélő egy BKV-n ülő fiúhoz intézi szavait („Szép fiú vagy. Miért viselsz legingszet?” (AV, 71)). A megszólított ebben az esetben nem kap lehetőséget a reagálásra. Távolság marad, pusztán tárgyként funkcionál, akihez a beszélő intései, kérdései szólnak. A vers érdekesen fordítja meg azt a hagyományos helyzetet, mikor is a nő a mustráló tekintet, a male gaze tárgya, az ő külsejére tesznek megjegyzéseket. Ezt a helyzetet elemzi Laura Mulvey a *Vizuális öröm és narratív film* című tanulmányában: „[e]gy nemi egyensúlyhiánynak alárendelt világban a nézésből merített élvezet két részre, aktív/férfi és passzív/női pólusokra bomlott. A meghatározó férfitekintet fantáziáját a stilizált női alakra projektálja.”¹⁰⁰ A versben a beszélő a BKV-n ülő fiú alakját vizslatja, a test leírása erőteljesen feminin jegyeket mutat: „Ilyen rövid pólóval legingszet hordani/még egy lánynak is fura” (AV, 71). Turi némi iróniával forgatja ki azokat a kifejezéseket, amelyeket általában a tökéletes női test, Sandra Lee Bartky által kritizált (báj, erotikus vonzerő, vékony, de izmos test¹⁰¹), leírására alkalmaznak: „Vékony a derekad, / mégis látom, hogy izmos vagy, formás, olyan, / aki azonos magával” (AV, 71). A vers, illetve a Mulvey által elemzett „ellenőrző, kíváncsi tekintetnek való alárendelés [...]”¹⁰² tárgyává váló fiú tehát nemcsak a női elhallgattatott szerepbe kerül, hanem a leírás szerint kifejezetten nőies jegyeket visel magán, amiket még inkább kiemel az őt szemlélő, így módon alapvetően maszkulin szerepbe kerülő beszélő erőteljes, határozott női hangja. Érdekes játékot eredményez az ilyenfajta szerepcsere lehetősége, ahogy a férfitekintet mintájához hasonlóan a női megfigyelő tárgyasítja, ezáltal feminizálja a fiú testét. Mintha a szemlélt

¹⁰⁰ Laura Mulvey, „Vizuális öröm és narratív film”, ford. Muráth Rita, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 563.

¹⁰¹ Bartky, „Foucault – A nőiesség és a patriarchális hatalom modernizációja”, 434-445.

¹⁰² Mulvey, „Vizuális öröm és narratív film”, 562.

szépség pozíciója egyedül női pozícióként válna csak értelmezhetővé, illetve felismerhetővé, és csakis a női test leírásához kapcsolódó motívumok segítségével lenne leírható a látvány, amint arra Mulvey is utal a tanulmányában: „a nő képe mint a férfi (aktív) tekintetének (passzív) nyersanyaga[ként]”¹⁰³ értelmezhető. Turi a versben dekonstruál és áthelyez. A hagyományos, hierarchizált nemi szerepek megfordulásának lehetőségét felveti, de nem bontja ki. Ily módon a berögződött működési logikát, illetve kulturális pozíciót valójában nem fordítja meg.

Akárcsak a kötet számos versében, itt is megjelenik a kimondhatatlanság problémája. A beszélő szeretné megszólítani a másikat, amely a szerelmi líra sajátosságaiból fakadóan lehetetlenné válik, a távolság fennmarad: „Mellettem állsz a buszon, / és kapaszkodsz. Ha beszélgetnénk, elmondanám” (AV, 71). A beszélő szeretné megosztani véleményét arról, hogy mennyire elege van az udvarlás felesleges köreiből: „unom a BKV-lírat, a metabaszhatnékot / az udvarlási számlát” (AV, 71). Őszinteségre vágyik, nyílt kommunikációra, beszédre azokról a dolgokról, amikről nem beszélünk: „bárcsak minden az lenne, ami. / Csak semmi hátsó szándék!” (AV, 71). Megjelenik a némaság megtörésének vágya, „ha beszélgetnénk, elmondanám” (AV, 71), tehát felmerül a hallgatás feloldásának a lehetősége, de végül nem kerül rá sor, a távolság megtörhetetlen marad. A fiú nem szólhat, mert elnémított, hallgató, tárgyas szerepbe kerül a versben, a beszélő pedig nem tudja megtörni a kettejük között lévő távolságot, a szerelmi líra szabályainak/fogásainak megfelelően (a beszélő folyamatosan halogatja a megszólítást, inkább csak megfigyeli vágyának tárgyát). A szerelmi lírában, Gregus szerint „minél létezőbb a távolság és a hiánytapasztalat, amihez a nyelv tartja magát, [...] annál közelebb képes hozni a megszólítás a megszólítottat, de sosem válhat tiszta jelenlétté”.¹⁰⁴ A nyílt kommunikáció, az igazi beszéd tehát továbbra is elérhetetlen marad mindkettőjük számára.

A *Helyzetdal* tehát a nemi szerepek megfordításának lehetőségével játszik. A magában monologizáló lírai én által címzettként megjelölt fiú a szemlélt női szépség pozíciójába kerül (tehát ismét egy feminin alak lesz a megfigyelt), ugyanakkor a vers utolsó sora egy csavarral visszafordítja ezt, és a hagyományos férfi kép alapján értékeli: „Édes fiam: ne hordjál legingszet” (AV, 71). Ily módon, bár a beszélő végig a női test leírásához kapcsolódó motívumokkal írja le fiút, az utolsó pillanatban mégis a férfiképhez kapcsolódó attribútumokhoz viszonyulva ad tanácsot, hogy a legingsz nem elég férfias. Turi tehát kezdetben megfordítja a nemi szerepeket, majd látszólag visszafordítja azáltal, hogy végül az utolsó sorban a férfiassághoz kapcsolódó értékek alapján minősít. Ez a visszafordítás azonban látszólagos marad, hiszen Turi pontosan azon szempontok alapján ítéli

¹⁰³ Uo. 567.

¹⁰⁴ Gregus Zoltán, „A szerelmi beszéd megszólítottja”, in *A távolság antinómiái – Hermeneutikai és alkalmazott filozófiai kutatások*, szerk. Veress Károly (Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság, 2009), 121.

meg a fiút, amelyeket Bartky a nők megítéléséhez társít. A gesztus egyrészt értelmezhető úgy, hogy valójában a férfiak felé is elvárás a nők által, hogy bizonyos konstrukcióknak megfeleljenek. Másrészt viszont ez a gesztus olvasható egyfajta jelzésként, hogy a vers rejtve, de végig fenntartja a néző és nézett pozíciójából fakadó férfi-női helyzetet, a nemi szerepek látszólagos felcserélése ellenére is.

A kötet általános jellemzőjének tekinthető, hogy a férfinézőpont ábrázolása, a férfiaknak való hangadás kevéssé, vagy szinte egyáltalán nem jelenik meg a kötetben. Hasonlóképpen a 19. századi irodalomhagyományhoz, amely nem viszonyult érzékenyen a női szempontokhoz, a kötet sem viszonyul érzékenyen a férfiéhoz. Turi a verseiben ugyanazokat a gyakorlatokat alkalmazza, melyek által korábban a nőt ábrázolták, de mindezt a férfi reprezentációjára használja: tárgyiasítva, a vágy tárgyává téve, a Múza szerepébe szorítva, hang nélkül, olykor jelenlét nélkül mutatva be. Az *Anna visszafordul* kötet ily módon nem törekszik az egyenlő, a mindkét nem irányába érzékeny megközelítésre, hanem az ironia és a szereplőre lehetőségén keresztül megfordítva, női pozícióból mozgatja a hagyományos irodalom kódjait.

A *Helyzetdal*hoz hasonló módon jelenik meg a távolság, a megszólítás kérdése a már idézett *A tükörbe nem tudni nézni*ben („Ti látjátok ilyenkor magatokat fiúk” (AV, 69)), illetve a *Sórek völgyében*, amelyben Delila intézi szavait Sámsonhoz. Figyelmezteti, hogy le fogja vágni a haját, hogy a köztük lévő szenvedély nagyon hamar gyűlöletbe fog átcsapni (versszakonként háromszor is kijelenti: „Tudd meg, utálni foglak” (AV, 22)). A vers azt a fajta szenvedélyt mutatja be, amikor minden mozdulat, érzelem és a vágy is csak a gyűlöletet táplálja, amely végül arra készíti a bosszúszomjas Delilát, hogy levágja Sámson haját, ezzel megfosztva őt erejétől. A férfi ebben a szövegben sem kap lehetőséget a válaszadásra, arra, hogy megvédje magát a rázúduló gyűlöletbeszéddel szemben. A vers tehát ismét megfordítja azt a gyakorlatot, amely évszázadokon át jellemezte a költészetet, hogy a nők a hozzájuk intézett költeményekben legritkább esetben kapnak lehetőséget a válaszadásra, illetve gyakran tárgyiasítva, a férfi tekintet által jelenítették meg őket. Séllei Nóra szerint ezt a hagyományt igyekeztek megtörni a 18. és 19. század írónői, amikor a női irodalmi hagyomány kialakításával, hallatni kezdték hangjukat,¹⁰⁵ hiszen az irodalomban „számtalan történet mesélhető, [...] megszólalhat egy másfajta szubjektum is, a női hang, a női narratíva”.¹⁰⁶ Ehhez a hagyományhoz kapcsolódik Turi: a „nőknek maguknak is megvan a hatalmuk ahhoz, hogy megalkossák magukat, sőt, talán még ahhoz is, hogy elérjék és kiszabadítsák a tükör/szöveg másik oldalán csapdában vergődő énjüket”.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Séllei, *Lánnyá válik, s írni kezd*, 13-32.

¹⁰⁶ Uo. 15.

¹⁰⁷ Gilbert, „Irodalmi apaság”, 130.

A *Sórek völgyében* felveti a szerelmi líra másik fontos kérdéskörét: a vágy problémáját. Ez a kötet egyik kulcsmotívuma, amely, ha beteljesül, az a vágy halála. Mivel a szerelmi költészet ihletét a legtöbb esetben a vágy beteljesületlensége jelenti, így, ha létrejöhetne a kapcsolat, beteljesülne a szerelem, akkor nem lenne miről írni, ahogy ezt tanulmányában Gregus is kifejti: „minden vágybeteljesítési törekvés szükségszerűen hiánytapasztalathoz vezet, [...] nem lehet egykönnyen a közvetlen valóságban fellelni vagy beteljesíteni”.¹⁰⁸ Delila vágyik Sámsonra, de tudja, hogy ennek beteljesülése, és egyben halála csak gyűlöletet hozna számára: „Veled mennék, de tudd, utálni foglak / talán már a második napon” (AV, 22).

A vágyhoz kapcsolódva több kérdés is kifejtésre kerül a kötetben: hogyan élhet tovább egy kapcsolat a vágy elmúlása után (*A hetedik év Pemberley-ben*), vagy hogyan lehet feldolgozni magának az elmúlásnak a traumáját (*Solvejg elköltözik*). A vágy természetének újabb megjelenési formája látható a *Gyorsvasút északon* című költeményben, amelyben egy külső szemlélő, egy harmadik személy által tolmácsolva kapunk képet egy viharos viszonyról. Egy kezdetben megvalósulhatatlannak tűnő kapcsolat képét festi fel a vers, amelyben azonban a férfi elhagyja a feleségét a szeretőjéért. A vágy beteljesülése hirtelen elérhetővé válik, amelynek lehetősége azonnal bizonytalanná teszi a kapcsolatot: „a lány félálomban csikorgatja a fogait. / »Harcolt«, így mesélte később” (AV, 30).

Ez az egyetlen költemény, ahol a pár mindkét tagja ténylegesen megjelenik, de a távolság a narrátornak köszönhetően fennmarad, csakis az ő közvetítésével értesülünk a történetekről. A szerelmesek nem képesek egymáshoz közel kerülni, kommunikációt folytatni, a köztük lévő érzelmek pedig nem teljesülhetnek be, hiszen ez egyben a végét jelentené mindennek: „A lány féltékeny volt a múltra, akarta is / meg nem is ezt az egészet” (AV, 30). Így pedig a beteljesülés lehetőségének, egyben a vágy halálának köszönhetően a vonzalom valószínűleg véget ér: „»Nekünk találkozni kellett«, így mesélte később a férfi nekem [...] Jó-jó, találkozni igen, de ki mondta, hogy együtt is kellett volna maradnotok?” (AV, 30).

Az *Anna visszafordul* több verse körüljárja a problémát: mi történik azután, ha a vágy elérte célját, és ezáltal megszűnik. Érdekes kérdés, hogy vajon lehet-e beszélni még szerelmi költészetéről ebben az esetben. A *Sórek völgyében* szerint a szenvedély halálát a gyűlölet követi: „Elmennél, de én erősen foglak. / Megmondtam jól: tudd, hogy utálni foglak.” (AV, 22). Ezzel szemben a *Fontosabb dolgokban* inkább a kiábrándultság jelenik meg: mikor már kiismertük a másikat, elmúlt a szenvedély, és mégis tovább kell menni, akkor jön a felismerés (amivel visszatértünk a kötet fő gondolatához): fontosabb dolgok is vannak a szerelmi tapasztalatnál.

¹⁰⁸ Gregus, „A szerelmi beszéd megszólítottja”, 124.

VI. ÖSSZEGZÉS

Turi Tímea *Anna visszafordul* című kötete több oldalról igyekszik megközelíteni az olyan nőket érintő kérdéseket, mint a női sorsok, élethelyzetek, és olyan csoportoknak kölcsönöz hangot, akik eddig csak elvétve kaphattak (de cserébe elvesz azoktól, akiknek sokáig volt). Mindezek mellett, részletesen bemutatja a kortárs kapcsolatokat nehézségeikkel együtt, illetve számos világirodalmi és magyar irodalmi elődre is hivatkozik, amelyek nem egyszerű utalásként jelennek meg. A szereplőre segítségével Turi új azonosulási lehetőségeket kínál az olvasónak. A hagyománnyal való játék célja, egyrészt a férfiközpontú irodalomtörténet kritikája, valamint az irodalom legjelentősebb női alakjainak kortárs, ugyanakkor az elmúlt időkre visszautaló vizsgálata.

Az *Anna visszafordul* témája nem sokban különbözik a korábbi műveitől, továbbra is az irodalom, a női szerepek, a nőiség kérdéseit és összefüggését boncolgatja, de részletesebben elemzi a problémákat. Ugyanakkor, míg *A dolgok, amikről nem beszélünk* sokkal inkább a párkapcsolatokra, a családra koncentrált, addig az *Anna visszafordul* az irodalomtörténeti korpussszal kezd olyan diskurzusba, amely egyedinek tekinthető a kortárs magyar irodalomban.

Turi olyan témákat, kérdéseket, az irodalomtörténet során és jelenleg is meghatározó problémákat idéz fel, és ezzel együtt hagyományokat kérdőjelez meg, amelyeknek köszönhetően a nők megjelenítésének kritikája megmutatkozik az irónia és a szereplőre által. Nála a szerelmi líra a korábbi korok szerelmi lírájának görbetükrévé válik.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Bán, Zsófia. „Skatulya, fűző, olló”. *Jelenkor* 3 (2012/3): 304-306.
- Bartky, Sandra Lee. „Foucault – A nőiesség és a patriarchális hatalom modernizációja”. *Magyar filozófiai szemle* 3-4 (1992): 114-135.
- Bedecs, László. „Azok a napok elmúltak”. *Jelenkor* 4 (2018/4): 472-476.
- Bíró, Ágota. „Női sorsok az irodalomban”. *Iskolakultúra* 11 (2003/11): 45-60.
- D. Magyar, Imre. „„Szeretem, ha a mindennapjaimban is ott a vers” - Turi Tímeával az Anna visszafordulról”. *Pesti Műsor* (2017.08.16.) <https://www.pm.hu/print.php?id=9467&fbclid=IwAR2GPVckHi76Z0dvy-RSVfbUQ4R-0jW6SvRGPlnZ2aSDTBEZeKY55IYH8VY>
- Dániel, Anna. „Jegyzetek” In *Henrik Ibsen válogatott drámái*. I. kötet. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959: 503-510.
- Forgács, Zsuzsanna Bruria – Gordon Agáta – Bódis Kriszta (szerkesztette). *Éjszakai állatkert Antológia a női szexualitásról*. Budapest: Artizánok, 2005.
- Flaubert, Gustave. *Bovaryné*. Fordította Gyergyai Albert. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.

- Freccero John, „The Fig Tree and the Laurel: Petrarch's Poetics” in Parker-Quint (eds.), 1984. (Az idézett részt Hódosy Annamária, *Shakespeare metaszonettjei* című tanulmánykötetében használt fordításban adom meg (Budapest – Szeged: Gondolat – Pompeji, 2004))
- Gilbert, Sandra M. „Irodalmi apaság”. Fordította Hódosy Annamária. *Pompei* 4 (1997/4): 114-135.
- Gregus, Zoltán. „A szerelmi beszéd megszólítottja”. In *A távolság antinómiái – Hermeneutikai és alkalmazott filozófiai kutatások*. Szerkesztette Veress Károly. Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó - Bolyai Társaság, 2009. 121-133.
- Horváthné Bugovits, Valéria. *Női karakterek és szerepek Lev Tolsztoj regénypoétikájában*. Doktori PhD Disszertáció. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar – Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2015.
- Ibsen, Henrik. „Peer Gynt”. Fordította Áprily Lajos. In Uő. *Henrik Ibsen válogatott drámái* I. kötet. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959. 223-402.
- Kele, Csilla. „Kitakart pszichék és betakart férfiak”. *Debreceni Disputa* 6 (2006/6): 57-59.
- Kiss, Pál Anna. „Turi Tímea: Újra meg kell tanulunk beszélni”. *Contextus* (2017.11.16.), <https://contextus.hu/turi-timea-ujra-meg-kell-tanulunk-beszelni/?fbclid=IwAR3c87lq6MQkVtSpOKb888U6gp9scVO-waqklaNxgg1QuO8MBNhdvWVQAuOA>.
- Lanser, Susan S. „Egy feminista narratológia felé”. Fordította Gyuris Norbert. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Szerkesztette Bókay Antal. Budapest: Osiris Kiadó, 2002. 520-537.
- Lapis, József. „Résnyire nyílt a véceajtó (Turi Tímea: Anna visszafordul)”. *Eső* 3 (2017/3): 98-102.
- Mesterházi, Mónika: „Finoman szólva”. *Jelenkor* 3 (2012/3): 308.
- Mulvey, Laura. „Vizuális öröm és narratív film”. Fordította Muráth Rita. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerkesztette Bókay Antal. Budapest: Osiris Kiadó, 2002. 560-568.
- Nemes Nagy, Ágnes. *Nemes Nagy Ágnes Összegyűjtött versei*. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.
- Novák, Anikó. „Beszéljünk a női szexualitásról!”. *Híd* 3 (2006/3): 94-96.
- Ortner, Sherry B.. „Nő és férfi, avagy természet és kultúra?”. Fordította Szolga Lívia. In *Antropológiai irányzatok a második világháború után*. Szerkesztette Biczó Gábor. Debrecen: Csokonai Kiadó, 2003. 195-211.
- Pál, József. *Világirodalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2008.
- Pálmai, Nóra. „Utószó”. In *Lecsukott szemeden át látom Kortárs magyar női szerelmes líra*. Szerkesztette Pálmai Nóra. Budapest: Nők a Valódi Esélyegyenlőségért Alapítvány, 2005, 161-177.
- Pethő, Anita. „A dolgok, amik mindannyiunkkal megtörténnek Turi Tímea Dolgok, amikről nem beszélünk”. *Tiszatáj* 70 (2016/2): 92-94.

- Petrusák, János. „Turi Tímea Anna visszafordul című kötetéről”. *Bárka online* (2017.12.05.), http://www.barkaonline.hu/olvasonaplo/6080-petrusak-ianos-turi-timea--anna-visszafordul-cim--verseskoteter-l?fbclid=IwAR0yEn0Ay-6FXn7Cr56oiWtTBGRBMouS7y5yaRCCVQWoLd_pzeWlq7LDgkY.
- Puskin, Alekszandr Szergejevics. *Anyegin*. Fordította Áprily Lajos. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984.
- Schöpflin, Aladár. „Kafka Margit”. *Nyugat* 24 (1912/12): 938-944.
- Séllei, Nóra. *Lánnyá válik s írni kezd. 19. századi angol írónők*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2002.
- Szabó, T. Anna: „A figyelem hasznáról”. *Jelenkor* 3 (2012/3): 309-316.
- Szűcs, Teri. „Elviselhetetlen könnyűség”. *Holmi* (2014/3): 362-364.
- Térey, János. „A Nagyasszony. Nemes Nagy Ágnesről”. *Jelenkor* 3 (2012/3): 299-302.
- Tolsztoj, Lev. *Anna Karenina*. Fordította Németh László. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1974.
- Tóth, Krisztina. *Porhó*. Budapest: Magvető Kiadó, 2001.
- Turi, Tímea. *A dolgok, amikről nem beszélünk*. Budapest: Magvető Kiadó, 2014.
- Turi, Tímea. *Anna visszafordul*. Budapest: Magvető Kiadó, 2017.
- Turi, Tímea. „A semleges nem kísértete”. *Jelenkor* 4 (2012/4): 408.
- Turi, Tímea. *...gyereknek lenni....*. Szeged: Dávid Kiadó, 1997.
- Turi, Tímea. *Jönnek az összes férfiak*. Kalligram, 2012.
- Turi, Tímea. *Kiskamaszkönyv*. Szeged: Bába és társai Kiadó, 2000.
- Vas, István. *A tűzlopó Versek 1960-1976*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977.

AZ ÉN ÉS A MÁSIK – AZ IDEGENSÉG A POSZTHUMÁN FEMINIZMUSBAN A NÉZŐPONTOK SOKFÉLESÉGE OCTAVIA BUTLER *XENOGENEZIS* CÍMŰ TRILÓGIÁJÁBAN

MÉSZÁROS BLANKA

1. BEVEZETÉS

Ha a poszthumanizmus szóba kerül, a határ fogalma kikerülhetetlen, egyrészt abból fakadóan, hogy nem beszélhetünk egyetlen és egyértelműen körülhatárolt poszthumanizmusról – hiszen lényege éppen a sokféleségben rejlik –, másrészt pedig azért, mert ami a poszthumanizmusnak mint fogalomnak mégis létjogosultságot ad, hogy a különféle elméletek középpontjában minden esetben lényegében ugyanaz a probléma áll: a korábbi, alapként szolgáló emberfogalom, valamint ennek határai.¹

Dolgozatomban ezen határok vizsgálatát tűztem ki célul, abból kiindulva, hogy bár a leglátványosabb határvonal „emberi” és „nem emberi” között húzódik, de éppen ez a szétválasztás az, ami a legtöbb kérdést felveti – nem is a határ, mint inkább az *ember* mibenlétének bizonytalansága okán. Mégsem az ember fogalmát és annak változásait helyezem a középpontba, hanem a posztmodern identitások töredezettségét és ezen törésvonalak mibenlétét és működését a poszthumán feminizmus nézőpontján keresztül.

A probléma szemléltetésére egy irodalmi példát választottam, amely több szem-

¹ Szemes Botond, *A sokfejű sárkány. Kommentárok a poszthumanizmushoz*, <https://www.prae.hu/article/11191-huszzonegyedik-10/>.

pontból lehetőséget ad a határok vizsgálatára: Octavia E. Butler amerikai szerző *Xenogenesis* című disztópikus trilógiáját, amelynek története több, sokszorosan marginalizált, töredezett identitás köré szerveződik, és amely nemek és fajok közötti határok fokozatos elmosódásáról szól. A trilógia kötetei három egymást követő évben: 1987-ben, 1988-ban és 1989-ben jelentek meg. Műfaját tekintve science fiction, amely a vizsgált kérdéskör szempontjából nem elhanyagolható; a sci-fi műfajának létjogosultsága a szórakoztatóirodalom határain túl a mai napig némiképp problematikus. A határfogalom vizsgálata ezeket a műfaji kérdéseket szem előtt tartva is szükségessé válik. Másrészt a trilógia kapcsán szükséges beszélni a feminista olvasatról, amely dolgozatom egyik alapját képezi. Ehhez elméleti megalapozásként olyan műveket választottam ki, mint Donna Haraway *Kiborg kiáltványa*, illetve a Laboria Cuboniks nevű csoport *Xenofeminist Manifesto* című szövege.

2. SCIENCE-FICTION ÉS IRODALMISÁG

Mielőtt a bevezetőben említett szempontok alapján vizsgálni kezdeném Butler szövegét, fontosnak tartom, hogy röviden említést tegyek arról, hogyan kapcsolódik a tudományos-fantasztikus irodalom a magas irodalomhoz. Az egyik ok, amiért elemzésemhez Octavia E. Butler művét választottam, hogy maga a mű léte is kiválóan illeszkedik a liminalitás problémaköréhez; nem csupán tartalma és a benne megjelenő kérdések azok, amik a határfogalommal kapcsolatba hozhatók, de többek között a műfaja is.

Octavia E. Butler trilógiájának központi problémája az idegenség, de maga a mű is *idegen*: szerzője, műfaja, narrációs technikája és narrátorai valamilyen módon mind kívül esnek a magas irodalom megszokott jellemzőin. Butler afroamerikai, női szerző, aki tudományos-fantasztikus, feminista értelmezési lehetőségeket felvető művet alkot, amelynek három kötetében három különböző narrátorral találkozhatunk – egyikük, Butlerhez hasonlóan, afroamerikai nő, míg a két másik elbeszélő egy idegen, földönkívüli faj képviselője. Ilyen értelemben a *Xenogenezist* könnyen lehetne egyfajta közvetett politikai gesztusként is értelmezni. Maga a szöveg viszont véleményem szerint nem – vagy nem elsősorban – ezt az olvasatot hordozza magában; megértéséhez éppen ezért szükséges átlátni, hogy a politikai jelentésen túl milyen jelentősége van az említett jellemzőknek.

Kiindulásképp a science-fiction irodalmiságáról szeretnék néhány szót ejteni, mivel

véleményem szerint ez a kérdés kiválóan szemlélteti a vizsgált problémakör legfontosabb elemeit és a határok működését a posztmodernben. A science fiction műfajának legitimációja „komoly” irodalmi műfajként nem magától értetődő. Létjogosultsága a magaskultúrában műfajként vitatható lehet, ugyanakkor például a *Xenogenezis* olvasva nem állítható, hogy minőségében elmaradna a magaskultúra irodalmától; a narrációs és prózapoétikai megoldások, a karakterábrázolások, az értelmezési lehetőségek és rétegek nyilvánvalóan kiemelik a művet a tömegkultúra keretei közül. Ugyanakkor, ahogy Brian McHale a *POSTcyberMODERNpunkISM* című szövegében rámutat, nincs egy „abszolút minőségi küszöb”, ami magas- és tömegkultúra, szép- és szórakoztató irodalom között átléphető volna.²

A legkézenfekvőbb válasz erre a posztmodernben eltörölt határok. Például a tudományos-fantasztikus irodalomnak már nem is kell semmiféle határt átlépnie, mert nincs többé határ, ami elválasztja a „könnyű” irodalmat a „komoly” irodalomtól, vagyis nincs az, ami hierarchiát hoz létre magas- és tömegkultúra között. McHale viszont kifejti, hogy korántsem a határok eltörléséről van szó, „a magas és a populáris kultúra termelő, elosztó és a fogyasztó intézményei mi sem természetesebb, hogy továbbra is elkülönülnek”;³ viszont olyan kölcsönhatásba lépnek egymással, ami lehetővé teszi például a magaskultúrához tartozó science-fiction létrehozását.

Ugyanakkor nem is arról van szó, hogy ez a kölcsönhatás újkeletű lenne: McHale arra mutat rá, hogy a posztmodernizmus megkülönböztető jellemzője nem az alacsony- és magaskultúra egymásra hatása, sokkal inkább az, mennyire szoros és gyors ez a kölcsönhatás.⁴

A centrális posztmodernista irodalom és a sci-fi között az elemek felgyorsult mozgása a nyolcvanas években egyfajta „visszacsatolási hurkot” eredményezett, azaz az egyik tartományból a másikba vándorolt elemek visszahatottak kiindulópontjukra.

Mindez Butler trilógiája szempontjából azért különösen fontos, mert a szerző a science-fiction éppen ezen adottságait használja ki és tükrözi vissza szövegében; a határok és kölcsönhatások ábrázolása, a történetalkotás olyan módon alakul, hogy egyszerre használja ki a science-fiction mint szórakoztató irodalmi műfaj adottságait, illetve kölcsönhatásait a magaskultúrával. Maga a történet is a kölcsönhatásokról szól, amelyre így a műfaj is egyfajta reflektálás: a science-fiction újfajta nézőpontot teremt az egyén

² Brian McHale, *POSTcyberMODERNpunkISM*, ford. Elekes Dóra, <https://www.prae.hu/journalitem/31-postcybermodernpunkism/>.

³ Uo.

⁴ Uo.

komplexitásának bemutatására.

3. A POSZTHUMÁN SZUBJEKTUM MIBENLÉTE

Ahogy a magaskultúra esetében problémás konkrét minőségi küszöböt találni, hasonlóképpen problémás egyféleképpen meghatározni a poszthumán irányzatok megjelenése előtti emberfogalmat, és szintén problematikus azt állítani, hogy az „emberi” és „nem emberi” közötti határ egyértelműen meghúzható a poszthumanizmus előtt, a poszthumanizmussal pedig teljesen eltűnik, elmosódik.

Ahogy bevezetőmben utaltam rá, ez a kérdéskör hangsúlyt kap dolgozatomban; elsősorban Donna Haraway 1985-ös *Kiborg kiáltványán* keresztül. Haraway, véleményem szerint, a vizsgált problémák szempontjából azért különösen izgalmas szerző, mert igyekszik nem elköteleződni a poszthumanizmus mellett, sőt, az irányzat(ok) gyakori önellentmondásosságai miatt lényegében szakít a poszthumanizmussal. Munkássága ennek ellenére – vagy talán éppen emiatt – szolgálatot kiváló alapot a poszthumán ember vizsgálatára.⁵

A *Kiborg kiáltvány* feminista filozófiája, amely éppen a határok elmosódásával kapcsolatos problémákra mutat rá, bizonyos értelemben meghaladva ezáltal a poszthumanizmust, lényegében az „Én” és a „Másik” viszonyát helyezi középpontba: szövegében az entitások közötti határelmosódás metaforikus alakja a kiborg, amelynek megjelenése a humanista emberképet építi le és konstruálja újra.⁶ A technológizált világban elkerülhetetlenül kiborggá válunk: testünk a technológiai újításoknak köszönhetően új kontextusokba helyezhető – ebben a génmanipuláció éppúgy szerepet játszik, mint például egy szívritmusszabályozó beültetése, de kiborggá tesz minket minden eszköz, amely az emberi tevékenységet bármilyen formában gépesíti. A személyiségünk kivetítése online felületekre és virtuális „avatarjaink” létrehozása szintúgy a kiborgizálódás folyamatához járul hozzá. Másrészt nem csak a technológia mentén történik meg a határok újragondolása: a kiborg alakja a természet és a kultúra korábbi viszonyait, az emberi és állati szubjektum közötti különbségeket hasonlóképpen újradefiniálja.

⁵ Kérchy Anna, „A fajok közti szolidaritás poszthumán etikai lehetőségei? Kétes környezetvédelem a kortárs feminista performanszban és a mai magyar populáris kultúrában”, *TNTeF* 9/1 (2019/9): 14-30.

⁶ Donna J. Haraway, „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években”, ford. Kovács Ágnes, *Replika* 51-52 (2005): 107-139.

Az új kontextusok, az egymáshoz nem feltétlenül szervesen illeszkedő elemek kölcsönhatása és ezek vizsgálata, ami véleményem szerint megteremti a poszthumán szubjektumot. Az általam vizsgált trilógiában, a *Xenogenezis*ben elsősorban ezen a szűrről keresztül fogom vizsgálni a szövegben ábrázolt identitásokat, különös tekintettel arra, hogy a kiborgizálódás folyamatának eredményeképpen a határokat az identitáson belül is szükséges újraértelmezni.

4. POSZTHUMÁN FEMINIZMUS

A feminizmus 19. században kezdődő első hullámának középpontjában a nők szavazati joga, tanuláshoz való joga, önrendelkezési joga áll, azonban azzal párhuzamosan, ahogyan ezeken a területeken látszólag bekövetkezik az egyenjogúság, kiéleződnek azok a problémák, amelyek papíron lehetővé teszik ugyan a nők követeléseit, a gyakorlatban azonban legfeljebb az elnyomás más formáihoz vezetnek. A lehetőség a felemelkedésre jogilag immáron nyitva áll, de a nők egy igen szűk csoportjának adatik csak meg, hogy ezzel a lehetőséggel élni is tudjon.⁷ A feminizmus második hulláma ennek a problémának a kicsúcsosodása a 20. században: a világháborúk árnyékában a társadalomban gyakorlatilag magukra maradt nők számára a munka világába vezető út nem egy, hanem egyetlen lehetőségként volt jelen, majd a férfiak visszatérével a nők többsége újra automatikusan visszakerült a háziasszonyszerepbe. Véleményem szerint az első hullámhoz képest az alapvető különbség itt, hogy a hangsúly a pusztán jogi kérdésekről áthelyeződik arra a mentális teherre, amelyet a második hullámos, újfeminizmusként is hivatkozott feminizmus a „megnevezhetetlen problémaként” aposztrofál: a háziasszonyi szerepkörbe visszaszorított nőket a média minden eszközzel próbálta meggyőzni, hogy régi-új szerepük mindenképpen boldoggá kell, hogy tegye őket, így annak ellenére, hogy rengetegen küzdöttek ugyanezzel, a problémát kizárólag a sajátjuknak gondolták.⁸

A női létnek, női szerepeknek egyfajta identitásválsága ez; nem véletlen, hogy a középpontban itt az egyenjogúság helyett a felszabadítás fogalma van. A posztfeminizmusnak is nevezett harmadik hullám továbbgondolja ezt a problémát, azonban több

⁷ Stephanie Hodgson-Wright, „Early feminism”, in *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, szerk. Sarah Gamble (London: Routledge, 2001): 3-14.

⁸ Valerie Sanders, „First wave feminism”, in *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, szerk. Sarah Gamble (London: Routledge, 2001), 15-24.

ponton is kiüresedik. Egyrészt, bár a feminizmus által eredetileg felvetett problémák bizonyos mértékig még több évszázaddal az első hullám után is érvényesek, az internet megjelenésével a feminizmus a médiának nagyban kiszolgáltatott „divatkifejezéssé” válik, másrészt az a liberális-humanista ideológia, amelyben ilyen módon megjelenik, az egyén kitüntetett szerepét és az énközpontúságot helyezi a középpontba, ami túlságosan is látványos ellentmondásban áll a feminizmus alapvető törekvéseivel.⁹ Ebben a kontextusban tehát a feminizmus vakvágányra fut, mivel ahelyett, hogy felemelt volna, valójában csak még több egyenlőtlenséget teremtett: nem az elnyomást szüntette meg, hanem új elnyomókat hozott létre, mivel a női „felemelkedés” lényegében egyenlővé vált azzal, hogy a nők az alapvetően maszkulin emberképpel egyenjogúvá válva elnyomóikhoz lettek hasonlóvá – nézőpontjuk valójában nem érvényesült.

Ugyanakkor a feminizmus által eredetileg felvetett problémák továbbra is megoldásra várnak, így szükségszerűen megjelennek az alternatívák.

A poszthumán feminizmusok ezekre a problémákra igyekeznek megoldást adni: a hangsúly a sokféleségre helyeződik, a nézőpontok különbözőségére, a határok újragondolására és a kölcsönhatások felfedezésére.

Létrejöttük szükségszerű: felismerik, hogy az antropocentrikus, egyféle nézőpontot (amely jellemzően maszkulin, heteroszexuális és fehér) érvényesítő világkép nem csupán elméletben vár meghaladásra, hanem *gyakorlatilag* fenntarthatatlan. Ennek pedig elsősorban és leginkább azon elméletek vannak tudatában, amelyek az ökológiát helyezik a középpontba. Az, hogy teljesen okafogyott minden, az ember központi szerepéről és kitüntetettségeről szóló vita, amíg valójában továbbra is rá vagyunk utalva a természetre, az ökológiai válság eredményeképpen kényszer szülte felismerés. Így a megoldás is kényszerű: az ember és a természet viszonyában az ember kitüntetett szerepe eltűnik, ezáltal pedig a határok is átalakulnak.

A Donna Haraway nevéhez is kötődő ökológiai feminizmus egy ilyen irányzat: egy, a feminizmus korábbi hullámainak legfőbb önellentmondásaira adott válaszreakció, amely, ha úgy tetszik, a negyedik hullámnak is értelmezhető, de véleményem szerint inkább olyasvalami, ami semmilyen módon nem kívánja folytatni a korábbi feminista diskurzusok hagyományát. Ez az elmélet lerombolni igyekszik azt a dualista világképet, amelyben a férfi a racionalitással, az ésszel, a tudománnyal és a kapitalizmussal, a nő pedig az ösztönösséggel, az érzelmekkel, a testiséggel és a természettel van azonosítva.

⁹ Sarah Gamble, „Postfeminism”, in *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism.*” szerkesztette Sarah Gamble (London: Routledge, 2001), 36-45.

Ez pedig elvezet annak az uralkodó nézőponthoz, amely a nőt és a velük azonosított természetet elnyomottnak tekinti; „háttérnek” az uralkodó tevékenységformákhoz, amelyek során az emberiség függése a természettől megtagadásra kerül.¹⁰

Haraway azonban nem elégszik meg ennek a kettősségnek a felszámolásával: a női létet mint egységes tapasztalatot kérdőjelezi meg.¹¹ A már említett kiborgok is ezt az egységességet számolják fel; a nőiség tapasztalata sem értelmezhető önmagában, hanem olyan diskurzusokban jött létre, amelyek ezt a tapasztalatot egységesnek kívánták feltüntetni. Úgy gondolom, hogy ez a felismerés – és nem a dualista világkép felbomlása – az, ami végül is elvezet a *valóban* poszthumán szemléletmódhoz: hogy a törésvonalakat nem kizárólag a szubjektumon kívül, hanem azon belül kell keresni. Ez természetesen azt is jelenti, hogy nem csak a női lét nem lehet egységes tapasztalat: az ember-lét is egy hasonlóan megkonstruált fogalom, amely a legkevésbé sem tekinthető egységesnek. A feminizmus nagyon sokáig a fehér, középosztálybeli, heteroszexuális, nyugati nők sajátja volt (bizonyos tekintetben még most is az), ez azonban csak egy, de nem az *egyetlen* nőiség tapasztalat – éppen úgy, ahogy a fehér, középosztálybeli, heteroszexuális, nyugati férfiak történelme is csak egy, de nem az *egyetlen* történelem.

Elemzésem szempontjából a nézőpontok sokfélesége és érvényesítése, ami ennek kapcsán döntő fontosságú; másrészt ahogyan ez a sokféleség új kontextusokba helyezi az emberfogalmat az elemzett műben.

5. A XENOGENEZIS

5.1. A trilógia története

Butler tudományos-fantasztikus művében egy posztapokaliptikus világot teremt. Ahogy erre a cím is utal, valóban *teremtésről* van szó: az első, *Hajnal* címet viselő kötet bemutatja az apokalipszis (az emberiség nagy részének kihalása) utáni világot és megoldásokat javasol az újjáépítésre,¹² a második kötetben, amelynek a címe *Átváltozás*,

¹⁰ Val Plumwood, *Feminizmus – ökofeminizmus*, ford. Magyar Éva, <https://ligetmuhely.com/liget/feminizmus-okofeminizmus/>.

¹¹ Haraway, „Kiborg kiáltvány”, 107–139.

¹² Octavia E. Butler, *Hajnal*, ford. Huszár András (Budapest: Agave, 2018).

megkezdődik az újjáépítés,¹³ a *Hibridek* című harmadik kötet pedig az új világrend működését és jövőjét vázolja.¹⁴

A történet egy, csak „háborúként” hivatkozott katasztrófa után kezdődik, amelyben az emberiség nagy része elpusztul. Butler sejteti, hogy a „háború” nem valamiféle külső beavatkozás eredménye volt; az emberiség saját magát pusztította el, de ennél több nem derül ki az apokalipszist közvetlenül megelőző eseményről. A túlélők több évtizeddel később egy űrhajón térnek magukhoz, ahol egy teljesen idegen fajjal, az oankálikkal találják szembe magukat. Az oankálík a legkevésbé sem hasonlítanak az emberekre: csápokkal rendelkező, emberi szemmel nézve visszataszító lények, akik szerves organizmusokból összeálló, hatalmas űrhajójukon járnak a világűr, különféle életformák után kutatva. Génkereskedők, akiknek célja, hogy az idegen fajok biológiai komponenseit felhasználva fejlesszék, tökéletesítsék saját magukat, miközben az idegen faj – jelen esetben az ember – génállománya is átalakul általuk.

Gondolkodásuk az embereketől radikálisan eltér: fajuk fennmaradásának záloga, hogy állandóan genetikai módosításokat végeznek saját magukon; fajuk keveredésével tartják fenn magukat, a genetikát pedig árucikk-ként kezelik.

Az oankálík önmagukban egyáltalán nem tűnnek rosszindulatú fajnak – nem csak, hogy nem törnek a Földön talált emberek életére, de gyakorlatilag ők mentik meg azokat, akik a katasztrófa után még menthetőek. Csupán feladatukat végzik, azaz információkat, géneket gyűjtenek – és miközben részletesen feltérképezik az emberi génállományt, kisebb-nagyobb módosításokat hajtanak végre az egyes embereken – állításuk szerint mindkét faj érdekében, hiszen így az emberek életben maradnak, ők pedig különféle biológiai információkhoz jutnak.

Számukra az élet mindennél előbbre való, éppen ezért nem képesek megérteni, mi vihetett rá egy egész fajt arra, hogy a saját vesztébe rohanjon, és emiatt nem értik azt sem, miért lehet az emberek számára problémás, ha genetikai módosítások révén mentik meg az életüket.

Ellentmondásos és éppen ezért roppant érdekes – genetikai szempontól pedig értékes – fajnak tartják az emberit: egy olyan faj, ami intelligens, viszont a hierarchikus be rendezkedést részesíti előnyben, feloldhatatlan ellentmondásnak tűnik a szemükben. Meglátásuk szerint, ha az emberiség lehetőséget kapna az újrakezdesre, egy idő után

¹³ Octavia E. Butler, *Átváltozás*, ford. Huszár András (Budapest: Agave, 2019).

¹⁴ Octavia E. Butler, *Hibridek*, ford. Huszár András (Budapest: Agave, 2018).

újra elpusztítaná önmagát, éppen ezért úgy döntenek, hogy mindkét faj fennmaradásának érdeke, hogy az emberi túlélőket visszaküldjék ugyan a Földre, de ha szaporodni akarnak, az csak oankáli beavatkozással és kölcsönös géncserével legyen lehetséges.

A két faj találkozása természetesen nem konfliktusmentes, a konfliktusok nyomán pedig nem csak (értelemszerűen) az apokalipszis előtti emberkép(ek) helyessége kérdőjeleződik meg; Butler a hangsúlyt az egyéneken belüli konfliktusokra helyezi: a belső határok újraértelmezésére.

5.2. Az őszanya újrateemtése

5.2.1. *Lilith karaktere*

A trilógia első kötetének központi szereplője Lilith, egy huszonéves, afroamerikai nő. Férjét és kisfiát még a háború előtt elvesztette egy balesetben; a háború kirobbanásakor antropológusnak tanult. Őt választják ki az oankalik arra a feladatra, hogy felébressze a többi túlélőt a mesterséges kómából, és elmagyarázza nekik, hol vannak, mi történt velük, valamint azt, hogy kik az oankalik és mi a céljuk, mielőtt együtt visszatérnek a Földre.

A könyv első jelenetében Lilith teljesen egyedül ébred egy steril szobában, nem tudja, hol van és hogy került oda, nincs körülötte senki, leszámítva egy ismeretlen eredetű, androgün hangot, amely időnként kérdéseket tesz fel neki. A nő viszonylag sok időt tölt ebben a bizonytalan állapotban, mire a hang tulajdonosával végre találkozik: egy oankálival, aki, miután Lilith felülkerekedik irányában érzett kezdeti iszonyodásán, beszámol neki az emberek által ismert világ széthullásáról, a túlélők megmentéséről és arról, mi az oankalik terve az emberekkel. Lilith, miután belátja, hogy más választása gyakorlatilag nincs, együttműködik az oankálikkal, akik bevezetik őt közösségük működésébe; mikor pedig elérkezik az ideje, hogy felébressze a többi túlélőt, kénytelen szembenézni új szerepével és annak következményeivel.

5.2.2. A kiborgidentitás mibenléte

Lilith karaktere azért különösen érdekes, mert az olvasó szemében rögtön kitüntetett jelentőséget kapnak azok a tulajdonságai – nevezetesen hogy fiatal, fekete és nő, aki nek ráadásul az a szakmája, hogy idegen kultúrákat tanulmányoz – amelyek egy marginalizált csoport (vagy marginalizált csoportok) tagjává teszik. Az oankálik számára azonban ezek a szempontok nem csak, hogy nem játszanak szerepet Lilith kiválasztásában, de teljességgel ismeretlen szempontok is. Lilith a szemükben csupán megbízhatónak, mentálisan kellően stabilnak és szívósnak bizonyul, bőrszíne, életkora és neme azonban jelentéktelen, de legalábbis nem emberi szempontok szerint jelentős. Az oankálik életszakaszai kissé eltérnek az emberekétől, így a „fiatalság” náluk semmiképp nem emberi módon értendő; a rassz fogalma teljességgel ismeretlen számukra; ami pedig a nemet illeti, az oankáli faj három nemet különböztet meg: férfit, nőt, illetve egy óloj elnevezésű harmadikat, ami az emberek szemében értelmezhetetlen. Lilithnek is időbe telik, míg megérti az ólojok nemi szerepét: ők azok, akik az anyai és apai génállományból gyakorlatilag kikeverik az utódot, így az hibák és hibalehetőségek (például betegségek) nélkül születik.

Lilith fokozatosan részévé válik az oankáli közösségnek, akik megtanítják tájékozódni az úrhajón, és olyan módosításokat eszközölnék rajta, amelyek által többek között emberfeletti fizikai erőre tesz szert. Ezzel párhuzamosan pedig Lilith emberi mivolta újra és újra megkérdőjeleződik; eleinte csak önmaga, majd később az általa felébresztett túlélők által. Személye egyre határozottabban kívül esik az „ember” fogalmán – felvetődik azonban a kérdés, hogy a már említett tulajdonságai miatt, mint amilyen neme, kora, rassza vagy foglalkozása, nem volt-e kívül eredetileg is.

Donna Haraway *Kiborg kiáltványában* foglalkozik ezekkel a hagyományos egységen kívül eső identitásokkal. Szövegében – amely, mint már említettem, rámutat az emberfogalom *egységességének* hamisságára – ezeket a „külső” identitásokat *outsider-identitásoknak* nevezi.¹⁵ Lilith ezekbe többszörösen is beletartozik, elsősorban bőrszíne és neme által, de akár kora és szakmája által is, tekintve, hogy egy fiatal antropológus aligha érdemel sok figyelmet a haszon uralta kapitalista rendszer szemében. Haraway felveti, hogy a „színes bőrű nő” kifejezést már önmagában kiborgidentitásként lehet értelmezni, mivel ez kívülálló kategóriákból összeálló identitás.¹⁶

¹⁵ Haraway, „Kiborg kiáltvány”, 129.

¹⁶ Uo. 107–139.

Ez az értelmezés pedig természetesen az idegenség mibenlétét is újrakonstruálja. Hogyan lehet a „Másikhoz” viszonyulni, ha maga az „Én” sem értelemszerűen adott? Az, hogy Butler a trilógiában három különböző nézőpontot mutat be, méginkább megnehezíti ezt a viszonyulást: a szerző nem foglal állást, nem vezeti az olvasót, a földönkívüli faj nézőpontja pedig egy idő után szinte ugyanolyan érthetővé és megérthetővé válik, mint az embereké.

Lilith pedig, akinek személye tulajdonképpen már a földönkívüliek érkezése előtt is kiborgidentitásként volt értelmezhető, az együttműködés során gyakorlatilag határvonnallá válik a két faj között. Személyében találkozik az emberek és az oankáli minden kölcsönhatása, és ő az, aki mind az emberi, mind az oankáli faj jelenlétében képes az ellentétes nézőpontot képviselni. Ez az a belső törés, ami végül alapot ad arra, hogy Lilith egy új faj ősanijává válhasson.

5.2.3. A szakrális vonatkozások megjelenése

Az első könyv központi karakterének ellentmondásosságai nem előzmény nélküliek: Lilith a nevét egy régi sumer istenségről kapta, akinek karakteréről a zsidó és keresztény hagyományokban is szó esik. Ádám első felesége volt, aki azonban nem akarta elfogadni alárendelt szerepét, ezért egyes hagyományok szerint kiűzték, mások szerint elmenekült az Édenkertből és az lett a sorsa, hogy démonokkal párosodjon, az ő gyermekeiket hozva világra. A párhuzam a sumer történet és Butler trilógiája között egyértelmű;¹⁷ főleg, ha figyelembe vesszük, hogy a *Xenogenesis* eredetileg a *Lilith's Brood*, azaz a „Lilith leszármazottjai” címet viselte.

A bibliai Éva „ellenhősnőjeként” Lilith egy alternatív teremtestörténet alapja lehet: olyan nő, aki egyrészt kitör a ráosztott szerepkörből, a patriarchátusnak alárendelt szerep helyett a függetlenséget választja – másrészt viszont hiába jelenik meg a női autonómia jelképeként, a hagyományban női démonként él, aki emberek helyett démonoknak ad életet. Lilithre egyszerre lehet az emberiség elárulójaként és a patriarchátustól függetlenedő, önálló nőként, kitzsítottként és felszabadult, autonóm karakterként tekinteni.¹⁸

¹⁷ Cathy Peppers, „Dialogic Origins and Alien Identities in Butler's *Xenogenesis*,” *Science Fiction Studies* 22/1 (1995/3): 47-62.

¹⁸ Jeffrey A. Tucker, „'The Human Contradiction': Identity and/as Essence in Octavia E. Butler's *Xenogenesis* Trilogy,” *The Yearbook of English Studies* 37/2 (2007): 164-181.

A *Xenogenezis* Lilithje pontosan tükrözi ezeket az ellentmondásosságokat. A trilógia elején teljesen egyedül ábrázolt nő, aki bizonytalan helyzete ellenére igyekszik megőrizni mentális stabilitását, és akit az oankálik végül azért választanak ki arra a feladatra, hogy felébressze a túlélőket és az újonnan születő faj ősanja legyen, mert bezártsága idején hosszú ideig válasza sem méltatja oankáli fogvatartóit – annak ellenére, hogy nyilvánvalóan meg akarja tudni, hova került és miért.

Másképp viszont problematikus is Lilithet a független nő archetípusának megtestesítőjeként értelmezni: egyrészt függetlensége részben egy múltbéli tragédiának köszönhető, nevezetesen, hogy egy balesetben elvesztette férjét és kisfiát, másrészt mentális stabilitása ahelyett, hogy felszabadítaná, éppen, hogy alárendelt szituációba kényszeríti: hiába van látszólag kezében a döntés, hogy együttműködik az oankálikkal vagy sem, egy idő után kénytelen belátni, hogy csak az együttműködés mellett dönthet.

Habár ezzel a döntésével olyan dolgokra tesz szert, mint az oankáliktól kapott emberfeletti fizikai erő, vagy az a tény, hogy egy új, félig ember-félig oankáli faj ősanja lehet, problematikus azt állítani, hogy ez valóban a *saját* döntése. Lilith képtelen megtagadni emberi mivoltát, ugyanakkor az után, amit az oankálik társaságában – vagy fogóságában – átélt, óhatatlanul képes megérteni az oankálik motivációját és nézőpontját is.

A *Hajnal* című első kötetben ezt a vívódást az olvasó is átéli; az oankáli társadalom részletes bemutatása után a földönkívüli, csápos lények iránt érzett iszony enyhül, miközben a Lilith által felébresztett emberek nézőpontja is teljesen érthető: bár van a túlélők között, aki szimpatizál a főhőssel, alapvetően gyanakodva fordulnak embertársuk felé, és nem tekintik maradéktalanul embernek.

Ez a kettősség az első kötetben akkor éri el csúcspontját, amikor az emberek csoportja kettéválik: van, aki megpróbál elmenekülni az oankálik elől, míg mások belátják, hogy a menekülési kísérlet teljesen felesleges, és az oankálikkal maradnak. A két csoport között kibontakozó ellentét tettelegességgig fajul; ennek során több ember életét veszti, többek között Lilith szeretője.

A konfliktus után Lilith az oankálikkal marad; az első könyv utolsó jelenetében a nő tudomást szerez arról, hogy várandós az emberi és oankáli keverékfaj első képviselőjével. A születendő gyermek öt személy genetikai komponenseiből jön létre: szülei egy emberi nő, egy emberi férfi, egy oankáli nő, egy oankáli férfi, valamint egy oankáli óloj, aki mintegy „kikeveri” az utódot. Lilithet az idegen faj tudtán kívül termékenyíti meg,

halott szeretőjének genetikai komponenseit felhasználva – ez a nő számára először elfogadhatatlan, és míg az oankálik sorra említik meg a születendő gyermek előnyeit (például, hogy nem fog hierarchikusan gondolkodni, mint az emberek, de megörökli az emberi intelligenciát), Lilith egyetlen dolgot ismételt: hogy nem lesz ember.

Lilith reakciója az olvasó számára teljes mértékben érthető, ugyanakkor a már említett szakrális kontextusba helyezve történetét úgy tekinthetünk rá, mint egy olyan faj őspanyára, amely kimaradt a hagyományos elbeszélésekből. Másrészt azzal, hogy úgy válik őspanyává, hogy gyakorlatilag nincs mellette egyenrangú társ – csupán egy halott emberi férfi és három idegen fajhoz tartozó lény, akik nem igazán értik az *emberi* jelentését, mert számukra az emberi faj nem kulturális, csupán biológiai szempontból jelentős – egy olyan teremtetéstörténet megalapozója lesz, amely felborítja a férfi nézőpont által dominált történelem erőviszonyait. Véleményem szerint annak ellenére, hogy a mű vitathatatlanul science-fiction, nem lehet figyelmen kívül hagyni azt az olvasót, amely szerint Butler nem csupán egy új teremtetéstörténetet mesél el, de műve egy arra irányuló gesztus is, hogy a múlt történelmébe új narratívákat illesszünk.

5.2.4. A világ újrateemtése és a női narratíva

Az uralkodó nézőpont, amely, mint már utaltam rá, fehér, heteroszexuális, maszkulin és az emberi fajhoz köthető, nem az *egyetlen*, csupán *egy* nézőpont a trilógiában: nem véletlen, hogy Butler egyik könyvének sem központi szereplője ennek a nézőpontnak a képviselője, és, ahogyan azt kifejtettem korábban, hasonlóképpen nem véletlen az sem, hogy kiket választ az egyes könyvek főszereplőjének a szerző.

Az első könyv lényegében a teremtetéstörténet női szemmel, amelyben a *teremtés* aktusa új kontextusokba helyeződik. A születés középpontba kerülése, illetve az egyes fejezetek címei is azt sugallják, hogy a teremtés itt alapvetően női nézőpontból jelenik meg:¹⁹ a címek (Anyaméh, Család, Gyerekszoba, Gyakorlóterep) egyrészt Lilith „megszületésére” utalnak őspanyaként; másrészt ezzel párhuzamosan az új faj születését készítik elő. Az Anyaméh a steril szoba, ahol Lilith egyetlen társa egy ismeretlen, androgün hang; innen kerül át az oankáli közösségbe, először csak egyetlen családdal érintkezve;

¹⁹ Federmayer Éva, „OCTAVIA BUTLER'S MATERNAL CYBORGS: THE BLACK FEMALE WORLD OF THE XENOGENESIS TRILOGY”, *HJEAS* 6/1 (2000/6): 103-118.

majd fokozatosan, ahogyan kölcsönös bizalom alakul ki az oankálik és közöttte, némi ön-állóságra tesz szert: végül, amikor elkezd felébredni embertársait, kénytelen az oankálik nélkül is megállni a helyét a világban és eligazodni az emberek újfajta társadalmában, miközben hű marad oankáli gyökereihez. Ezzel párhuzamosan a döntés is fokozatosan megszületik benne, hogy együttműködik az idegen fajjal. Ugyanakkor ennek kicsúcsosodása, amikor valóban várandós lesz az első oankáli-ember gyermekkel, nem az ő döntése; oankáli párja azonban így indokolja a várandósság létrehozását: „Készen állsz az anyaságra. Soha nem bírtad volna kimondani, mint ahogy Joseph sem lett volna hajlandó az ágyába invitálni, jóllehet rettenetesen vágyott rá. Egyedül a szavaid tiltakoznak a gyermek ellen.”²⁰

A terhesség Lilith nézőpontjából lényegében külső erőszak eredménye; az erőszaktevőt, jelen esetben az oankálit ugyanakkor morálisan mégsem tudja elítélni, hiszen számára Lilith szempontjai ismeretlenek.

Ezen a ponton említést kell tenni arról a jelenetről, amely megalapozta Lilith elköteleződését az oankálik felé és ami enyhítette az oankáli erőszak felett érzett haragját. Miután kellő időt tölt az idegen faj képviselői között, oankáli családja beszámol arról Lilithnek, hogy nem ő az egyetlen ember, aki ébren van és a földönkívüliek között él. Hosszas előkészületek után Lilith találkozhat fajtársával: egy Paul Titus nevű férfival, aki eszmélése idején serdülő fiú volt.

Kettejük találkozása erőszakos jelenetbe fullad: Paul Titus közli a nővel, hogy ő már döntött, az oankálik között marad, nem akar „visszatérni a kőkorszakba” – míg Lilith meglátása szerint az embereknek vissza kell térniük a Földre, de nem szabad elfelejteniük, amit tanultak, és nem kell a kőkorszaktól újrakezdeni mindent. A férfi azonban meggyőzőhetetlen; meglátása szerint a legjobb dolog, amit tehetnek, hogy az oankálik által biztosított kényelmes élethez ragaszkodva az űrhajón maradnak, kiszolgáltatva az oankáliknak és folyamatos megfigyelés alatt ugyan, de legalább emberekként. Felajánlja Lilithnek, hogy maradjon vele, amikor pedig a nő visszautasítja az ajánlatát, erőszakoskodni kezd. A jelenet végül oankáli közbeavatkozással ér véget, Lilithet kimenekítik Paul Titus otthonából.

Az oankálik az incidens után elmagyarázzák Lilithnek, hogy fogalmuk sem volt, hogy így fog viselkedni a férfi – Lilith pedig rádöbben, hogy az oankálik sosem fogják megérteni az emberi nézőpontot. A jelenet tanulsága azonban számára nem csupán – vagy

²⁰ Butler, *Hajnal*, 297.

nem elsősorban – ez, hanem hogy hiába ugyanannak a fajnak a képviselői, a Paul Titushoz hasonlóak sem fogják soha megérteni az ő nézőpontját.

A férfi a földi élet újrakezdését csupán a történelem megismétléseként tudta elképzelni: a hagyományosan uralkodó nézőpont egyik képviselőjeként ez nyilvánvalóan nem véletlen. Lilith ugyanakkor képes elképzelni egyfajta alternatív történelmet vagy új világteremtést: véleményem szerint ez az a pont, ahol az alternatív, hagyományostól eltérő nézőpontok jelentősége nyilvánvalóvá válik, és ahol valóban kezdetét veszi egy új teremtéstörténet.

5.3. *Az uralkodó nézőpont újraértelmezése*

5.3.1. *Az új faj megszületése*

A trilógia második, *Átváltozás* címet viselő kötete – ha a teremtéstörténeti párhuzamnál kívánunk maradni – már a világ megteremtése után játszódik. Központi szereplője egy oankáli-ember hibrid, Lilith első fiúgyermeké; nem ő az első hibrid, de ő az első, aki hímnemű.

Személyében a fajok közötti határok látszólag elmosódnak: mindkét faj nézőpontját megérti és képviseli, még anyjánál is erőteljesebben, hiszen Lilithtel ellentétben ő valóban, biológiailag, genetikailag mindkét fajhoz tartozik. Az első könyvben újra és újra felmerülő kérdés, hogy mi az, ami az embert *emberré* teszi, Akin karakterének megjelenésével még kihangsúlyozottabb szerepet kap: a korábbi emberfogalom határai egyre bizonytalanabbá válnak általa.

Akin nézőpontja a könyv elejétől érvényesül: a hibridek egyik jellemzője, hogy már csecsemőkorukban fejlett gondolkodással rendelkeznek. Ugyanakkor szinte megszólalásig hasonlítanak az emberi csecsemőkre – külsejük csak később lesz az oankálik külsejéhez hasonlatos. Gyermekekori nemsemlagesek, felnőtté válásuk során pedig annak a nemnek a képviselőivé válnak, amelyekkel leginkább azonosulnak – fontos azonban, hogy itt nem egyfajta önkényes azonosulásról van szó: az oankálik az átalakulások során annak függvényében választanak nemet, hogy hogyan tudnának a leghatékonyabban és legsikeresebben részévé válni a közösségnek, milyen nemre van a leginkább szükség – éppen ezért a nem kiválasztása nem tudatosan történik; az oankálik biológiai

komponensei mintegy ösztönösen a kívánt nem irányába változtatják a fiatal egyedet.

A felnőtté válás során, mint fentebb említettem, az oankáli-ember lények levetik gyermekkori, többé-kevésbé antropomorf külsejüket, és külsőre az oankálikkal válnak hasonlatossá, amely elsősorban abban nyilvánul meg, hogy csápokat növesztenek, amely a határelmosódás és az idegenség szempontjából különösen jelentős.

5.3.2. A határok feloldhatatlansága

Donna Haraway terminológiájában a csáp jelentősége szimbolikus. *Staying With The Trouble* című, 2016-os szövegében az antropocén érával (hangsúlyozva annak fenntarthatatlanságát) állítja szembe az úgynevezett „chthulucén érá”, amelyben a csáp központi szerepet kap, mint a világban érzékelhető dolgokat „letapogató” és azokat összekötő komponens.²¹ A csáp a világ hálózatszerűségét hangsúlyozza, a fajok összekapcsolódását, egymásra utaltságát; másrészt egy olyan érzékelési módot, amely új nézőpontot nyit meg: a csáp nem az emberi érzékeléshez kapcsolódik, nem abból indul ki, hanem az embert is a hálózat egyenrangú részének tekinti.

Butler trilógiájában a csápok segítségével az oankalik gyakorlatilag szó szerint képesek egybeoladni más lényekkel. Csápjaik rendkívül sokrétűek: nem csak a külvilág emberi értelemben vett érzéki megismerésére szolgálnak, de képesek arra is, hogy idegen fajokat megérintve feltérképezzék annak genetikai jellegzetességeit, sőt, géneket, sejteket, információkat szerezzenek a letapogatott egyedtől. Az egymás közti kommunikációra is használják ezeket: érzéseket, gondolatokat, benyomásokat közvetítenek rajtuk keresztül, sokszor nem is akaratlagosan. Másrészt a csápok a szexualitásban is kitüntetett szerepet kapnak: az oankalik társadalmába beolvadó emberpárok többé nem érhetnek egymáshoz, kizárólag egy oankáli közvetítésével, aki csápjaival mindkettjükre rácsatlakozva az agy örömszerzésért felelős központjait stimulálja, így szerezve meg a megfelelő információkat és géneket az utód létrehozásához.

Akin hibridként csecsemőkorában még nem rendelkezik csápokkal, azonban kommunikációjának alapja már ekkor a határok megkeresése és értelmezése. A könyv első jelenetében születését követhetjük végig: első benyomásait és gondolatait a külvilágról, találkozását szüleivel, rádöbbenését, hogy ő egy, a szülőanyjától különböző entitás:

²¹ Donna J. Haraway, *Staying With The Trouble* (London: Duke University Press, 2016).

Ő volt Akin.

Ennek elhangzásakor kölcsönhatásba lépett más dolgokkal. Megetették, megviganasztalták, átölelték, tanították. Testek érintkezésével szerzett ismereteket. Ki-fejlődött az éntudata – önálló, definitív entitásként kezdett gondolni magára, amely eltér a sok-sok érintéstől és illattól, a környezeti ingereit kitevő ízekről, látványoktól, hanghatásoktól. Ő volt Akin.

Ráébredt ugyanakkor, hogy azoknak is a részét képezi, akik megérintik, mivel ön-maga morzsáit fedezte fel bennük. Saját identitásához a többiek is hozzátartoztak.²²

Akin ilyen értelemben maga is egyfajta „csápnak” tekinthető: nem véletlen, hogy a második könyv központi kérdése, hogyan illeszkedik be az emberi, illetve az oankáli közösségekbe. Neve is ezt támasztja alá: egyrészt az angol *akin* szóra vezethető vissza, amely rokont jelent; másrészt yoruba névként (amely utalás szülőanyja afrikai gyökereire) hős, erős jelentésben jelenik meg.²³

Akint kisgyermekkorában elragadja családjától egy ellenálló csoport, akik az oankáli-ember közösségektől elkülönülve, az együttműködést megtagadva élnek, utódnemzésre képtelenül; Akin számukra több szempontból rendkívül értékes. Egyrészt fontos alapja lehet az oankáli legyőzésének; másrészt viszont olyannyira hasonlatos egy emberi gyerekhez, hogy az emberi közösségben sokan sajátjukként kezdi kezelni, azt remélve, hogy talán oankáli rokonaitól elszakadva mindig emberi marad.

Akin azonban nem tudja csupán az egyik fajt képviselni: bár rengeteg időt tölt az emberi közösségben, ahol egy idő után az egyik emberpárra lényegében szüleiként tekint, ez nem elmossa, hanem éppen ellenkezőleg: kihangsúlyozza benne a fajok közti határokat.

Megéri az emberiség törekvését az önállóságra és azt a vágyat, hogy független fajként szeretnének fennmaradni, ugyanakkor látja, miért szükséges a fajok keveredése a fennmaradáshoz. Másrészt belső ellentmondásosságai nem csak számára jelentenek kérdést: jelenléte mindkét fajt saját maga újraértelmezésére sarkallja.

Akin a korábban született ember-oankáli utódoknál jóval erősebben hordozza magában az emberi faj jellegzetességeit; ezen kívül, mint már említettem, ő az első hímnemű egyed, akinek mindkét faj képviselői megjelennek a családjában. Az, hogy lány-

²² Butler, *Átváltozás*, 6.

²³ Federmayer, „OCTAVIA BUTLER'S MATERNAL CYBORGS”, 103-118.

testvéreinél jobban megérti az emberek függetlenségvágyát, egy olyan értelmezési lehetőséget sugall, hogy az emberi társadalomban az apokalipszist megelőzően uralkodó narratíva valójában nem csupán kulturálisan, de biológiailag meghatározott: Akin karaktere, aki nem csupán oankáli hím, de emberi férfi is, ezt támasztja alá.

Nem véletlen, hogy a benne találkozó ellentmondások lényegében feloldhatatlannak bizonyulnak, és elvezetnek egy olyan lezáratlan problémakörhöz, ami miatt a második kötet végkifejlete lényegében a trilógia „zsákutcája” lesz.

5.3.3. A kapitalizmus ábrázolása

Akin karakterét megvizsgálva tisztán látszik, hogy az emberi faj önellentmondásosságai kétségkívül erőteljesen jelen vannak a *Xenogenezis*ben; ugyanakkor problematikus, ahogyan az oankálik ezekre az önellentmondásosságokra rendre hibaként hivatkoznak, amelyeket ki kell küszöbölni. Ez a meglátás az oankálik érvelései nyomán látszólag valóban jogos és helytálló: ugyanakkor problematikus ezáltal az oankálikat kizárólag pozitív, az embereket pedig kizárólag negatív szereplőknek látni.

Ahogyan Lilith és Akin karaktere is rengeteg kettősséget hordoz magában, ugyanúgy több szempontból ítéltető meg mind az emberi, mind az oankáli faj. Az emberek egyszerre csodálatra méltó túlélők és rettegésben élő idegengyűlölők; és túlélésüket az oankáliknak köszönhetik ugyan, de idegengyűlöletük nem alaptalan, hiszen az oankálik nem csupán megmentők – fogvatartók is.²⁴ A perspektívák ütköztetése során kiderül, hogy önellentmondások nem csupán az emberi fajban találhatók: az emberi fajjal kapcsolatba kerülve a magukra alapvetően pozitív szereplőként tekintő oankálik rengeteg önellentmondással kell, hogy szembenézzenek, ezeknek meglétét azonban elutasítják, és a saját nézőpontjukat tekintik egyedül érvényesnek, miközben meg vannak győződve arról, hogy a kölcsönös génkereskedelem és együttélés valóban mindkét fajnak jó.

Az idegen faj, amely állítása szerint az életet mindennél előbbre tartja, és ezen logika alapján megment egy fajt a teljes kihalástól, az emberek szemében elnyomó és gyűlölt csoportként jelenik meg.

Nem véletlen, hogy rengetegszer van említés a trilógiában arról, milyen nehéz az oankáliknak együttműködni az emberi férfiakkal, és mennyivel könnyebben fogadják

²⁴ Tucker, „The Human Contradiction”, 164-181.

őket az emberi nők. Míg előbbi csoport nincs hozzászokva ahhoz, hogy nem az övé az uralkodó nézőpont, utóbbi ilyen szempontból kevésbé érzékeli radikálisnak a változást, és másképpen hajlamos értékelni az oankálik és emberek viszonyát és a két faj közötti problémákat.

Így az oankálik hiába tartják emberi, kiküszöbölendő, hibás tulajdonságnak a hierarchikus berendezkedést, a kölcsönhatások révén óhatatlanul részeseivé válnak a hierarchiának ők maguk is. Hangzatos ígéreteik az emberek számára pedig alapvetően kizsákmányoló attitűdnek hatnak. Ennek leglátványosabb példája, ahogyan az embereket gyakorlatilag *erőforrásként* használják fel: Lilith első terhessége ezt kiválóan szemlélteti. A terhesség, mint korábban már kifejtettem, külső, oankáli beavatkozással jön létre, Lilith tudta és beleegyezése nélkül, de azzal a meggyőződéssel, hogy a nőnek pontosan erre van szüksége. A terhességet létrehozó oankáli meglátása szerint jobban tudja, mire vágyik Lilith, mint Lilith maga – a nő ezáltal nem lesz több pusztá anyagnál, biológiai komponenseknél, amely az oankálik szemében nem problematikus, Lilith viszont, érthető módon, erőszakként értelmezi.

Ez az attitűd erőteljes párhuzamot mutat a kapitalizmus működésével, és alapvetően ez az a problémakör, ami miatt az ökofeminista olvasat elkerülhetetlen. Az ökofeminizmus kiindulópontja azonban, miszerint a férfi olyan módon nyomja el és zsákmányolja ki a nőt (és minden marginalizált csoportot), ahogyan a kapitalizmus a természetet, Butler műve esetében némi pontosításra szorul: az uralkodó nézőpont ugyanis itt nem a férfiakhoz, hanem az oankáli fajhoz kötődik, az eredetileg a hierarchia csúcsán elhelyezkedő csoport pedig alárendeltté válik. Ez pedig véleményem szerint utat nyit a nemek, fajok, rasszok között elhelyezkedő, hierarchiát eredményező határok újragondolásának.

Az „Én” és a „Másik” viszonya gyökeresen megváltozik. Az „Én” mint egység többé nem adott, ezért nem is feltételezhet olyan hierarchikus viszonyt, amelyben az egyenlőség előfeltétele az egy adott normához igazodó uniformitás – az egységek látszatának megszűnése lehetőséget ad arra, hogy megszűnjenek azok a viszonyítási pontok, amelyek alapján alá-fölérendeltségen alapuló rendszerek jönnek létre.

A hagyományosan uralkodó nézőpont felbomlásának tapasztalata ahhoz vezet, hogy az ember az idegenség-tapasztalatot saját magán belül kénytelen megtapasztalni: a korábbi világrend felbomlása a szerepek újragondolását eredményezi – ezért, hogy például a korábban említett, Paul Titushoz hasonlóan gondolkodók ebben az új teremtetés-történetben nem kapnak helyet. Az oankálik jelenléte kényszerhelyzetet szül; a második

kötet már felvázolt története, amelyben az emberi faj a korábbi értelemben elkezd eltűnni, erre a kényszerhelyzetre épül.

Akin kettős perspektívája mindkét fajnak egyszerre érthető és érthetetlen: nem véletlen, hogy éppen az ő jelenléte az, ami elvezet ahhoz, hogy a túlélők lehetőséget kapjanak korábbi berendezkedéseik újragondolására. Hogy ez az újragondolás sikeres vagy sem, a trilógia egyik nyitott kérdése marad: Akin hosszas munkával eléri, hogy az emberek engedélyt kapjanak az oankáliktól egy új, kizárólag emberi kolónia létrehozására. Az oankálik kételkednek abban, hogy az emberek önpusztító hajlama ezúttal nem vet véget a faj életének, de beleegyeznek a kolóniába és a termékenység visszaállításába abban az esetben, ha az ezt választó emberek elhagyják a Földet és a Marson kezdenek új életet.

Az emberek egy csoportja ebbe beleegyezik – az ő jövőjük lényegében ismeretlen marad, a harmadik kötetben csupán néhány utalás erejéig esik szó róluk, amely egyszerre reménykeltő és kilátástalanságot sugárzó. A marsi kolónia ötlete alapvetően magában hordozza ezt a kettősséget: egyrészt lehetőség, hogy az emberi faj elszakadjon az őt elnyomó csoporttól, amely, ahogyan azt ebben a fejezetben kifejtettem, a kapitalizmus szimbólumaként is értelmezhető; az újrakezdés a Marson lehet egyfajta allegóriája annak, hogy az ember a kizsákmányoló rendszert maga mögött hagyva elfoglalja helyét a természet rendszerében; ugyanakkor jelentheti az a kapitalizmus terjeszkedését is, az élehetlenné változtatott Föld után a világűr kizsákmányolását – mint ahogy Akin karaktere is egyszerre jelentheti a hierarchia tetején uralkodó, elnyomó narratíva eltűnését és ugyanezen narratíva újraéledését is.

5.4. *Határelmosódás vagy szolidaritás?*

5.4.1. *A hibrid nézőpont értelmezése*

A *Xenogenezis* harmadik kötete, amely a beszédes *Hibridek* címet kapta, bizonyos értelemben felülírja a korábbi perspektívákat. Az első kötetben az új világrend ígérete női szemszögből került bemutatásra; a második kötet férfi nézőpontja a régi és az új világ közötti vívódást és különbségeket hangsúlyozta. A harmadik kötetben az új világ-

rend megszilárdulni látszik: elbeszélője Akinhoz hasonlóan szintén Lilith hibrid gyermeke, aki a Jodahs nevet kapta. A korábbi perspektíváktól eltérően azonban az övé se nem női, se nem férfi: Jodahs az oankálik harmadik nemét, az ólojokat képviseli. Ez a perspektíva már eleve feltételezi a korábbi rendszerek összeomlását: voltaképpen az első két kötet ezt a perspektívát készíti elő és sejteti.

Jodahs az első óloj nemű hibrid, akit nem szándékosan formáltak a harmadik nem képviselőjévé: metamorfózisa során (amely lényegében a felnőtté válás folyamatának feleltethető meg) egy hiba folytán alakul ólojjá, megrémítve ezzel környezetét: senki sem tudja, hogyan fog működni és viselkedni egy harmadik nemet képviselő keverék, hogyan fog rá hatni emberi és oankáli természete.

Holott Jodahs karaktere éppen az oankáli utópiát testesíti meg: egy olyan személy, aki által nem csak a fajok, de a nemek közti határok is újraértelmeződnek; olyasvalaki, aki-ben a genetikai cserekereskedelmen alapuló társadalom működése a lehető leglátványosabban kirajzolódik.

Az ólojok szerepe elsősorban a szaporodásban jelentős. Nem csak az oankáli fajon belüli szaporodáshoz szükségesek, de ők azok, akik az oankálikat képesek összekötni más fajokkal azáltal, hogy kifejezetten erre szolgáló szervben új személlyé (és egy új faj képviselőjévé) gyúrnák össze a szülők genetikai komponenseit. Szerepük az oankáli társadalomban kitüntetett, éppen ezért beláthatatlan következményekkel jár, ha egy óloj emberi jellemzőkkel rendelkezik.

Ahogy az oankálik számára érthetetlen az emberek intelligenciájának és hierarchikus gondolkodásának együttes jelenléte, úgy érthetetlen az emberi fajnak az ólojok szerepe. Saját rendszerükből kiindulva érthető módon képtelenek önálló nemként tekinteni az óloj nemre: vagy nemsemlegesnek vagy hímnősnek tekintik őket, még ha nemi szerepüket képesek is megérteni. Másrészt ahogyan önellentmondásos fajnak tartják az oankálik az emberi fajt, ugyanúgy önellentmondást látnak az emberek az oankálikban, éppen a harmadik nem miatt: a hierarchiát károsnak és fenntarthatatlannak ítéelő oankálik társadalma az emberek szemében éppúgy hierarchián alapul, mint az övék, azzal a különbséggel, hogy a hierarchia tetején az ólojok csoportja áll.

Annak ellenére, hogy közvetítő szerepük alapvetően egyenlőséget feltételez, éppen ez az egyenlőség felett gyakorolt hatalom az, ami miatt uralkodó csoporttá válnak. A fajok között létrejövő rendszer így szükségképpen hierarchikus, és ebben, mint már kifejtettem, az emberek kerülnek a hierarchia alsóbb fokára. Nem véletlen, hogy Lilith az első könyvben sokszor kísérleti állatként tekint magára, aki az oankáliknak alárendelt

lény, miközben belegondol, hogy az emberek is éppen így viszonyultak az állatokhoz. Továbbá például amikor megkezdte életét az oankáli családban, nem tud a családban élő ólojra nem „családfőként” tekinteni. Lilith felismeri a hierarchia meglétét és elkerülhetetlenségét (ellentétben az oankálikkal, akik ezt az ember sajátjának tekintik), de felismeri azt is, hogy a hierarchia alján lehetőségei korlátozottak (ellentétben az emberekkel, akik sokáig küzdeni akarnak az oankálikkal: felülkerekedni rajtuk, legyőzni őket).

A hierarchia elkerülhetetlenségének felismeréséből egyenesen következik az, hogy a határok nem tűnhetnek el; ha eltűnnének, az, némiképp ellentmondásos módon az oankáli faj (és a hibriditás) végét jelentené. A trilógia végére is kirajzolódik, hogy egyik faj nem kebelezheti be teljes egészében a másikat: a lényeg a kölcsönhatásokon van, az új látószögeken, új kapcsolódási pontokon. A határokat eltörölni végsősoron tehát nem lehet és értelmetlen is. Ugyanakkor újraértelmezésükre szükség van: véleményem szerint az, hogy Lilith az első könyvben az együttműködés mellett dönt, magában hordozza annak ígéretét, hogy hibrid gyermekei úgy tudják ötvözni a két faj nézőpontját, hogy a hierarchia tagadása vagy a mindenáron felülkerekedés helyett képesek lesznek a szolidaritásra.

Az újraértelmezés pedig a nézőpontok tértárolásán keresztül történik meg, amelynek eredményeképpen a szigorúan megrajzolt határok már nem adhatnak alapot egy aszimmetrikusan működő hatalmi rendszerhez. Az oankáli génkereskedő- és génmódosító tevékenység, ahogy azt már korábban vázoltam, lehet kizsákmányoló; ugyanakkor kihasználható a benne rejlő emancipációs lehetőség is.

5.4.2. Az idegen nézőpontok érvényesülése

Dolgozatomban végezetül egy olyan olvasatról szeretnék szót ejteni, amely ezeket az emancipációs lehetőségeket domborítja ki. A Laboria Cuboniks nevű csoport 2015-ben megjelentetett *Xenofeminist Manifesto* című kiáltványát összefüggésbe hozom a *Xenogenezissel*: a kiáltvány *anti-naturalizmust*, *technoracionalizmust* és *gender-abolicionizmust* hirdet.²⁵

Ezek pedig egytől egyig valamilyen módon bizonyos rögzített pozíciók felszámolá-

²⁵ Laboria Cuboniks (szerk.), *The Xenofeminist Manifesto: A Politics for Alienation* (London: Verso, 2018).

sára vonatkoznak, amelyek az elnyomást lehetővé teszik; helyettük az idegenség, hibriditás érvényesülése kerül középpontba. A xenofeminizmus a nemek létezését vagy a természetet nem elutasítja, csupán megkérdőjelezi azoknak politikai helyénvalóságát; valamint azt állítja, hogy a technológiában emancipációs lehetőség rejlik, amely abban az esetben használható ki, ha felszabadul a kapitalista patriarchátus uralma alól. A nézőpontok felszámolása helyett a végtelen nézőpont megjelenését sürgeti; véleményem szerint ebben a tekintetben könnyen összeolvasható a trilógiával.

A harmadik kötetben Jodahs karaktere és a hibrid nézőpont lehetőséget teremt arra, hogy a fajok közötti határoknak többé ne a hierarchiát feltételező, hanem a szolidaritást lehetővé tevő oldala váljon hangsúlyossá – hogy az „Én” többé ne a „Másik” kirekesztése mentén definiálja önmagát, hanem felismerje a saját identitásán belüli törésvonalakat. Ezáltal nyitottá válik az út egy olyan irányba, amelyben az „Én” homogénnek tételezése többé nem vezet előnyös pozícióhoz, a kölcsönhatások felismerése viszont annál inkább. Az oankálik filozófiájának lényegében ez adja az alapját – csakhogy hatalmi pozíciójuk megszüntetése nélkül nem képesek saját filozófiájuk követésére. Jodahs ezt az ellentmondást oldja fel a harmadik kötetben: a fajok közötti kapcsolatteremtést lehetővé tevő csoport tagja személyében *valóban* kapcsolatteremtő entitássá lényegül azáltal, hogy nem tisztán oankáli.

Ezzel a kifejelettel a trilógia címe is új jelentésréteget kap: az „idegen teremtéstörténet” az uralkodó narratívához is új szálakat rendel azáltal, hogy a határokat újragondolja, ezzel pedig egy új, szolidaritásból kiinduló politikát alapoz meg.

6. ÖSSZEFOGLALÁS

Úgy gondolom, hogy Butler trilógiájának legfontosabb kérdése, amelyen keresztül a határfogalom vizsgálható, az egy identitáson belüli sokféleség. Az elemek szervesen illeszkedése és az ezek közti interakció, amely a posztmodern állandó témája, a *Xenogenezis*ben egészen virtuóz módon mutatkozik meg: a poszthumán identitás töredezettsége és ezeknek a széttört én-részeknek a kapcsolatba és konfliktusba kerülése egymással, ami a trilógia alapját adja.

Másrészt az „Én” egységét széttörő külső nézőpontok olyan módon kapnak helyet a műben, hogy a töredezettség minden esetben magyarázatot és értelmet kap; a szerző pedig egyik mellett, vagy ellen sem foglal állást. A trilógia végkifejlete sok szempontból

nyitott kérdéseket hagy mind az emberi, mind az oankáli, mind a keverékfaj jövőjét illetően – de éppen ezzel nyitja meg az utat az értelmezési lehetőségek sokféleségének és válik maga is rengeteg nézőpont képviselőjévé.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Butler, Octavia E.. *Átváltozás*. Fordította Huszár András. Budapest: Agave, 2019.
- Butler, Octavia E.. *Hajnal*. Fordította Huszár András. Budapest: Agave, 2018.
- Butler, Octavia E.. *Hibridek*. Fordította Huszár András. Budapest: Agave, 2018.
- Federmayer, Éva. „OCTAVIA BUTLER'S MATERNAL CYBORGS: THE BLACK FEMALE WORLD OF THE XENOGENESIS TRILOGY.” *HJEAS* 6/1 (2000/6): 103-118.
- Gamble, Sarah. „Postfeminism.” In *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, szerkesztette Sarah Gamble. London: Routledge, 2001. 36-45.
- Haraway, Donna J.. „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években.” Fordította Kovács Ágnes. *Replika* 51-52 (2005): 107–139.
- Haraway, Donna J.. *Staying With The Trouble*. London: Duke University Press, 2016.
- Hodgson-Wright, Stephanie. „Early feminism.” In *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, szerkesztette Sarah Gamble. London: Routledge, 2001. 3-14.
- Kérchy, Anna. „A fajok közti szolidaritás poszthumán etikai lehetőségei? Kétes környezetvédelem a kortárs feminista performanszban és a mai magyar populáris kultúrában.” *TNTeF* 9/1 (2019/9): 14-30.
- Cuboniks, Latoria, szerkesztette. *The Xenofeminist Manifesto: A Politics for Alienation*. London: Verso, 2018.
- McHale, Brian. *POSTcyberMODERNpunkISM*. Fordította Elekes Dóra. <https://www.prae.hu/journalitem/31-postcybermodernpunkism/>.
- Peppers, Cathy. „Dialogic Origins and Alien Identities in Butler's Xenogenesis.” *Science Fiction Studies* 22/1 (1995/3): 47-62.
- Plumwood, Val. *Feminizmus - ökofeminizmus*. Fordította Magyar Éva. <https://ligetmuhely.com/liget/feminizmus-okofeminizmus/>.
- Sanders, Valerie. „First wave feminism.” In *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*, szerkesztette Sarah Gamble. London: Routledge, 2001. 15-24.
- Szemes, Botond. *A sokfejű sárkány. Kommentárok a poszthumanizmushoz*. <https://www.prae.hu/article/11191-huszzonegyedik-10/>

Tucker, Jeffrey A. „'The Human Contradiction': Identity and/as Essence in Octavia E. Butler's 'Xenogenesis' Trilogy.” *The Yearbook of English Studies* 37/2 (2007): 164-181.