Szépirodalom

3 SZERHIJ ZSADAN versei: Kövek; Lejátszó; Harminckét nap alkohol nélkül
6 DMITRIJ DANYILOV versei: Az élet megy tovább; Oroszország
14 GEORGI MICKOV versei: Amikor sírunk; Pillangókisasszony; Kellermann Ingeborgja
16 IOAN F. POP versei: innen már visszaforgathatatlan; kezdetben minden szót kívülről elhallgattattunk
17 ALEXANDRA FELSEGHI: Ne foglald a vonalat (drámarészlet)
25 JENNIFER ELISE FOERSTER versei: Árny versek; Ereklye; Repülés
26 EAVAN BOLAND versei: Karantén; Sorok harmincadik házassági évfordulóra
28 MARK STRAND versei: A kert; A képzet; Az életem
30 A. K. RAMANUJAN versei: Egy folyó; Ökológia
33 WILLIAM CARLOS WILLIAMS verse: A veréb
36 JOHN KEATS versei: Amikor először pillantottam Chapman Homéroszába; A Parthenón szobrairól, amikor először láttam őket; Leülök, hogy újraolvassam a Lear királyt
38 ISMERETLEN SZERZŐ: A brunanburhi csata
40 NICOL HOCHHOLCZEROVÁ: Ezt a szobát nem lehet megenni (regényrészlet)
42 MICHAELA ROSOVÁ: A te szobád (Ütemezni – regényrészlet)
47 ELENA HIDVÉGHYOVÁ-YUNG versei: Címerkép: királynő hollóval; Fiatal költő
48 MICHAL TALLO versciklusa: A sötétség könyve

Kilátó

49 NÉMETH ZOLTÁN: Transzkulturalizmus és ubikvitás (A magyar irodalom szlovák nyelvű regényeiről)
57 TÓTH BÁLINT PÉTER: „Látjátok, feleim: sosem volt nagyobb gyilok…” (Töprengések egy kalandozáskorabeli óangol hősköltemény fordítása közben)
59 ZELEI DÁVID: Don Quijote Angolszásziában
62 PÉTI MIKLÓS: „Míg szívverésem nem igazolta…” (Keats olvasása közben)
66 GORETITY JÓZSEF: Végre, KareNYina! (Gondolatok az újrafordításról az új magyar Anna Karenyina apropóján)
74 DEMÉNY PÉTER: Fohász a látásért

Tanulmány

77 BALOGH GERGŐ: Giorgio Agamben az irodalomról
90 JABLONCZAY TÍMEA: Biopolitikai traumák (Gyarmati erőszaktevés és a holokauszt emlékezete W. G. Sebald A Szaturnusz gyűrűi című művében)
103 SZÁNTÓ T. GÁBOR: „Anyanyelvem idegen nyelv” (Lev Lunc: Szülőhaza)

112 PUSZTAI GÁBOR: Jókai Hollandiában

Szemle

123 KISS BOGLÁRKA: Az énkeresés útjai (Anne Sexton: Élj vagy halj meg, ford. Mesterházi Mónika, Fenyvesi Orsolya, Szlukovényi Katalin)
129 KOCSIS ADRIENN: Lenyűgöző véletlenek (Wisława Szymborska: A növények hallgatása, ford. Csordás Gábor, Kellermann Viktória)
133 TIMÁR KRISZTINA: A titokban végbement hőstett (John Milton: Visszanyert Paradicsom, ford. Péti Miklós)
136 MIKOLY ZOLTÁN: Julien Sorel az NDK-ban (Ingo Schulze: Jóravaló gyilkosok, ford. Nádori Lídia)
141 BARANYÁK CSABA: Alámerülés, felemelkedés (Jennifer Egan: Manhattan Beach, ford. Simon Márton)
145 LÉNÁRT-MUSZKA ZSUZSANNA: Rachel Cusk Körvonal-trilógiája és a mintha-regény (Rachel Cusk: Körvonal; Tranzit; Babérok, ford. Kada Júlia)
149 RADNAI DÁNIEL SZABOLCS: A sztereotípiák hasznáról és káráról (Marta Fülöpová: Feleselő képek. Magyarok és szlovákok egymásról alkotott képe a 19. századi szlovák és magyar prózában, ford. Dobry Judit)
156 VARGA ZSÓFIA: Távozás a paradicsomból, vagy szökés a pokolból? (Pavel Baszinszkij: Szökés a paradicsomból. Lev Tolsztoj élete és futása, ford. Goretity József)

• • • • • •

Képek: VÉGH KATA tus- és tollrajzai

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata, a Petőfi Kulturális Ügynökség és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

www.alfoldonline.hu
alfoldfolyoirat@gmail.com

ALFÖLD
IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
SZABÓ BERNADETT szerkesztőségi asszisztens

Szerhij Zsadan

Kövek

(з циклу Камені)
(*részlet*)

Azokról a városokról beszélünk, ahol éltünk,
és amik úgy mentek az éjszakába, mint hajók a téli tengerbe,
azokról a városokról, amelyek hirtelen elvesztették az ellenállás képességét.
Arról, ami a szemünk
előtt történt, mint egy cirkuszban, ahol meghal az összes
akrobata és vicces bohóc, és te elbűvölve nézed,
nem tudod levenni a tekinteted róluk,
miközben észrevétlenül felnősz
a cirkuszi díszletek között.
Valami hasonló történt a városainkkal –
egyszerűen csak elvették tőlünk, amíg ültünk és nevettünk,
és néztük, ahogy a ravasz bohócok izzadt tenyerükkel ugrálnak
a tűzkarikákon keresztül, maguk mögött
hagyva a lángoló pokol szagát,
az égett bőrét,
amit az életünkbe hoztak.

*

Most mindenkire emlékszünk, akivel találkoznunk
kellett egy folyosón.
Házmesterek és éjszakai kenyérárusok,
szürkék, mint a csomagolópapír, betörők,
taxisok autókürtökkel a szívük helyén,
gyerekek, akik olyan régi bútorok közt nőttek fel,
amelyeknek erdő- és tengerillatuk volt.
Egy város tele munkásokkal és kiskereskedőkkel,
a kolduspiac szegényeivel, akik szétszórták
az őszi ködöt a kiáltásaikkal.
Járókelők, akikkel együtt kellett áznod
az esőben a villamosmegállóknál,
régi proletár modor, metrókocsik
tele munkanélküliekkel, mint a lőszerekkel teli tár.
Milyen hálás és megértő szavakkal
fejeztük ki magunkat a sorsnak, hogy odadobott a kabócák éjjeli
énekéből a mély pincékbe, mert
a fejünk fölött égett ez a külvárosi
levegő, amely képes meggyújtani a vasat és a követ.

Lejátszó

[Плеєр]

Szása csendes alkoholista, ezoterikus, költő.
Az egész nyarat a városban töltötte.
Amikor elkezdődtek a bombázások, meglepődött,
híreket kezdett nézni, aztán abbahagyta.
Úgy sétál a városban, hogy nem kapcsolja ki a lejátszót,
különféle dinoszauruszokat hallgat,
leégett autókba
és szétszakított testekbe botlik.

Ránk marad az egész történelemből,
abból a világból, amelyben éltünk,
megannyi zseniális férfi szava és
zenéje, akik hiába próbálkoztak figyelmeztetni
mindnyájunkat, megmagyarázni valamit,
végül semmit sem magyaráztak meg, senkit sem mentettek meg,
temetőkben fekszenek,
a zseniális mellkasokból
most fű és virág nő.
Nem maradt többé semmi –
csak a zene, csak az ének, csak a hang,
ami szerelemre késztet.

Ezt a zenét a végtelenségig lehet folytatni.
Hallgatni az űrt, becsukott szemmel.
A bálnákra gondolni az éjszakai óceánban.
Többé nem hallani semmi mást.
Többé nem látni semmi mást.
Többé nem érezni semmi mást.
Kivéve a szagokat.
Kivéve a hullák szagát.

Harminckét nap alkohol nélkül

[ТРИДЦЯТЬ ДВА ДНІ БЕЗ АЛКОГОЛЮ]

Jó nap az,
amelyiken nincsenek rossz hírek.
Hát, néha jól is mehetnek a dolgok –
semmi hír,
semmi irodalom.

Háromezer lépés a szupermarketig,
a fagyasztott csirkék,
mintha halott bolygók lennének,
édesen ragyognak a haláluk után.
Minden, amire szükség van –
ásványvíz,
csak ásványvízre
van szükségem,
a menedzserek, mint
fagyasztott csirkék,
a félhomályban
kotlanak
a profit
tojásain.

Háromezer lépés maradt vissza.
Minden, amire szükségem van –
megkapaszkodni az ásványvizemben,
kitartani
és számolni:
harminckét nap alkohol nélkül,
harminchárom nap alkohol nélkül,
harmincnégy nap alkohol nélkül.

Mindkét vállamon
madár ül,
a bal oldali azt ismételgeti:
harminckét nap alkohol nélkül,
harminchárom nap alkohol nélkül,
harmincnégy nap alkohol nélkül.

A jobb oldali meg válaszolgat:
huszonnyolc nap a bebaszásig,

huszonhét nap a bebaszásig,
huszonhat nap a bebaszásig.
A bal oldali ezüstkehelyből issza
Krisztus vérét.
De a jobb oldali, amelyik egyszerűbb,
valami szart iszik,
cola lightot.

Ráadásul
mindketten
az én számlámra isznak.

NAGY TAMÁS FORDÍTÁSA

Dmitrij Danyilov

Az élet megy tovább

[Жизнь продолжается]

Van úgy
Hogy egyszer csak puff
Elkezdődik valami
Valami olyan
Ami még nem volt
Vagyishogy volt
De nem most
Hanem egyszer régen

Félelmetes dolgok
Történnek
Katonai hadművelet
Indul meg például
Az egyik ország csapatai
Átlépik
A másik ország határát
És akkor aztán nincs megállás
Lövöldözés légitámadások
Hadüzenetek
Mindkét oldalról
Egyesek támadnak
Mások védekeznek
Mind fenyegetik egymást
A felek üzengetnek a világnak
Előrenyomultunk

Ennyi és ennyi kilométert
Kilőttünk
Gyerekes egy szó
Ez a kilőttünk
Mint a játszótéren
Kilőttünk
Ennyi és ennyi harceszközt
Megsemmisült n számú
Harckocsi és repülő
Mi pedig szintúgy
Megsemmisítettünk
N számú páncélozott járművet
Önjáró löveget
És pilóta nélküli repülőt
A világ vezetői
Felváltva fenyegetik egymást
Elvesszük a sportcipőiteket
Számítógépeiteket és meleg tengereteket
Mi pedig megtiltjuk
Hogy begyújtsatok
És a mi gázunknál melegedjetek

Forrong és tajtékzik ez az egész
A támadók támadnak
A védők védekeznek
A támadók folyamatosan nyomulnak előre
A védők feltartóztatják
Az előrenyomulásukat

És így megy ez egy hete
Két hete
Három hete
Egy hónapja

Támadók: előrenyomultunk
Még egy kilométert
Ötszáz métert
Kétszázat
Százat

Védők: kilőttünk
egy UAZ terepjárót
Semlegesítettünk egy pilóta nélküli repülőt
Ami értelmetlenül és cél nélkül repült
Valahová a messzi távolba

Támadók: felszabadítottunk
Tíz centimétert a saját földünkből
Védők: visszaszereztünk
Öt és fél centit
A saját földünkből

A világ hatalmasai
Bejelentenek ezt-azt
Megegyeznek valamiről
Egymás között

A frontvonal felett
Pacsirta dalol
Vagy valami más
Énekesmadár

A görcsbe feszült géppisztolyos
Hosszú idő óta először
Elernyedt
Elejtette géppisztolyát
Fejét
Mellkasára ejtette

A harckocsi vezetője
Vagy páncélozott szállítójármű
Vagy gyalogsági harcjármű vezetője
Nyugodtan és boldogan
Hosszú álomba merült
Szakadatlan álomba
A legmélyebb álomba

A mesterlövész sokáig próbált elaludni
Aztán lelőtt egy verebet
És többé már
Nem lő le senkit

A zajos föld elcsendesedett

A világ hatalmasai
Mosolyognak
Kezet ráznak
Együttműködésről beszélnek
És aggodalmukat fejezik ki
Valami új dolgok miatt
A háromfejűség járványa miatt

Amiatt hogy robbanásszerűen megugrott
A születések száma az elefántoknál
Melyek elől aztán egyáltalán
Nincs már menekvés
Amiatt hogy fellázadtak az utasszállító gépek
Melyek most egymásra
Vadásznak
Csapatokra oszlottak
A boeingek az airbus-okat támadják
A levegőben
A boingekkel
A mi szerény szuhoj superjetjeink vannak
Az airbus-okat
A brazil embraerek erősítik
A kanadai bombardier-k
Igyekeznek megőrizni semlegességüket
A kínai repülők
Amiknek a nevét
Senki se bírja megjegyezni
Belecsapódnak találomra abba
Aki épp akad

A repülés teljesen lehetetlenné vált
Az elefántok vészesen felhalmozódtak
Peking és Jekatyerinburg
és Új-Delhi peremén
És egy meglepően agresszív
Háromfejű kisfiú
áll az ENSZ szószékén
És dühös beszédet mond

És mit lehet ezzel kezdeni

Semmit a világ hatalmasai
Majd kitalálnak valamit

A langymeleg föld felett
Langymeleg szellő fújdogál
A géppisztolyos alak
Szép fehér csontvázzá
Változott
A harckocsivezető
Ült csak üldögélt a fülkéjében
És mumifikálódott
Csend lett a langymeleg föld felett

Aki mozgott még
Az mind szétszaladt
Ki egyik
Ki másik irányba
Ez most egy semleges terület
Ahová senki se teheti be a lábát
Az emberek úgy döntöttek
Hogy itt egyelőre jobb
Semmit se tenni
Senkit be nem engedni
Nyugodjon csak meg magától
Minden
Rothadjanak csak a testek
A föld majd szépen elveszi
Ami az övé
Aztán majd meglátjuk
Aztán majd születnek
Átgondolt kompromisszumos megoldások

A szép fehér csontváz
Ernyedten fekszik
Ernyedten öleli magához
Géppisztolyát
Mosolyog
És még most is
A megbarnult múmiát célozza
A mély álomba merült
Harckocsivezetőt

Oroszország

(Россия)

Hamarosan nem lesz Oroszország
Nem lesz olyan hogy Oroszország
Valami történni fog vele
És többé nem lesz Oroszország
Széthullik
Sok kis darabra
Más-más sorsú darabokra
Észak-nyugatot Pityert
Beveszik Európába
És Novgorodot

Másodrangú
Inkább harmadrangú
Inkább negyedrangú szerepben
A lakásoknak Pityerben
Novgorodban Pszkovban
És Petrozavodszkban
Felmegy az ára
Ott majd takaros
Tisztes szegénység lesz
Moszkvát példásan megbüntetik
Birodalmisága miatt
Azért mert Moszkva
Oroszország szimbóluma és központja
Egymillió ember marad benne
Elhagyottan állnak majd a házak
Elhagyott betört ablakokkal
Hatalmas elhagyott kerületek
Mint Detroitban csak rosszabb
Valahol a belvárosban
Pislákolni fog az élet
És Szokol kerületben
És Krilatszkoje kerületben
És még valahol
A Kreml elhagyatottá lesz
És minden elhagyatottá lesz
Egész Moszkva elhagyatottá lesz
Mint a híres képeken
Kecskék fognak legelészni
Mint az ókori Róma utcáin
Igen ezt kell majd
Nekünk megélni
Az Urálban
Lesz valami mozgolódás
És Szibériában is
Lesz valami mozgolódás
A kőolajat és a földgázt
Nemzetközi konzorciumok
Fogják kitermelni
És az élet ott
Meglehetősen jó lesz
És mindenki azt mondja majd
Jobb is így
Anélkül a Moszkva nélkül
Majd pedig azt mondják
Anélkül az átkozott Moszkva nélkül

És hogy mi lesz
A távol-keleti régióval
Azt végképp nem tudja senki
Valami lesz vele
Vagy marad így
Vagy Japán esetleg Kína
Részévé válik
Vagy valami más lesz vele
Az atomfegyvereket
Elveszik tőlünk
Nemzetközi tulajdonba
Kerülnek át
És mindenki azt mondja jobb is így
Nem fogja többé Oroszország
A nemzetközi közösséget fenyegetni
Szóval új és
Érdekes élet lesz
Mindenkinek jó lesz
Mindenki békében lesz
Eltűnik a békétlenség forrása
És mindenki azt mondja
Jaj de jó
És mindenki táncolni fog
Valami olyan táncot
Egy olyan táncot amiben
Vad mozdulatok vannak
Tudják olyan
Eksztatikus táncot
És elfelejtik Oroszországot
És azt hogy volt
De mi megjegyezzük
De mi emlékezni fogunk rá
És olyanok leszünk mint a zsidók
Zsidókká leszünk
A következőt fogjuk tenni
Úgy fogunk tenni mint a zsidók
Ha én e szöveg szerzője
Nem tévedek
A zsidók így tesznek
A bejárattal szemközti falon
A zsidó házban
Maradni kell egy négyzetnek
A nyers vakolatlan falból
Az elveszett Haza emlékére
A zsidó Haza emlékére

Amely egykor
A zsidó állam volt
Júdai királyság és a többi
Mi is majd így
Nekünk is így kell
Meglehet
Hagyni fogunk a lakásunkban
Az előszobánkban a bejárati ajtóval szemben
Egy darabka vakolatlan falat
Oroszország emlékére
Amelyik volt
És amelyik többé nem lesz
És élünk majd tovább
Oroszország nélkül
A mi Moszkóviánkban
És Ingermanlandiánkban
És gabonatermő Kubanyunkban
Amihez Rosztovot is
Hozzácsatolják
És Voronyezst
És az uráli iparvidéken
Ahol újjászületik az UrálMas gépgyár
A rideg és szörnyű
És Szibéria feléled
Valami majd csurran-cseppen
A nemzetközi konzorciumoktól
A gáz- és olajvállalatoktól
Csak Moszkvának lesz rossz
Mert Moszkva volt
A birodalom a birodalmiság szimbóluma
És meg kell őt
Példásan büntetni
És megbüntetik
És mindenki más azt mondja
Nagyon helyes
Mert mindenki
Utálja Moszkvát
Csak egy-két különc
Szereti majd
Szóval alig lesz aki
Szenvedni fog
Ettől az egésztől
Úgyhogy élni fogunk
A mi Oroszországunk nélkül
Éltek és élnek emberek

Bizánc nélkül
Római Birodalom nélkül
Orosz Birodalom nélkül
Eléldegélnek
És mi is élni fogunk
Mink is el mendegélünk
Markovna
Egészen az halálig.*

VASS ANNAMÁRIA ÉS ZOLTÁN DOMINIKA FORDÍTÁSA

Georgi Mickov

Amikor sírunk

(Когато плачем)

Amikor Patrokloszt siratjuk
az *Íliász* olvasásakor,
és megrendülve nézzük
„a halál kegyetlen művét”,
(ez a verssor Kavafiszé),
aki el nem ismer semmit, nem fogad el
váltságdíjat, nem tűr halasztást,
saját kifürkészhetetlenségében rejtezik,
és mi csak nézzük, nézzük,
ahogy holtan fekszik a talajon,
mert még mindig vonzó és szép,
nemcsak az ő halálát siratjuk,
akaratlanul magunkat is elsiratjuk benne,
azt, ahogy a halál Akhilleusz nélkül talál ránk.

* Az utolsó mondat agrammatikussága az *Avvakum protopópa önéletírására* tett utalásból adódik.

Pillangókisasszony

(Мадам Бътерфлай)

Rajna Kabaivanszkának

Cso-cso-szán hívása tönkretesz...
Én aztán tudom, mit jelent várni.
A szemed maga lesz a végtelen,
és a remény kegyetlen ölelésében
képtelen vagy látni bármit is.
Még hogy Pillangókisasszony...
A Cso-cso-szán megdöbbentőbb,
várakozástól, vágyakozástól ernyedezve
vagyunk a te hasonmásaid,
de nem tudjuk, hogy az érkező hajó,
és az, akit annyira várunk,
maga a vég, a teljes pusztulás,
hogy Pinkerton a halál földi helytartója!

Kellermann Ingeborgja

(Ингебор на Келерман)

Kamaszkoromban elolvastam az *Ingeborg*ot.
Szerelem a tanyán!
Szerelem napsütötte tájakból,
felhőkből és holdfényből,
szerelmi suttogás az alkonyi fasorban,
rózsa- és hársfaillat,
meg csalogányok, ahogy szerelmes dalaikkal
fölperzselik az éjszakát!
A világ, mely a köznapokban oly összeszedett,
most nagyobb és beláthatatlanabb lett,
két szempárban a végtelen,
és maga a teljesség egyetlen csókban.
És aztán a váratlan szakítás.
„Ingeborg, warum ferlässt du mich?"
Most újraolvastam az *Ingeborg*ot,
ugyanazokat az izgalmakat éltem át,
ugyanazt a szerelmi bánatot.
Állítólag megöregedtem,

de az érzelmek nem öregszenek,
most is a félelmetes zárlatot ismételgetem:
„Ingeborg, warum ferlässt du mich?”

Lelkemben keserű a füst,
a tanya kétszer is leégett.

CSEHY ZOLTÁN ÉS BOJKOV NIKOLAJ FORDÍTÁSA

Ioan F. Pop

innen már visszaforgathatatlan

(DE ACUM NU MAI PUTEM DA ÎNAPOI)

visszából lett előre.
és senki sem gyújt már fényt kietlen pupillánkba.
megvadult csendek tespednek az éj petyhüdt bőre alatt,
a füstszínű partra vonuló görcsök közt.
az életről pedig megtudtam dolgokat a meg nem születettektől.
a hozzánk csobbanó űrhullámokat megtöri az éj hangja.
az idő viharos múlásában ragadt gesztusok közt.
elfogytak szavaink, melyekből megszülethettünk volna,
mint közönséges véletlenből, mint apró eretnekségből.
csupán egy halovány testünk maradt, ez a sötétség- és fénytest.
amit minden fogalmazásból kizártak.

kezdetben minden szót kívülről elhallgattattunk

(LA ÎNCEPUT, AM TĂCUT TOATE CUVINTELE PE DE ROST)

homályköteg emelkedett a pusztaság fölé.
utcagyerekek, kéregettünk láthatártól láthatárig.
vajon ki térne vissza olyan karok közé, melyek sem domb-,
sem völgykereszteződésnél nem találkoznak össze.
abba az álomba, mely mindig a valóság partjára hány,
ahol mikor megébredünk, homlokunk megkövesedik.
(látván, hogy a hallgatás jó, beépítettük egyetlen szóba.)
lakhatatlan várakozásokon túl,
síkos láthatárok szikláira visznek lépteink.

MIHÓK TAMÁS FORDÍTÁSA

Alexandra Felseghi

Ne foglald a vonalat

(Nu mai ține linia ocupată)
(*részlet*)

IX. jelenet

KAR:
Ha azt kérded, ugyan miért marad és tűr
A nő estéről estére minden verést,
Hát tudd meg, van olyan seb, ami nem látszik,
De attól még pont annyira fáj, mint a bőr.
Vannak sebek, némák és süketek, melyek
A lélek mélyére bújnak a szem elől.
Oly gyakori, hogy talán azt gondolod, az
Élet rendje ez. Pedig nem így kell lennie.
A NŐ, AKI TŰR:
Először is van az, amit úgy hívunk, hogy
– Szakkifejezés – „verbális agresszió".
Lépjünk egyet, a következő szint, tudjuk,
Igazi román hagyomány, férfi és nő
Egyaránt előszeretettel használja,
Így nehéz leleplezni vagy elítélni,
Nevezzük ezt úgy, hogy „manipuláció",
Meg a mindenféle hasonló taktikák.
KAR:
A következő szint a nyílt bántalmazás,
Pszichés, anyagi, meg a szexuális,
S végül a verés, amelynek nyomát látod.
Az áldozatok úgy mennek át mindezen,
Hogy senkitől sem kérhetnek segítséget,
Mert ebben az országban a törvény nem véd,
Elküldi a nőt, mert fontosabb dolga van.
A NŐ, AKI TŰR:
S gondolkozhatsz, mert nem tudsz nem gondolni rá,
Hogy évente negyvenezer panaszt tesznek,
S negyvenezer bántalmazó kap felmentést,
Negyvenezerszer köpik szembe a jogot.
Miért nem figyeltek, miért nem hiszitek?
Miért nem védi meg senki az embert?
Miért van, hogy egy jogot, ami természetes,
Ez az egész ország semmibe vesz?

X. JELENET

Egy parkoló

FLAVIUS *(jön, mellette Sere)*: Megtartottam a szavam.
VALY: Há' mi is megtartjuk, főnök. Há' minek képzel minket, zsernyáknak?
ADY: Sok mindent lehet mondani rólunk, de azt nem, hogy ne tartanánk meg a szavunk...
VALY: Mondjad, ember, hogy köszönöm, ne állj itt úgy, mint egy hülye gyerek. Az úr a te jótevő tündéred.
SERE: Jó' van, köszi...
VALY: Látja, főnök, milyen rendes gyerek ez? Ez hogy üssön meg egy nőt? Hát ez még pasit sem üt meg.
ADY: Így van-e, na?
SERE: Így.
VALY *(Flaviushoz)*: Na, próbálja ki! Üsse pofon!
FLAVIUS: Hagyjál békén!
ADY: Üsse meg!
VALY: Üsse meg, mi van, nem hallja?
FLAVIUS: Nem ütök meg senkit!
ADY: Üsse meg!
VALY: Üsse meg, na! Üsse meg! Üsse meg!
(Flavius pofon üti Serét)
ADY: Hé, mit pofozkodsz?
(Ady és Valy röhög)
VALY: Na ugye, milyen jámbor?
FLAVIUS: Mi van a lánnyal, azt mondd!
VALY: Jó, tehát, ide figyeljen: a lány él, és nem ment ki az országból.
FLAVIUS: S akkor hol van?
VALY: Mit akar még, ültessük egyenesen az ölébe?
FLAVIUS: Nem, de ennél több információ kell.
VALY: Úgy tudjuk...
ADY: Nem mondhatjuk meg, hogy honnan, mert az titok...
VALY: ...Anca valami központban van, valami otthonban. Ennyi, többet nem tudunk. Majd maguk kiderítik, hogy hol van ez a hely, elvégre ez a munkájuk.
ADY: Állítólag nincs nála se személyi, se telefon, se semmilyen igazolvány. Lehet, nem biztos, de könnyen lehet, hogy nem is mondta meg az igazi nevét, és össze-vissza hazudozik azoknak, hogy ott maradhasson.
FLAVIUS: Miért tenné? Nem akarja, hogy megtalálják? Nem akar hazamenni, vagy mi?
ADY: Hát mi honnan tudjuk, főnök, hogy mi van a fejében?
VALY: Lehet, hogy a szülei nem engedték el a tengerre, nem vettek neki laptopot, márkás ruhákat. Ezek a csajok okosabbak, mint hinnénk. Most annyi figyelmet kap, mint még soha életében.
FLAVIUS: Vagy sokkhatás alatt van, elvesztette az emlékezetét, lehet, hogy fél...
VALY: Vagy lehet, hogy szórakozik velünk, mármint magával, mert velünk aztán biztos nem.
FLAVIUS: Köszönöm, meglátom, mit tehetek.

VALY: Nincs mit, főnök, nincs mit. Most aztán tűnés, mert ha meglátnak minket, az se magának, se nekünk nem jó.
FLAVIUS: Még egyszer köszönöm.
ADY: Sok szerencsét az életben.

Flavius ki. Hárman.

ADY: Nicsak, nicsak, ki jött meg a vakációról!
SERE: Hagyjá' békén.
ADY: És... lett sok új barátod odabenn? Kivel csaltál meg, bogaram?
SERE: Fejezd be, mert kapsz egyet.
ADY: A zuhanyzó milyen volt?
VALY: Elég! Te, Sere, te, csókold meg a lábam, hogy kihúztalak a szarból. Jópofiztam a kedvedért Obăcescuval, úgyhogy meg ne halljam még egyszer, hogy hülyeséget csinálsz, és lebuktatod az egész bandát.
ADY: Az én lábamat is megcsókolhatod, csak kicsit fennebb, ahol kezdődnek, érted?
VALY: Olyat hantáztunk, hogy az nem igaz, „információkat" adtunk azért, hogy téged kihozzon.
ADY: Tisztára költők lettünk a kedvedért, bogaram.
VALY: Miattad, a te telefonálgatásaid miatt nem tudtuk megértetni Obăcescuval, hogy semmi közünk ahhoz az ügyhöz a tévében. Hát így kell zsarolni, te? Olyan balfasz zsarolás volt ez, hogy nem is értem, hogyan lett belőled... hogy is neveztek a vádiratban?
ADY: A Cucui klán hadnagya.
VALY: Az. Tesó majd megtanít rendesen zsarolni. Nem hagyhatjuk, hogy azt higgyék, közünk van ehhez az ügyhöz a hírekben, megértetted?
SERE: De nincs is.
VALY. Nekik mondd. Na, ez van. Vége, spongyát rá.
ADY: Tesó az tesó. Mert mi tesók vagyunk, nem?
SERE: Tesók.
VALY: Ne halljak többet névtelen telefonálgatásokról és egyéb marhaságokról. Foglalkozzunk a magunk dolgával, értem?
SERE: Igen, így lesz. Megkeresem Andréát, és lelépünk olaszba.
ADY: Hogy mit csinálsz?
SERE: Visszahozom Andreát.
VALY: Te szerelmes vagy.
SERE: Ne hülyéskedj.
VALY *(Adyhoz)*: Te, ez beleszeretett a kiscsajba. Le akar lépni vele olaszba, itt hagy minket.
ADY: Mi van, bogaram, elvette az eszedet a csajszi? Ennyire amatőr vagy? Nem zúgunk bele az áruba.
SERE: Elég volt. Nem érdekel a hülyeség. Csak vissza akarom kapni. Ha tesók vagytok, segítetek.
VALY: Tesók vagyunk. Ha megtaláljuk, tiéd.

XI. JELENET

A rendőrségen

A LÁNY APJA: Mit tudtak meg Ancuțáról?
FLAVIUS: Sajnos semmit sem mondhatok. Még nem jött meg a DNS-minta eredménye.
A LÁNY APJA: És amikor megjön az az eredmény, mit gondol, akkor már biztos?
FLAVIUS: A DNS-minta az egyetlen nyom jelenleg, amelyen elindulhatunk.
A LÁNY APJA: Nézzenek rám, nézzenek ránk. Mindjárt két hónapja egy nyomorúság az életünk. Nem alszom, nem bírok dolgozni, nem csinálok mást, csak bámulom a telefont, és járom a rendőrséget, hogy már mindenki ismer itt. Nem bírom tovább, csináljanak végre valamit!
A LÁNY ANYJA: Gyere, Sandu, menjünk! *(Flaviushoz)* Csúfot űznek belőlünk. Inkompetensek, és csúfot űznek belőlünk.
FLAVIUS: Berbeceanu asszony, kérem... Lehet, hogy van valami...
A LÁNY ANYJA: Meghallgatott az Isten!
A LÁNY APJA: Végre! Él?
FLAVIUS: Többet nem mondhatok, ellenőriznünk kell az információt.
A LÁNY APJA: Miért tartanak feszültségben? Mondják meg nekünk is, mi az az információ, tudni akarjuk.
FLAVIUS: Nem akarok nagy reményeket kelteni, mint mondtam, egyelőre csak egy fülest kaptam.
A LÁNY APJA: Az is több, mint a semmi!
FLAVIUS: Azt az információt kaptam, hogy Ancuța egy szexuálisan bántalmazott nők számára fenntartott otthonban húzta meg magát álnéven.
A LÁNY ANYJA: Él, tudtam, éreztem. Annyira kétségbe voltam esve, hogy elmentem egy jósnőhöz is, kártyát vetett, és azt mondta, hogy Ancuța él és szenved. Él a kislányom!
FLAVIUS: Túl nagy reményeik ne legyenek, előbb még végig kell vizsgálnunk az otthonokat itt a közelben és nemcsak. És ha megtaláljuk, akkor más kérdéseim lesznek önökhöz, hogy végre tisztán lássunk.
A LÁNY APJA: Kérdezzen, amit csak akar, a lényeg, hogy a lányunk hazajöjjön.
FLAVIUS: Tegyük fel, hogy Anca valóban egy otthonban húzta meg magát álnéven, és nem kereste magukat. Milyen oka lehetett, hogy ne akarjon beszélni magukkal?
A LÁNY ANYJA: Ki tudja, szegény hogy meg van rémülve.
FLAVIUS *(a lány apjához)*: Önnek milyen a kapcsolata a lányával, Berbeceanu úr?
A LÁNY APJA: Jó, mint egy normális apa-lánya kapcsolat.
FLAVIUS: Volt oka Ancának félni öntől?
A LÁNY APJA: Nem.
FLAVIUS: Közeledett hozzá valaha olyan módon, amit ő illetlennek gondolhatott volna?
A LÁNY APJA: Nem. Kérdezzék meg Denisát is, a kisebbik lányunkat. Most én vagyok a gyanúsított? Miután kiengedték azt, aki telefonon zaklatott minket, most én lettem a célpont? Milyen alapon?
A LÁNY ANYJA: Hagyd, Sandu, ne idegesítsd fel magad, az úr csak azt kérdezi, amit kérdeznie kell.
FLAVIUS: Elnézést, talán túl egyenes voltam. Ellenőrizzük az információt, és értesítjük önöket.

A LÁNY ANYJA: Ha esetleg megtalálják, szeretnék... szeretnénk mi is magával menni. Nagyon hiányzik, és akkor legalább látni fogják, hogy semmi okuk nincsen arra gyanakodni, hogy ártottunk volna neki.
A LÁNY APJA: A régi életemet akarom, uram, azt akarom, hogy minden olyan legyen, mint azelőtt.
FLAVIUS: Ha meg is találjuk, figyelmeztetnem kell önöket, hogy Ancuța többé nem lesz olyan, mint azelőtt. Ebben biztosak lehetünk.
A LÁNY APJA: Mindegy, csak tudjak neki újra jó éjszakát kívánni esténként, meg elmondani, hogy szeretem.
A LÁNY ANYJA: Előveszem a kedvenc ruháját, beteszem a csomagba. Tetszeni fog neki, örülni fog, hogy hazajön.
FLAVIUS: Meglátjuk, mit tehetünk.

XII. JELENET

Elena és Andrea. Negyedik beszélgetés.

ELENA: Andrea, felhívtam édesanyád.
ANDREA: És mit mond?
ELENA: Anyukád jelenleg tagadó fázisban van.
ANDREA: Vagyis?
ELENA: Nehezére esik elhinni mindazt, amit nekem elmeséltél a beszélgetéseink során.
ANDREA: Büdös kurva!
ELENA: Érthető, hogy most dühös vagy, és jót is tesz, ha kiadod a mérged. De ragaszkodom ahhoz, hogy megőrizd a kapcsolatod édesanyáddal, és segíteni fogok neki, hogy legyőzze ezt a sokkos állapotot, ami egészen normális a helyzetet tekintve.
ANDREA: Ha ő sokkos állapotban van, akkor miben vagyok én?
ELENA: Türelem rózs...

Belép Flavius Obăcescu. Andrea az ajtónak háttal áll.

FLAVIUS: Jó napot kívánok! A nevem Flavius Obăcescu, rendőrhadnagy...

A lány apja és anyja szinte futva lép be. A lány anyja egy ruhát hoz.

A LÁNY ANYJA: Ő az? Ancuța, kicsi szívem, hazaviszünk.
ELENA: Maguk megbolondultak?
FLAVIUS: Nyomatékosan megkértem, hogy várjanak kint!
A LÁNY ANYJA: Ancuța, ne félj. Mi vagyunk, anyu meg apu.
ELENA: Kifelé!
A LÁNY APJA: Nem haragszunk rád, anyu és apu szeret, és várunk haza, Denisa is.
A LÁNY ANYJA: Ancuța, mondj valamit.
ELENA: Mit jelentsen ez?
FLAVIUS: Elnézést kérek, asszonyom, azonosítanom kell egy személyt. Én megkértem a szülőket, hogy maradjanak kint.
A LÁNY ANYJA: Elhoztam a ruhácskád...

A LÁNY APJA: Ancuța, anya elhozta a sárga ruhádat... Ne félj, kicsi szívem, nem haragszunk rád.
ANDREA: Anya?... Apa?...

Andrea feléjük fordul. Végigmérik egymást. A lány anyja megtörten kiejti kezéből a ruhát. Rogyadozni kezd, a férje felfogja.

A LÁNY APJA *(Flaviushoz)*: Csúfot űznek belőlünk...
A LÁNY ANYJA: Egy pillanatra azt hittem, ő az... De nem. Nem ő! *(megrázza a lányt)* Miért nem ő vagy? Miért nem?
ELENA: El a kezekkel! Hadnagy úr, ez képtelenség, az egész ország ismeri ezeknek az embereknek a tragédiáját, maga meg fölöslegesen felzaklatja őket!
FLAVIUS: Biztos udvariasabb és figyelmesebb volnék, ha nem szorítana az idő. Kérem, értse ezt meg, és engedje, hogy feltegyek néhány kérdést.
ELENA: Andrea, kérlek, menj a szobádba, később szólok.

Andrea elindul kifelé. A lány apja és anyja elé ér.

ANDREA: Pár hónap múlva megszületik a kislányom. Szeretném, ha olyan szülei lennének, amilyenek maguk. Ha valami bajom lesz, nagyon kérem, érdeklődjenek Tomuță Andrea kislánya felől, és vegyék őt magukhoz. Ha nem találják meg a saját lányukat, vegyék magukhoz az enyémet. Tomuță Andrea, oké? Tomuță Andrea.
A LÁNY ANYJA: Miért nem ő vagy? Miért, miért nem ő?

A lány apja felveszi a földről Ancuța ruháját, és Andreának adja. Andrea ki.

XIII. JELENET

A szülők a sokktól dermedten leülnek.

ELENA: Mit jelentsen ez az egész?
FLAVIUS: Azt az információt kaptuk, hogy ebben az otthonban tartózkodik az elrabolt és bántalmazott lány, Anca Berbeceanu, akiről biztosan hallott, mert látom, felismerte a szüleit.
ELENA: Kitől kapta ezt az információt?
FLAVIUS: Azt nem mondhatom meg. Kérem, közölje, hogy van-e önöknél egy Anca nevű fiatalkorú lány.
ELENA: Uram, azt is tudom, hogy néz ki a lány, az ügyet is ismerem, pontról pontra az összes fordulatát, ahogy a hírekben bemutatták. Maga szerint, ha nálunk volna a lány, nem akarnám hazavinni a családjához? Maga is láthatja, mennyire kétségbe van esve ez a két ember, akit iderángatott.
FLAVIUS: Mit tudom én, talán pénzjutalmat akar.
ELENA: Mégis mit képzel, kivel beszél... uram? Vannak emberek, akik csak jót akarnak, és nem várnak semmit cserébe. Főleg, ha maguk is nehéz sorsú családból származnak. Egy csepp együttérzés sincs magában?
FLAVIUS: Tehát az utóbbi időben nem voltak önöknél kiskorúak.

ELENA: Nem! Az egyetlen kiskorú, aki most nálunk van, az Andrea, aki az előbb itt volt, és akinek az állapotfelmérését félbeszakították. Higgye el, rendőr úr...
FLAVIUS: Bocsánat, hadnagy!
ELENA: Felőlem lehet hadnagy. Ha Anca itt volna, vagy bármelyik másik központban vagy gyerekotthonban ebben az országban, higgye el, hogy már kapcsolatba léptek volna a családjával.
FLAVIUS: Értem, elnézést kérek a zavarásért, ezek szerint félrevezettek, de nekem kötelességem utánajárni minden befutó információnak.
ELENA: Ki ad magának ilyen információkat? Ha nincs több kérdése, legyen szíves, hagyjon dolgozni.
FLAVIUS: Természetesen. Ha további kérdéseink adódnak, keresni fogjuk. Még csak annyit, hogy szeretném megnézni a belépések regiszterét.
ELENA: Jöjjön.

Elena és Flavius Obăcescu el.

XIV. JELENET

A LÁNY ANYJA: Tiszta szívemből reméltem, hogy itt van.
A LÁNY APJA: Nem hiszem el, hogy Anca már... hogy Anca nincs többé. Nem hiszem el. Ha valaki mutatna egy hivatalos papírt, amiben ilyesmi áll, én rá se néznék. Az nem lehet, hogy így végződjön.
A LÁNY ANYJA: És ha továbbvitték külföldre, Olaszországba, Angliába, akárhová, én utána megyek, megtalálom, ha kell, gyilkolok érte, de hazahozom a gyerekem.
A LÁNY APJA: Nem létezik, hogy ne volna életben, különben... különben mit csinálunk mi itt? Miért keresnénk még? Ha semmi remény nem volna, azt megmondták volna. De eddig semmit se mondtak.
A LÁNY ANYJA: Amikor utoljára hívott, azt mondta, „anyu, kérd meg aput, hogy jöjjön értem kocsival, szakad le a lábam". Miért nem mentél érte?
A LÁNY APJA: Mert azelőtt ittam meg egy sört.
A LÁNY ANYJA: Megbüntettek volna, de legalább nem a hidegházban meg a bordélyban kellene kutass a lányod után!
A LÁNY APJA: Maria, nem tudtam, nem volt honnan tudnom! Fél óra autóval, és nem először stoppolt.
A LÁNY ANYJA: Nem először! De utoljára! Bűntudatod van? Lehet is. Megittál egy sört. Mindig megiszol egy sört, sose ülsz volánhoz, mert mindig megiszol egy sört. „Nem tud utánad menni apu, mert megivott egy sört" – tudod, hányszor kellett ezt mondanom neki? Mintha egy sör... a világvége volna! Mondtad volna inkább azt, hogy nincs kedved vigyázni a lányodra. De te a sörre fogod...
A LÁNY APJA: Mert tisztelem a törvényt!
A LÁNY ANYJA: Te igen, és senki más nem! Tudod, hányan ülnek autóba egy sör után? Csak az én férjem nem! Ő egy sör után ügyesen otthon ül. Összedőlhet a világ, mi nem mozdulunk, mert megittunk egy sört.
A LÁNY APJA: Fejezd már be azzal a sörrel! És ha mátyósan elütöm valaki gyerekét? Akkor?

A LÁNY ANYJA: Inkább ölje meg más a miénket?
A LÁNY APJA: Mit akarsz tőlem? Kössem fel magam? Rendben, felkötöm, ha ezt akarod! Azt hiszed, megold valamit? Azt hiszed, nem jutott eszembe, hogy ha másképp csinálom, most nem ez lenne? Azt hiszed, csak te szenvedsz? *(a lány anyja ki akar menni)* Maria!
A LÁNY ANYJA: Ne nyúlj hozzám! Hagyj békén!

Elena be.

ELENA: Berbeceanu asszony...
A LÁNY ANYJA: Legyen szíves, hagyjon békén, hagyjon békén... Mindenki hagyjon békén!

A lány anyja el.

A LÁNY APJA: Bocsásson meg, kérem... Ugye, asszonyom, Ancuța nincs itt? Amikor megszületett, tiszta lila volt, és olyan töpörödött, mint az aszalt szilva, az ujjacskái olyan vékonykák voltak, mint valami horgok, kapaszkodott a feleségembe, és brekegett, mint egy béka. Nem tudtam egyből szeretni, és azt hittem, rossz ember vagyok, mert nem tudom egyből szeretni ezt a gyereket, aki pedig vér a véremből. Bevallom, féltem. És senkivel sem tudtam erről beszélni, mert fejemhez vágták, hogy „felnőtt férfi vagy, és megijedsz egy nyavalyás csecsemőtől?" De én féltem. Először is attól, hogy meghal. Mert ha meghalt volna, az miattam lett volna. Attól a pillanattól kezdve, hgy szülő leszel, ez a félelem soha többé nem múlik el. Sem én, sem Maria nem voltunk többé ugyanazok. Többé nem aludtunk rendesen, nem ettünk rendesen, nem öleltük meg rendesen egymást. Mindent, amit azóta tettünk, ezért a kis emberünkért tettük. Maria néha sírt a fáradtságtól és kínjában, hogy a gyerek nem szopott. Nem szopott rendesen, tudja... kicsit szopott, aztán, nem tudom, nem falta be rendesen a mellet... És ha oda akartam menni, elküldött, hogy én úgyse értek semmit. Az az igazság, hogy tényleg nem értettem. Amikor a tévében a reklámokban ilyen boldog családokat mutattak, azon gondolkodtam, mi hol rontottuk el?

Eltelt néhány hónap a születése után, mire megszerettem a gyerekem. Senki sem beszél arról, hogy ezt a dolgot ugyanúgy meg kell tanulni, mint sok minden mást. De ha egyszer megtanultad, többé nem bírod nélküle, és nem is akarsz nélküle. Annyi mindent el tudtam képzelni, hogy hogy lesz majd, hogy milyen büszke leszek rá, amikor leérettségizik és egyetemre megy, amikor férjhez megy, amikor jönnek az unokák... egyedül azt nem tudtam soha elképzelni, hogy Ancuța meghal, és én mégis tovább élek. A dolgoknak nem ez a rendje, asszonyom. Nem kellene így lennie.

El.

BOROS KINGA FORDÍTÁSA

Jennifer Elise Foerster

Árny versek

(Shadow Poems)
(*részlet*)

Úgy tűnt, a háború a végéhez közeledik.

A még el nem hurcolt névtelen emberek
a nyári szárazságra hagyták termésüket.

Íjjal szájukban, észrevétlenül haladtak,
pisztrángért, kristályért gázoltak át a folyón,
a keleti domboldalon sűrű venyige.

A napfelkeltét figyelve utaztak napokig,
a nádasban elveszve mindent hallottak.

Földigilisztát, mennydörgést,
tegnapi mohát,

a reggel türelmes partjait.

Ereklye

(Relic)

Egy atlasz
    az álmom alapzatán.
Félig lehunyt szemhéjam –
    fekete szárny.
Éles tollakat mártottam
    az éjszaka szájába.
Molylepkék özönlöttek
    ki torkomból.
Tolltakarót húztam
    csontvázamra,
    és felébredtem.
Amerika térképe
    lobogott a sötétben.
Egyszer azt álmodtam,
    hogy ez majd az enyém lesz,

anyám,
    aki a mezőn keresztül
    még mindig követi a varjakat.
Kezében
    nővérem apró keze,
én a mellén,
    temetési takaróban.

Repülés

(Flight)

Gyerekként összes
képzeletbeli barátomat kihajítottam
egy gyorsan haladó vonat ablakán.
Mert érezni akartam kinyíló öklömet,
amikor felszabadítom őket,
ahogy mindegyikük teste
a mellékvágánynak csapódik,
a belsejük: hóként
szóródik szét a szélben,
a kis fejecskéik keresztül
gurulnak a sárga síkságon.

Mert azt hittem, visszatérnek.
De azóta egyikük sem tért vissza.
Még azok sem, akiket nem szerettem.

GYUKICS GÁBOR FORDÍTÁSA

Eavan Boland

Karantén

(Quarantine)

A legrosszabb óra volt a legrosszabb évben,
a legrosszabb korszak legkeményebb telén.
Egy ember elindult a dologházból a feleségével.
Gyalog mentek – mindketten gyalog – észak felé.

A nő beteg volt az éhezéstől, nem bírta az iramot.
A férfi fölemelte és a hátára vette.

Így mentek nyugat, nyugat, majd észak felé.
Éjjel, fagyos csillagok alatt érkeztek meg.

Reggel holtan találták mindkettőjüket.
A hideg. Az éhség. A mérgező történelem.
De az asszony talpa férje mellkasán volt.
A testmeleg volt a férfi utolsó ajándéka.

Ne lépje át szerelmes vers ezt a küszöböt.
Nincs itt helye annak, hogy az érzéki test
könnyű örömeit találomra dicsérgessük.
Itt csak erre a kíméletlen leltárra van idő:

leírni, hogy együtt haltak meg 1847 telén.
Amit végigszenvedtek. Ahogyan éltek.
És azt, ami férfi és nő között van.
És a sötétséget, mely bizonyíték.

Sorok harmincadik házassági évfordulóra

(Lines Written for a Thirtieth Wedding Anniversary)

Valahol az eresznél kezdődött:
fenn a tetőn – a pala és csatorna
közötti boltozatszerűségen – egy kis rés.
Ezen keresztül a keletről jövő,
torony és part felől érkező eső –
benne az óceáni só emlékével –
lecsorgott az alatta lévő járdára.
Múltak, múltak, múltak
az évek, a kő változni kezdett,
szemcséje kikopott, viseltes lett:
engedett a lekerekedő gránit,
tehetetlenül befogadta magába
mindazt, amit a víz a kikötő hajóiról,
szárnyakról, ködről és foszforról közölt.
A mi életünk alatt történt: az eső,
a kő. Alig vettük észre. Itt az
alkalom, hogy rácsodálkozzunk:
mennyi, mennyi évet töltöttünk együtt –
csillagokra, fagyott ívben a fejünk felett,

olvadás robajára a levegőben,
kéken ránk meredő dombokra – végig
ott van ezekben, ami kopik, ami tart.

HORVÁTH IMRE OLIVÉR FORDÍTÁSA

Mark Strand

A kert

(The Garden)

Robert Penn Warrennek

Ragyog a kertben,
a gesztenye fehér lombján át,
apám kalapjának karimáján,
amikor a murván sétál.
A kertben, az időn kívül,
anyám mamutfenyő széken ül:
fény tölti meg az eget,
a ruhájának hajtásait,
mellette az összegabalyodó rózsákat.

És amikor apám lehajol,
hogy a fülébe súgjon valamit,
amikor felkelnek indulásra készen,
és a fecskék cikáznak,
és a Hold és a csillagok együtt
lebegnek el, ragyog.

Ahogy efölé a lap fölé hajolsz,
későn és egyedül, ragyog, még most is,
az elmúlása előtti pillanatban.

A képzet

(The Idea)

Norman Millernek

Mi is birtokolni szerettünk volna valamit, ami túlmutat
azon a világon, amit ismerünk, túlmutat rajtunk,
túl saját képzelőerőnkön, valamit, amiben mégis
meglátjuk magunkat, és ez a vágy mindig valami más
múlásával jött, az elhalványuló fényben, olyan hidegben,
amikor a jég a tavon megreped és hangosan rian,
és a hófúvás elfed minden földet, amit még látunk,
és a fejünkben újra lejátszódnak múltbeli jelenetek,
de fehérebb és kísértetiesebb színben, mint régen,
hamis fordulatokkal és elrejtett kihagyásokkal,
de sosem éreztük magunkat hozzá közelebb, mint
amikor az esti szél feltette a kérdést: „Miért kell ez,
és miért épp most? Menj oda vissza, ahova tartozol.”,
és akkor egy kis faház tűnt elő a fagyos messzeségből,
fényes ablakokkal, mi meg csak ámuldozva álltunk előtte,
csodálkoztunk, hogy ott van, és ki is tártuk volna az ajtót,
beléptünk volna a ragyogásba, hogy átmelegedjünk,
de éppen attól volt a miénk, hogy nem volt a miénk,
ezért maradjon meg annak, üresen. Így képzeltük el.

Az életem

(My life)

Testem, a nagy játékbaba,
nem akar felkelni.
Nők játékszere vagyok.
Anyám

felültetett a barátainak.
“Mondj valamit”, unszolt.
Mozgattam a szám,
de nem jöttek szavak.

A feleségem levett a polcról.
Az ölébe tett. „Magunk miatt

szenvedünk”, súgta.
Ahogy némán feküdtem.

Most már a lányom
itat vízzel műanyag
cumisüvegből. „Te vagy
az igazi kisbabám”, mondja.

Szegény gyerek!
Szeme barna tükrébe nézek,
és magamat látom:
egyre zsugorodom,

olyan mélységbe süllyedek,
amiről nem is tudja, hogy létezik.
Fogytán a levegőm,
már többet nem jövök fel.

Belenövök a halálomba.
Kis életem egyre kisebb.
A világ zöld.
Minden semmi.

GEREVICH ANDRÁS FORDÍTÁSA

A. K. Ramanujan

Egy folyó

(A River)

Maduraiban,
a templomok és költők városában,
akik városokról és templomokról énekeltek,

nyaranta
egy folyó kis patakká apad
a homokban,
lecsupaszítva annak bordáit,
szalmát és női hajat,
ami eltömíti a zsilipkapukat
a rozsdás rudaknál
a hidak alatt, rajtuk mindenhol
javítások foltjai,

a nedves kövek csillognak, mint álmos
krokodilok, a száraz kövek
napon ejtőző, borotvált vízibivalyok.

A költők csak az árvízről énekeltek.

Ő ott volt egy napig
az árvíz idején.
Az emberek mindenhol
az emelkedő centikről beszéltek,
a kövezett lépcsők pontos számáról,
amiket az emelkedő víz elborított
a fürdőzőhelyeknél,
ahogy elsodort három falusi házat,
egy terhes nőt
és egy pár tehenet,
a nevük Gópí és Brindá, szokás szerint.

Az új költők még mindig idézték
a régieket, de senki sem beszélt
versben
a terhes nőről, aki
megfulladt, talán ikrekkel a hasában,
akik néma falakat rugdaltak
már születésük előtt.

Így szólt:
a folyóban elég víz van,
hogy költői legyen
évente nagyjából csak egyszer,
és aztán
elsodor magával
az első félórában
három falusi házat,
egy pár tehenet,
a nevük Gópí és Brindá,
és egy terhes nőt,
aki egypetéjű ikreket vár,
testükön nincs anyajegy,
a pelenkájuk színe más,

hogy meg lehessen különböztetni őket.

Ökológia

[Ecology]

Az első eső utáni nap
évekig úgy jöttem haza,
hogy dühöngtem,

mert már egy mérföldről láttam:
három vörös csampakfánk
megint megcsinálta,

virágba borult és elhozta anyánknak
az évszak első szemkápráztató
migrénjét

utcahosszú, súlyosan csüngő,
sárga virágporködével, melynek illatát
semmi szél nem szűrhette meg,

és ajtó sem zárhatta ki fekete
oszlopos házunkból, ahol a falaknak
fülei és szemei voltak,

pikkelyei, szaga, csontropogása, éjszaka
látogató hangjai, és porózusak voltak,
mint mi,
de anyánk, megvillantva haragját,
mint anyja görbe ezüstjét,
az unokák bugyogói

vizesek, mint a fején a borogatás,
nem engedte, hogy kivágjunk
egy virágzó fát,

szinte vele egyidős, mondta, magvát
egy arra járó madár pottyantotta oda
gondviselésszerűen,

hogy isteneinek és lányainak
és lányai lányainak kosárszám adjon
virágokat minden évben,

és az unokatestvérek egy ágának
szezonális migrénhozományt.

DEZSŐ CSABA FORDÍTÁSA

William Carlos Williams

A veréb

(THE SPARROW)

Apámnak

Ez a veréb
aki idejön, hogy az ablakomnál üljön,
inkább egy költői,
mint természeti igazság.
A hangja,
a mozdulatai,
a szokásai –
az, hogy mennyire szeret a
szárnyával verdesni
a porban –
mind ezt bizonyítják;
persze, csak a bolhák
miatt csinálja,
de a megkönnyebbüléstől
vággyal teli
tüdőből felkiált –
ez inkább a zenére
jellemző,
mint bármi másra.
Akárhol is találja magát
kora tavasszal,
hátsó utcákban
vagy paloták mellett,
zavartalanul
folytatja tovább
a szerelmeskedést.
A tojásban indul, a neme
megtermékenyít:
van valami még ennél is mesterkéltebben
haszontalan,

vagy amire
még büszkébbek vagyunk?
Többnyire inkább
tönkremegyünk benne.
A kakas, a varjú
kihívó hangja
sem képes elnyomni
kitartó
csivitelését!
Egyszer
El Pasóban
estefelé
láttam – és hallottam! –
tízezer verebet,
akik a sivatagból
érkeztek
fészket rakni. Megtöltötték a kis
park összes fáját. Az emberek
(csengő füllel!)
menekültek a potyogó ürülék elől,
átengedve a teret
a szökőkutat
benépesítő
aligátoroknak. Az alakja
ismerős,
mint az arisztokrata
unikornisé, kár,
hogy nem esznek annyi zabpelyhet
mostanság,
az megkönnyítené
az életét.
Ugyanakkor
apró termete,
éles szemei,
tettrekész csőre
és alapvető garázdasága
biztosítja túlélését –
a számtalan
fészekaljról nem is
beszélve.
Még a japánok
is ismerik,
és meg is festették,
együttérzéssel,
mély éleslátással ábrázolva
kevésbé feltűnő

tulajdonságait.
Szerelmi életében
távolról sincs semmi
kifinomult.
Leguggol
a nőstény elé,
a szárnyát rángatja,
keringve,
hátraveti a fejét
és egyszerűen –
ordít! Óriási
a ricsaj.
Az, ahogy tisztítja, feni
egy deszkán
a csőrét, maga
a határozottság.
Mint minden más is, amit
tesz. Bronzos
szemöldökével
az örök
győztes
benyomását kelti – és mégis,
egyszer láttam
egy fajtabeli nőstényt,
ahogy egy vízvezeték
peremén eltökélten
csimpaszkodva
elkapta őt
a búbjánál fogva,
és csak tartotta
csendben,
meghunyászkodva
lógott a város utcái felett,
amíg
az ügy le nem rendeződött.
Mi haszna lehetett
ennek?
A nőstény is ott
lógott,
a sikertől zavartan.
Szívből felnevettem.
A végsőkig
gyakorlatias,
létezésének verse
győzött
végül;

egy tollcsomó
a járdára lapítva,
szimmetrikusan kiterjesztett szárnyak
mintha menekülne,
a fej eltűnt,
a begy fekete, rajzos címere
kivehetetlen,
egy veréb képmása,
egy kiszáradt ostya maradt csak,
hogy mondja
és mondja is
szemrehányás nélkül,
gyönyörűen;
ez voltam én,
egy veréb.
Megtettem, ami tőlem tellett;
isten veled.

RÉDER FERENC FORDÍTÁSA

John Keats

Amikor először pillantottam Chapman Homéroszába

(On First looking into Chapman's Homer)

Beutaztam a dúsgazdag világot,
s megnyílt előttem sok szépséges állam,
megfordultam több sziget-tartományban,
hol Apolló-hű költők a királyok.

Hatalmas tájról jöttek híradások,
hol vak Homérosz trónol birtokában;
tiszta derűjére mégsem találtam,
míg Chapman bátor szóval nem kiáltott.

Én meg – mint aki égre néz s befog
egy új bolygót a távcső-optikán;
vagy mint Cortez, amikor sas-konok
szemébe tűnt a Csendes-óceán –
körötte csend, s a döbbent zsoldosok
tekintete, Dárien hegyfokán.

A Parthenón szobrairól, amikor először láttam őket

(On Seeing the Elgin Marbles on the first time)

Nekem ez túl sok – a halál nehéz
és nyomaszt, mint egy akaratlan álom,
istentelen magas csúcsokra vágyom,
s mind arra int: legyek meghalni kész,
mint beteg sas, mikor az égre néz.
Mégis, megvan finom vigasztalásom:
sírok, hogy hajnal jön a láthatáron,
szélfújta, friss – de nekem ködbe vész.
Agyamban fátyolos fantáziák,
amikkel vak viszályba kezd a szív;
e csoda rám révületet bocsát,
mely görög nagyszerűségre vetít
rontó időt – hullámzó óceánt –
napot – egy nagyság árnyékképeit.

Leülök, hogy újraolvassam a Lear királyt

(On Sitting Down to Read King Lear Once Again)

Aranyszavú románc, lantpengető!
Tollas szirén! Királynő messzi tájról!
E téli naphoz muzsikád nem áll jól,
hallgass! regéidet ne vedd elő:
mert most a vad vita, a perzselő,
érző anyag s végzet közt újra lángol;
megint alázattal veszek a fáról,
melyen Shakespeare fanyar gyümölcse nő.
Költővezér! S ti, albioni felhők,
– örök, mély témánk tőletek fakad –,
ha bejártam az ősi tölgyes erdőt,
ne kergessek már meddő álmokat.
Új szárnyat adjatok, s ha tűzbe vesztem,
szálljak, legyek főnix, fékezhetetlen.

PÉTI MIKLÓS FORDÍTÁSA

Ismeretlen szerző

A brunanburhi csata

(The Battle of Brunanburh)

Ezesztendőben Athelstan király, harcosok ura,
főség-adó fejedelem, szintúgy fivére,
Edmund herceg, örök-idős hírt
nyertek hadakozásban kardok élével
Brunanburh mellett. Pajzs-falakat rontottak,
véd-palánkot vertek vasak csapásaival
Edward fiai. Ezen kiválóságot
őseiktől örökül kapták, hiszen
csatában gyakran vertek idegeneket,
védtek hazát és hont. Veszett az ellen,
felföldiek és hajó-úsztatók
holtan hulltak. Hadfiak vére
folyt a földön, napkeléstől
reggel-időben, hogy amaz sugárzó csillag,
örök Úrság, Isten fényes világa
fej-felett átúszott, mígnem a nemes
teremtés nyugodni tért. Hadfi-sokaság
feküdt dárda-döfötten, harcosok északról,
pajzs felett legyilkoltan, felföldiek is,
végzet-verve, harc-telve. Nyomultak a
nyugat-szászok az ellen nyomát
űzőn követve csapatokban egész nap.
Vadul vagdalták a menekedőket hátulról
élesre fent pengével. A merciaiak
senkitől sem tartottak kéz-küzdésben
Anlafe emberei közül, kik a tenger-kavargásban
hajó-hasban földet kerestek,
harc-sorsot találtak. Öt feküdt
holtan a viadal-helyen, ifjú királyok,
kardtól kimúlatva, hasonlóan heten
Anlafe főségei közül, sokan a seregből,
hajós és skót. Az észak-fiak vezére,
szükségtől kényszerítve, elfogyott embereivel
menekülve hajó-orrba bújt:
úszásra tolta a bárkát és elhaladt
árnyas áron éltét mentve.
Szintúgy távozott a hadakozásból
fenti földjéhez a koros Constantinus,
deres hajzatú hadfi. Dicsekvőn nem

lehetett az összecsapástól; társaitól fosztva,
barátai hulltan a viadal-helyen
küzdésben leölve, harcban ifi fia is
a mészárlás-mezőn maradt sebzetten.
Dicsekvőn nem lehetett a boncos
hajzatú hadfi, kard-küzdésről
az álnok, nevetőn Anlafe sem
lehetett marék sereg-fogyatékával,
hogy amazok elsők lesznek
harcmezőn csata-dologban, lobogó-ütközésben
szálfa-szakításban, férfi-forgatagban
kard-küzdésben, mikor a viadal-helyen
összemérettek Edward fiaival.
Eltávoztak eztán szegelt hajókban
az észak-fiak. Dárda-kímélten,
tenger-folyamon, mély vizek felett,
Dublin felé, Írhonba vissza, szégyentelt szívvel.
Amaz fivérek együttesen szintúgy,
király és herceg, hazába tértek
a nyugat-szász földre, harcban dicsőülten.
Maguk mögött hullákat hagytak, hogy élvezze
a kormos-köntösű fekete holló,
a görbe csőrű, a hamuszín-köpenyeges,
a fehér-farú sasmadár, hogy dögevés legyen,
a falánk harc-sólyom is,
az erdőn lakó szürke farkas is.
Sosem volt nagyobb gyilok emez szigeten,
sosem volt ennyi ember leölve
ennek előtte kard-éllel,
az írás-ismerők, tudós-fik szerint, mióta
keletről angolok és szászok jöttek
a széles tengeren Britanniát kutatva,
a büszke harc-kovácsok, walesieket leverve,
és a dicsteli hadfiak földet foglaltak.

TÓTH BÁLINT PÉTER FORDÍTÁSA

Nicol Hochholczerová

Ezt a szobát nem lehet megenni

(Táto izba sa nedá zjesť)

A szüleim beírattak a rajzszakkörbe. Ülök a szakkörön, rágom a ceruzám végét, mintha a szobám lenne, a fülesemben szól a metál. Kértem Silviát, hogy jöjjön ő is, de nem akart. Ülök a teremben, nem ismerek senkit, ha kiveszem a fülest, csak a ceruzák kapirgáló hangját hallani, meg az óra ketyegését meg kulcscsörgést meg léptek zaját, ez maga, tanár úr. Járkál közöttünk, csörgeti a kulcsait, és mondja, hogy *ez meg mi akar lenni, ló?, úgy néz ki, mint egy patkány, hát ez a csálé skatulya, ez egy ház?* Én nem rajzoltam semmit, előttem az üres papír, a ceruza, amit nem lehet megenni, most épp mellettem jár, tanár úr, *ez meg mi*, nekiről az asztalomnak, csörren a kulcs, *fal*, mondom.

Aztán beszélni kezdek magának arról, hogy *egy hónappal a születésem után kereszteltek, nem volt még hajam meg fogam sem, és amikor a pap azt mondta, hogy imádkozzunk, sírt a nagyanyám, mert én is összetettem a kezem, hogy mi van, hogy honnan tudom én ezt, emlékszem; arra is emlékszem, hogyan gurultam le a lépcsőn, nézze, itt a sebhely; és emlékszem minden mesére, amit csak láttam, és emlékszem, hogyan bőgtem, mikor nem mehettünk szánkózni, mert ugyanannyira nem volt hó, mint most, és emlékszem, hogyan rakott ki anyám ugyanazon a télen babakocsiban az udvarra, hogy elaludjak, és mikor végre havazni kezdett, aztán megfeledkezett rólam, és már csak az orrom látszott ki a hó alól, mikor abbahagyta a hó bámulását meg hogy mondogassa magának, de szépen havazik, és csak akkor szaladt ki értem. És nem, ezt nem az anyámtól hallottam, egyszerűen csak kiváló a memóriám, nem felejtek el semmit, és megszívja, aki bántani mer, mert én megjegyzek mindent, és nem szeretem, amikor azt mondják valakinek, hogy nem a te hibád, csak rajtad csattant az ostor, sőt kurvára rühellem, mert én emlékszem mindenre, és ha valakin elcsattintom az ostort, hát az gecipontosan fog csattanni,* maga meg nevet ezen, nem is szid le, amiért azt mondtam, hogy geci, nem mondja, hogy *hogy beszélsz, kisasszony.*

Máskor meg dobálgatom az agyagot, egy leendő hamutartót egyik kezemből a másikba, és jó hangosan mondom a magamét, hogy nevessen rajta mindenki, de főleg maga, tanár úr, *gyerekkoromban féltem a disznósajttól, volt egy mese, amelyikben a disznósajt, a kis gömböc egyedül él a padláson, és magányában megeszi végül az egész falut, és gurul az egész faluval a hasában az úton, majd bekapja a kisbojtárt is, aki aztán a bicskájával, hogy is mondják a bicskát szlovákul, szóval azzal kihasítja a gömböcöt, én meg féltem, hogy engem is felfal valami, ezért nem szeretem a disznósajtot, nagyapa mindig kinevet, hogy nem tudom, mi a jó, hogy ilyet még nem ettem, amióta csak lyuk van a seggemen. És azt is mondja, hogy ha nagy leszek, olyan férjet kellene keresnem, mint Esterházy Péter, aki egy író, ráadásul igazi főnemes. Az öccse szintén, de ő egyben focista is, nagyapa meg azt mondja, hogy a focit szereti, de a focisták mind faszkalapok, és Esterházy Péter öccsének vízipólóznia kellene ahhoz, hogy elég jó legyen nekem. Vagy lehetne olyan férjem, mint a magyar népmesékből a Zöld Péter, akinek mikor meghalt az anyja, kettévált a feje,*

és kiröpült a halott anya fejéből egy galamb, és a Zöld Péter volt az egyetlen, aki úgy el tudott bújni a hercegnő elől, hogy az nem találta meg, hiába kiabálta, hogy Zöld Péter! Ilyen férjem lesz.

Amire maga azt mondja, hogy *gyerekkoromban én is féltem, a fácánoktól, apám egyszer hazahozott egyet, azt mondta, vacsorára, de a fácán még élt, föl-alá röpködött a konyhában, anyám kergette, Terezka, ezt úgy kell megrajzolni, hogy azt a részt fested be, ami aztán lenyomódik, el ne téveszd, na és anyám addig kergette a fácánt, míg az ki nem repült az ablakon. Apám utánahajította anyám ékszereit, és mikor anyám megkérdezte, hogy akkor most mit fogunk enni, apám azt mondta, hogy erre előbb kellett volna gondolnia, behozta az ablak alól anyám fülbevalóját, és azt mondta, ezt megzabálhatod, végül babfőzeléket vacsoráztunk, szereted a babfőzeléket, Terezka?*

Otthon aztán kapirgálom a fülbevalómmal a vakolatot, mohón nyelem, ahogy azok a gyerekek szokták, akiknek ásványianyag-hiányuk van, de lehet, hogy csak kíváncsiak a fal ízére meg arra, hogy mi van mögötte.

Szóval eljárok a maga rajzszakkörére, tanár úr, hogy szétdumáljam a fejét, mert Silvia nem jár a rajzszakkörre, és nem szól rám, hogy *fogd be és tipli*, meg nincsenek ott a szüleim sem azzal, hogy *feszt jár a pofád, csak egy percig maradj csendben, legalább két mondat között vegyél levegőt!* Beszélek magának mindenről, a filmről, amit tegnap este láttam, a főhősnő összebarátkozott egy rókával, a róka a végén kiugrott az ablakon, ráesett egy biciklire, csörömpölés hallatszott, ahogy letört róla a csengő, és beszélek a Rumošról is, mert annak idején Rumoš volt a legjobb barátom, tollbamondásokat írattam vele, Rumoš ugyan magyar volt, de írta szófogadón, amit diktáltam, komolyan, ne tessék nevetni, aztán megtanított cigarettát sodorni, egy olyan fémdobozba, és kecskén lovagoltatott, tartotta a fejét, míg felmásztam rá, de szinte semeddig sem bírtam rajta terpeszben, és Rumošnak gyorsan le kellett vennie, mert nyomta a kecske háta a lábam közét.

Beszélek magának a természetfilmről, amit akkor láttam, mikor nagyapa elaludt a kanapén. Farkasok másztak egy faház tetejére, a mancsukkal és a fogukkal leszedegették a cserepet, szétbontották a tetőt, hogy bejussanak az alvó nőhöz, előbb a hálóinge dekoltázsából kidomborodó, fiatal mellét harapták szét, aztán a hasát és az ölét, az egyik farkas a lábát vonszolta el egy sarokba, ott szopogatta a lábujjait; csak aztán láttak neki a fejének, végül megették azt is, hajastul, aztán később az erdőben kihányták, de a haj miatt nagyon lassan ment, a mancsukkal húzgálták ki a pofájukból a cuccot. Erről jut eszembe, hogy otthon mindig a barna lavórba hányunk, amiben egyébként a piszkos alsónemű van, majd mesélek erről is. Végül hozzáteszem, hogy nem tudom, tényleg farkasok voltak-e, mert régen volt ez már, és nem teljesen úgy nézett ki az az állat, mint egy farkas, hanem inkább, mint egy kicsi, kövér kutya. Viszont még mindig félek, a gömböctől is, meg a faházban alvástól is. Egy hétre rá Matúš esetlen vonító farkast gyömöszköl össze az agyagból, maga meg nevet, rámutat, és azt mondja, *kicsi, kövér kutya!*

Eljön elém Silvia az új fiújával, kint állnak az épület előtt, cigarettáznak. Mikor kilépünk a kapun, Silvia meglátja magát, maga meglátja Silviát, nálam a könyv, amit magától kaptam kölcsön, meg a cédék, bár ezeket nincs min lejátszanom, letöltöm hát mindet a netről, másnap meg azt mondom, *köszönöm a cédéket, nagyon jók*

voltak, maga meg azt mondja, *régóta hallgatom ezt a zenekart, másnak nemigen szokott tetszeni*, aztán odamegyek Silviához, az iskola előtt cigizik, utána dinnyés medvecukorral nyomatja le a cigiízt. A cukorka zacskóját összehajtogatja, beteszi a táskájába, hogy később újra felhasználja, mert Silvia ilyen, a művészet nem érdekli, a nejlonzacskók igen, meg én is, ezért jön el mindig elém, és néz a tanár úrra csúnyán.

Amikor megmutattam magának azt a sebhelyet, ami a lépcsőn legurulástól lett, maga felgyűrte az ingujját, sokkal nagyobb forradás volt alatta, mint az enyém, kicsit úgy nézett ki, mint egy nyerstésztából faragott dombormű. Mikor megkérdeztem, hol szerezte, azt mondta, *üveggel szeretkeztem*, és csak miután fel akartam vonni a szemöldökömet, de csak a szememet sikerült kiguvasztani, akkor tetszett hozzátenni, hogy *átbaszódtam rajta*, és nevetni tetszett. Ezért nem izgatott tovább, hogy én meg gecit mondtam, bár annak amúgy sem kellene izgatnia, mert metált hallgatok, koponyás pólókat hordok, a farmeremen pedig láncot, és még ha nem is cigizek, mint a Silvia, mégsem vagyok már gyerek, mint amikor még azt követeltem a Rumoštól, hogy lovagoltasson meg a kecskén.

MÉSZÁROS TÜNDE FORDÍTÁSA

Michaela Rosová

A te szobád

(Tvoja izba)

Ütemezni

Endre szobájából átköltözöl a nappaliba. A döntés hátterében az áll, hogy mégis a nappaliban dolgozz, és amikor átviszel néhány dolgot, akkor eszedbe jut, hogy ott maradj. Nem viszel át mindent, nincs kedved; állsz a szobában, nézed a bútorokat és a tárgyakat, és azon töprengsz, hogy mit tartasz másodlagosnak az életedben, mi nélkül tudsz elboldogulni egy ideig. Aztán bezárod a szobát, a lábtörlő alá tennéd a kulcsot, azonban Endre szobája előtt nincs lábtörlő, leteszed hát a földre. Megállsz az ajtóban, és azt mondod magadban: Az űrállomás parancsnok nélkül maradt. Meg azt: Most talán kiderül az igazság, vagyis az, hogy az űrállomás nagyon jól ellesz parancsnok nélkül.

Reggel kilenc óra, átköltöztél egy lakáson belül, állsz a folyosón és nagyon elégedett vagy magaddal. Előveszed a papírjaid, nekilátsz, hogy átdolgozd és kiegészítsd az időbeosztásod. Gyerekkorod óta készítesz napirendet, kiskorodtól fogva részletekbe menően megtervezed a hét minden napját, ügyelve az úgynevezett kötelességek és az úgynevezett szórakoztató tevékenységek arányára. Ugyanakkor az úgynevezett kötelességek mindig is szórakoztatóbbnak tűntek számodra, mint az úgynevezett szórakoztató tevékenységek, de fenntartottad az arányt, mert tudományosan bizonyított, hogy az embernek szüksége van pihenésre. A szüleid nem támogatták a lelkiismeretességed, de nem is álltak az útjába, valójában ez volt a hozzáállásuk a létezésedhez úgy általában. Mindenesetre olykor megkövetteltek tőled egy s mást,

méghozzá általában az időbeosztásodat figyelmen kívül hagyva, például, hogy most vidd ki a szemetet, nem tizennégy nulla ötkor, és ezek a pillanatok nagyon frusztráltak, mert felborították az egész napirended, vagy elvették a másik tevékenységre fenntartott időt, kivitted a szemetest, és nem volt időd a német szavak gyakorlására. Meghatott, amikor jóval később megtudtad, hogy Tolsztoj gyerekkorában hasonló időbeosztásokat készített, és hasonló problémákat tapasztalt a betartásukkal. Tolsztoj általánosságban véve közel állt hozzád, úgy tűnt számodra, hogy a világában minden stimmelt, kivéve Szonját a *Háború és béké*ből. Szonja mindig is nyugtalanított, valószínűtlennek tűnt számodra, hogy boldog lehet, amikor végül, élete szerelmét is beleértve, mindenki megházasodik és családot alapít, Szonja pedig egyedül marad, mint az ujjam, képtelenség, hogy valakinek elég lehet a boldogsághoz az, hogy mások boldogságát nézze. Idővel újabb kételyek merültek fel, Tolsztoj fokozatosan ismét eltávolodott tőled, és amikor végül elolvastad a felesége naplóit, néhány évre teljesen elvesztetted a tiszteletet iránta. Ma a nevével kapcsolatban mindig az a tény jut elsőként az eszedbe, hogy egy időben komolyan elgondolkodott a zeneszerzői pályán. Erre az információra egy rádióműsorból emlékszel, akkor egy részletet is bemutattak a művéből, örömtelinek hangzott.

Nagyon sok könyvet olvastam, jegyezted meg, amikor először ültél Endrével a konyhában, és folyton idézek valamiből, míg neked saját gondolataid vannak. Endre erre nem reagált. Empatikus embernek tartod magad, az empátiát talán a három legjellemzőbb tulajdonságod közé sorolnád, a legnyilvánvalóbb dolgok azonban sokszor elkerülik a figyelmed – háromszor ismétlődött meg hasonló helyzet, mire rájöttél, hogy Endre rendkívül könnyen zavarba jön. Ahelyett, hogy diszkréten alkalmazkodtál volna ehhez a tényhez, késztetést éreztél a leellenőrzésére, ezért emlékeztetted Endrét mind a négy esetre és mind a négy hallgatására, és megkérdezted, hogy valóban zavarban volt-e. Igen, elég szégyenlős vagyok – mondta.

Öt órán keresztül összpontosítva dolgozol, a nagy, bágyadt Nap körbejár, nem áll meg, miért is állna, ha Endre már nem lakik itt.

Cikkből nincs hiány, és néhányuk olyan, mint az idegen szavak szótárának megemésztetlen csökevénye.

Az elején úgy gondoltad, hogy konzultáltok majd a szövegekről a vezetőséggel, és bizonyos értelemben konzultáltok is, de lassan ráébredtél, hogy néhány kérdésre nem kapsz logikus választ, végül olyan álláspontra helyezkedtél, ami eddig minden munkád során bevált, a vezetőséggel való harmonikus együttműködés alappillére a nem gondolkodás. Azt mondod, rendben van ez így. Esélyt kell neki adni. Ki kell próbálni. Türelmesnek kell lenni. Te magad is gyakran írsz akkor is, ha nincs miről. Ráadásul rájössz, hogy optimista vagy. Gyakran eszedbe jut az a vicc, amikor egy optimista gyerek ránéz egy rakás szarra a karácsonyfa alatt, és felujjong, hogy kell ott lennie egy póninak. Te is mindenhol a pónira vársz. És olykor valóban felbukkan egy gyöngyszem, ami majd kárpótol az összes nehéz éjszakáért, amikor szakirodalmi jegyzékekről álmodtál, és minden reggelért, amikor a billentyűzetre hanyatló fejjel ébredsz, mert meg kellett találnod, el kellett olvasnod és meg kellett értened mindent, amire a szerző hivatkozott, a félreértelmezett Marx újraértelmezésének szükségességéről, figyelembe véve, hogy kevésbé fontos munkája hogyan tükröz kompozíció szempontjából valamilyen más, még kevésbé fontos művet, egy másik

országból, egy másik évszázadból, egy másik dimenzióból; persze megkérdezhetnéd a szerzőt, de a szerző sokszor nem igazán tudja, mire gondolt pontosan, és felkér, hogy nem stilizálhatnád-e át te, és benned ott rejlik egy lingvisztikai mazochista, aki azonnal beleveti magát a munkába.

A vezetőség szerint a kezdetek mindig nehezek, de mostantól csak egyre jobb lesz. Ebben feltétel nélkül hiszel, ez tökéletesen megfelel az életszemléletednek.

Korábban a vezetőség olykor bevallotta neked, hogy néha nem tudja, mit csinál, nincs igazán koncepciója, és reméli, hogy idővel kialakul, és te mindig azt mondtad, hogy rendben. A vezetőségnek szüksége volt a megnyugtatásra. A vezetőség felnőtt korában is megőrizte nagyon gyermeki vonásait, miközben ezt a gyerekkort teljesen átjárta egyfajta öreges melankólia. A vezetőség a gyermekkorát egy rakéta formájú kis tollal húzza alá, amit elasztikus zsinórral rögzített a nadrágja övtartójához, és többnyire zsebre dugva hordott; az öregség abban mutatkozik meg, hogy a vezetőség sosem játszik vele – gyakran kihúzza, néha azért, hogy aláírjon valamit, néha csak nézi, néha egyszerűen elfelejti visszatenni a zsebébe, és egy ideig csak tartja a kezében, de nem játszik vele.

Könnyebb, ha észben tartod, hogy a vezetőség az vezetőség – ha egy emberről lenne szó, még talán magyarázatok után kutatnál, ellenszegülnél, kompromisszumokat keresnél, a vezetőséget azonban egyszerűen respektálod és engedelmeskedsz neki. Kis rakétája ugyanakkor nagyon szolid módon emlékeztet arra, hogy a vezetőség is rendelkezik emberi vonásokkal. Párnadiktatúra, mondod.

A munka feltétel nélkül magával ragad. Amikor elküldöd az utolsó szöveget és kikapcsolod a számítógépet, úgy nézel a szobára, mint egy idegen szobára, úgy ébredsz, mint Proust Marcelje, tapogatózol, ismerős szögeket keresel a bútorok idegen kontúrjaiban.

Délután kimész a városba, hogy elintézz pár dolgot, egyet sem intézel el.

Számlaszámot akartál nyitni, helyi telefonszámot intézni és biztosítást kötni, ami a postaládára való névfelragasztáshoz hasonló jelképes jelentéssel bíró három egyértelmű gesztus lett volna, de nem ment, nem jött össze, mert csak útleveled van, az útlevél kevés, más okmánnyal kéne alátámasztani, konkrétan állandó lakhelyről vagy ideiglenes lakhelyről szóló igazolással, ez egy általános eljárás, kitöltött űrlap és hivatalos bélyegző, másképp nem megy, nem kapsz semmit, amíg nem gyűjtesz össze elég bizonyítékot, amíg nem győzöl meg mindenkit arról, hogy nem hazudsz, hogy itthon vagy, hogy ide tartozol.

Olyan váratlanul sötétedik, mintha a város lehunyta volna a szemét.

A visszaúton megállsz a szupermarketben és a tejtermékes részleg az utolsó csepp a pohárban. Keresel valamit, de nem találod, és kezded felfogni, hogy valószínűleg egyáltalán nincs is ott – az, amit akartál, régi dolog a régi életedből; szokj hozzá. Állsz, a fénycső fényében enyhén halálzölden, a kezedben egy olyan sajttal, amilyet nem akarsz, nézed a hűtőszekrény polcait, el tudod képzelni a meztelen tested, a hüvelykujjadon cédula, az ágyékcsontod két éles pajzs, szög az állkapcsodban, alattad, feletted, körülötted lassan, észrevétlenül erjed és érik minden. A sajtot a joghurtok közé dobod, a pénztárnál felkapsz egy mogyorós pufit.

Szeled az utcákat, magadat büszkén kihúzva, szeled a levegőt; éles csontjaid csengnek-bongnak. A város kicsi és üres, az a benyomásod, hogy soha nem is lát-

tad másmilyennek. A Mihály-kapu mögött lassítasz és kicsit magadba görnyedsz, sírsz. Tompa fájdalmat érzel valahol a mellkasodban, ott, ahol két nap múlva Endre megérint, amikor egy éjszakai séta után erre mentek haza. Csak hirtelen megáll, és megkérdezi, hogy rád teheti-e a tenyerét: ide – mutatja magán, te pedig bólintasz, nagy, gyerekes, egészfejes biccentés. Furcsa pont, állapítod meg később magadnak, nincs elég magasan ahhoz, hogy fojtási szándéknak tűnjön, és nincs elég alacsonyan ahhoz, hogy túl közel kerüljön a mellhez, valahol a kulcscsont alatt és a szív fölött. Endre elveszi a kezét, és továbbmentek, egyáltalán nem kérdezed, hogy valójában mit akart, teljesen megfeledkezel róla, csak másnap reggel jut eszedbe, amikor meglátod magad a tükörben, odateszed a kezed és nagyon törékenynek érzed magad. Madárfióka-csontok, elég lenne egy kicsit megnyomni, és összeroppannál. És ilyen ez az Endre, mondod aztán, talál egy pontot, ami senkinek nem jut az eszébe, megérint ott, ahol senkit sem érintett. Eközben van valami együttérző a szemében, ami nagyon zavar, egyszer elmondod neki, elmondod, hogy az ember a szánalomtól fél a legjobban, hiszen mind ezért válaszoljuk a *hogy vagy* kérdésre azt, hogy *jól.* Erre Endre megkérdezi: Hazudsz nekem?

November van, ez a tizedik napod Pozsonyban, nem nyitottál számlát, és álltál lesújtva a tejrészlegen. Most pedig a ház előtt állsz, amihez van kulcsod, mintha várnál valamire, pedig nyilvánvalóan nincs mire.

Ez a Védcölöp utca, egy ház a dombon. A kapu mögött lépcsők – egy nagy benőtt kerthez vezetnek, ahol a rózsaszín bokrok ránőnek a rozsdás mászókákra, ahol egy vékony, csupasz fa úgy dől a korlátnak, mintha le akarna ugrani, és a pad a legfurcsább szögben nő ki a sűrű fűcsomókból és a gazból – ha ráülsz, csak egy falat és egy pincelejárat-ablakot látsz. A másik lépcsőt, a lakás lépcsőjét oldalról tapasztották a házhoz, régi, törött lépcsőfokok, mint egy rossz álomban, felfelé, felfelé és még feljebb vezetnek – a kútszerű lakásba.

A kert felett óvoda található. Kezdettől fogva tudtad, mert az első lépcsőkre filcből készült kerekeket ragasztottak, hogy minden lépésnél megtanuld a következő számot, és amikor belenézel az új levélszekrényedbe, elhalad melletted egy színes traktor, és a kert szélén egy földbeszúrt flamingó áll, rózsaszín farka ide-oda leng a szélben, esőben rendkívül bánatosnak tűnik, mint akinek kitették a szűrét, mint amikor kemény erőfeszítés után végérvényesen feladunk valamit. Sosem láttál itt gyereket, de Endre megerősítette, hogy az óvoda működik, nemrég nyitották meg, talán még csak várja a gyerekeket, mindenesetre a nevelőnő azt mondta neki, amikor egyszer összefutottak az ajtóban, hogy beszerezhetne párat. A nevelőnő gyerekekről beszélt, de olyan tárgyilagosan, mintha tojások volnának, vagy olyasmi, amit a boltban vesz az ember. El tudod képzelni a csendet, amivel Endre válaszolt a nevelőnőnek. Endre maga is gyerek, gondolod most, hogy erre gondolsz, az ajtónak dőlve, amihez kulcsod van, és ami talán nincs is zárva.

Az Endre nélküli napot a magad módján még intenzívebben Endrével töltöd.

Nem akarsz hazamenni, mert nem létezik otthon.

Amikor a temetőben jártatok, Endre megkérdezte, melyik könyved olvashatja el. Egyiket sem, mondtad. Meséld el, miről szólnak, folytatta Endre. Mind ugyanarról, mondtad. Az egész röpke séta alatt nagyon szétszórt voltál, főleg művészetről nem akartál beszélni, és szokatlanul erősen megragadt az emlékezetedben a gyufák nél-

küli nénike, megmagyarázhatatlan szükségét érezted, hogy leellenőrizd Endrénél, hogy ő is látta-e.

Bármerre is indulsz, Endre nyomában haladsz. Ezen az utcán járt Endre zongoraleckékre az öreg Spitzbardt asszonyhoz, a sarkon volt egy buszmegálló, ahonnan egész gyerekkorában iskolába járt, és a sarki nagy fehér házban halt meg a nagyapja. Ha havazott, néha egy órába is beletelt, mire a busz az összes gyereket összeszedte, és végül kiszórta őket a magyar iskola előtt, ez volt a nagy kaland. A nagyapát a halála előtt két héttel vitték otthonba, és Endre ezalatt egyszer sem látogatta meg, pedig szó szerint egy karnyújtásnyira volt. Nem hibáztatja magát, nem tudhatta. Ezek Endre történetei és koordinátái. Hol vannak a tieid?

Kinyitod az ajtót.

Mindenekelőtt jó ütemezés kell.

A flamingó a helyén vár, a farka mozdulatlan, a rózsaszín ebben az esti órában átmenetileg lila.

A serdülő Tolsztoj egyszer úgy döntött, hogy meglátogat egy lányt, aki egy konflisbalesetben arcsérülést szenvedett, majd édesanyjával együtt visszavonult. Tolsztoj egy váratlan szerencsétlenség sújtotta, megcsúfult lényre számít, akit kerülnek a férfiak, és egész úton az jár a fejében, hogy letérdel előtte, és megkéri a kezét. Közben meghatódik saját nemeslelkűségétől, és valóban szerelmesnek érzi magát. Magára a látogatásra nem emlékszel pontosan, csak azt tudod, hogy a lány és az anyja nem tűnik összetörtnek, az arcsérülések sem olyan éktelenek, és Tolsztoj rendkívül zavartan távozik. Mivel tudja magáról, hogy kissé esetlen, ügyel rá, hogy kifelé menet ne botoljon meg a szőnyegben, végül egy olyan székben botlik meg, ami egyáltalán nincs az útjában.

Ez az eset teljes mértékben elegendő ahhoz, hogy megértsük Tolsztojt, gondolod.

A nappaliban állsz, az egyik lábad térdben meghajlítva, a fejed lehajtva, a kezedben papírlap alátéttel, csak ütemezni kell. Mivel nem sikerült számlát nyitnod, törölnöd kell, vagy át kell helyezned néhány elemet az ütemtervből. A ház előtt álldogálás nem jelent gondot, a szórakoztató tevékenységek kategóriájába sorolod, legalább kipipálhatod mára.

Amikor kinézel, a fények tejszerűek, homályosak, és mindenen ritka köd ül, a város téli lehelete, a házak a tenyerükbe lélegeznek. Elfordulsz.

Szeretnél befeküdni az egyik rubrikába. Egyet odaragasztasz a szombathoz, rárajzolsz egy ágyat. Nem sokkal éjfél előtt elalszol – a kanapén, a nappaliban, lecsukló fejjel. Azt álmodod, hogy buszozol, felébredsz és újra elalszol, és folyton attól tartasz, hogy a fejed a szomszéd vállára hanyatlik. Miközben nincs itt senki, akit megérinthetnél, akihez hozzáérhetnél, még véletlenül sincs.

PÉNZES TÍMEA FORDÍTÁSA

Elena Hidvéghyová-Yung

Címerkép: királynő hollóval

(Kráľovná s havranom v erbe)

Mélységes az éj;

elhalt minden, csak az éjszakai
lények távoli hangja
hallatszik kintről,

s te megint ugyanazt a rítust végzed:
visszaadod a sötétet a sötétnek,
kétségbeesetten keresed a fényt. Megidézed
a fény minden alakját,

s az ősrégi oltár előtt előhúzod
kebledből a férfi arcképét,
a férfiét, aki halálra sebzett: megidézed
az igazságot és a jóságot, de
mindenekfelett a szerelmet –

s ha feljebb emeled tekinteted,
az értékes ikont elhomályosítja egy másfajta fény:
beléd hasít a felismerés, hogy a szerelem királysága

nem e világból való.

Fiatal költő

(Mladý básnik)

Már negyven nap és negyven éjjel
hajózol szüntelen
minden állatoddal,

és ma reggel végre feltűnik a távolban
a költészet ködbe borult szárazföldje:
bárkád bátortalanul odakormányzod,
félsz, nehogy zátonyra fuss,
még mielőtt kiszállsz a partján –

tudod, hogy az írás kemény regula;
mikor belépsz ebbe a rendbe,
örök fogadalmat kell tenned: a tisztaság,
a szegénység és a hűség fogadalmát –

mert a vers a liturgia egy formája
a legfőbb dolgok érdekében.

POLGÁR ANIKÓ FORDÍTÁSA

Michal Tallo

A sötétség könyve

(Kniha tmy)
(*részlet*)

III

a tengerhez utazom. a tengerben semmi sem él, de nem senki, hiszen útközben a helyiek legendákat mesélnek klánokról, amelyek tagjai önként merültek a felszín alá, és örökre a vízben maradtak. nem értem a helyiek nyelvét, ezért történeteket találok ki. a tengerhez autó visz, ami nem az enyém. az enyém otthon maradt, a kerekei túl kicsik, nem alkalmas erre az útra. ezt az autót valaki más vezeti, a nevét nem ismerem, ezért folyton átnevezem. a neve lehelet, ebből a világból való, kerüli a tekintetem. érzem, hogy az egész kocsi lüktet a félelemtől, amikor lélegzem. a lehelet az enyém, a szeme és a rettegése is. mire a tengerparthoz érünk, az autója már az enyém. a leheletem megállítja, ő kiszáll, kinyitja az ajtómat, engedelmesen várja, hogy kilépjek. kiszállok tehát én is. először látok vízfelszínt. legszívesebben azonnal belegázolnék a tengerbe, de végtelen sor kanyarog a bejárat előtt. próbálom megszámolni a várakozókat, de amikor számuk meghaladja a milliárdot, feladom erőfeszítéseimet.

IV

amikor végre sorra kerülök, lerúgom cipőmet, leheletem elakad, és ruháimat ledobva, anyaszült meztelenül lépek a tengerbe. ismerős az érintés bőrömön, emlékeim mélyéről Hádész bukkan elő, a vízfelszínre, nem világos, miért, de aki ezeket a sorokat írja, régóta beszél a víztől való megmagyarázhatatlan félelméről. ránézek és megváltoztatom a koordinátákat. ránézek, megváltoztatom a térség helyét. ránézek, megváltoztatom a tenger hovatartozását. ránézek és fellángol bennem a szerelem, vagy valami, ami nagyon hasonlít rá.

NÉMETH ZOLTÁN FORDÍTÁSA

Németh Zoltán

Transzkulturalizmus és ubikvitás

A magyar irodalom szlovák nyelvű regényeiről

Tanulságos vállalkozás megfigyelni az irodalomtörténetnek mint a romantikában kialakult műfajnak az egyes stádiumait, átmeneteit, válságát, kiterjesztését, hiszen a műfajok – mint ahogy az irodalomtörténet műfaja is – változnak az időben, új kihívásokra adnak választ, új lehetőségekre reflektálnak. Egy rövid esszé terjedelme arra kevés, hogy érvényes áttekintést lehessen adni erről a kérdésről, tehát a magyar irodalomtörténet műfaja által közvetített válaszokat kaphassunk az egyes korszakok irodalmi és irodalomelméleti kihívásaira, azonban arra talán vállalkozhatunk, hogy egy elméleti tér kihívásait egy konkrét irodalomra összpontosítva átgondoljuk.

Nemrég *Az interkulturalitás poétikái* című konferencián Thomka Beáta felvetette annak kérdését, hogy a 19. században a homogén nemzeti kánon megteremtése céljából létrejött irodalomtörténet műfaja vajon hogyan képes megfelelni a 21. századi igényeknek, és, kapcsolódva a konferencia hívószavához, konkrétan a transzkulturalizmus felől érkező kihívásokat említette.[1] Anders Pettersson 2008-ban azzal a megállapítással kezdte a témában írt tanulmányát, hogy az irodalomtörténetek általában megállnak a nemzeti vagy kulturális határoknál, amiben önmagában nincs semmi rossz, de néha át kell lépni ezeket a határokat – például egy transzkulturális irodalomtörténet esetében el kell hagynunk a nemzeti és időbeli korlátokat.[2] Vagyis, témánknál maradva és konkrét példákat hozva, egy szlovákiai magyar irodalomtörténetből, amely eleve transzkulturális képződmény (még akkor is, ha az ide sorolható szövegek jelentős része nem az), kihagyhatatlan például Catullus, hiszen a szlovákiai magyar Polgár Anikó *Catullus noster. Catullus-olvasatok a 20. századi magyar költészetben* (2003) címmel monográfiát írt a magyar nyelvű Catullus-fordításokról, Csehy Zoltán *Hárman az ágyban* (2000) című kötetében több Catullus-verset újrafordított, ráadásul *Csehy Zoltán alagyái, danái, elegy-belegy iramatai* (1998) című verseskötetében *Catullusi* címmel verse is megjelent, amely Catullus-fordításokból, Catullus-újraírásokból is építkezik. Kihagyhatatlan Bohumil Hrabal, akivel Szigeti László készített interjúregényt *Zsebcselek* (1992) címmel, Grendel Lajos pedig a hrabali írástechnikát Talamon Alfonz *Samuel Borkopf: Barátaimnak, egy Trianon előtti kocsmából* (1998) című utolsó könyvével hozta összefüggésbe. És kihagyhatatlan egy szlovákiai magyar irodalomtörténetből Mészöly Miklós is, akivel szintén Szigeti László készített beszélgetőkönyvet *Párbeszédkísérlet* (1999) címmel, és akinek életművéről Görözdi Judit, Grendel Lajos és N. Tóth Anikó is monográfiát írt.[3]

1 *Az interkulturális irodalom poétikái*, ELTE BTK, Budapest, 2022. február 24–25.

2 Anders Pettersson, *Transcultural Literary History: Beyond Constricting Notions of World Literature*, New Literary History, 2008/3, 463.

3 Grendel Lajos, *A tények mágiája. Mészöly Miklós időskori prózája*, Kalligram, Pozsony, 2002, Görözdi Judit, *Hangyasírás, csillagmorajlás. Elhallgatásalakzatok Mészöly Miklós írásművészetében*, Kalligram, Pozsony, 2006, N. Tóth Anikó, *Szövegvándor. Közelítések Mészöly Miklós prózájához*, Kalligram, Pozsony, 2006.

A homogén nemzeti alapú irodalomtörténet-írás másik mítosza a nyelv kizárólagosságának a hirdetése, vagyis hogy egy nemzeti irodalomtörténetbe csak az adott nyelven írt irodalom sorolható. Ezt a dogmát a magyar irodalomtörténet-írás is elfogadja, bár különös módon csak az újkori irodalomra alkalmazza, hiszen azt mindenki természetesnek veszi, hogy a magyarországi középkori vagy a reneszánsz latin nyelvű irodalom is része a magyar irodalomtörténetnek – Anonymus vagy Janus Pannonius természetes módon válik részévé a magyar irodalomtörténeti narrációnak. Ilyen „engedmény" Agota Kristof francia, Ilma Rakusa, Melinda Nadj Abonji vagy Terézia Mora német, Edit Bruck olasz nyelvű regényei esetében nem nagyon vetődik föl, jelentős határsértésnek számítana. Pedig a nyelv csak egyetlen kritérium, amely mellé/helyett odahelyezhető az identitás vagy éppen az államalakulat is az irodalomtörténeti narráció alapkategóriájaként, illetve kontextusaként. Amikor a 2022-ben Ryszard Kapuściński-díjban részesült Ander Izagirrét arról kérdezték, személyében spanyol vagy baszk író kapta-e a díjat, témánk szempontjából nagyon érdekes választ adott. Azt nyilatkozta, annak ellenére, hogy Spanyolországban él, baszk írónak tartja magát, mert a baszk irodalomhoz kapcsolja az identitása.[4]

Mondta mindezt úgy, hogy díjazott regényét spanyol nyelven írta. Jogos és logikusan argumentált vélemény ez is, amelyet éppúgy figyelembe lehet venni, mint a nyelv vagy az állam primátusa mellett érvelőkét. Ez utóbbihoz szintén több releváns megoldást lehetne példaként hozni. Mint mondjuk a finn irodalomtörténeteket, amelyekben egészen természetes módon foglal helyet a finnországi svéd vagy a finnországi számi irodalom. Dionýz Ďurišin pedig *A nemzetiségi irodalom mint irodalomtörténeti egység* című tanulmányában jut el ahhoz az első pillantásra meghökkentő, sőt sokak számára talán botrányos kijelentéshez, miszerint „A cseh-szlovák irodalommal egységet képező magyar nemzetiségi irodalomnak a céljaiból és rendeltetéséből következik, hogy nem lehet a magyar nemzeti irodalom szerves része."[5] Tőzsér Árpád ennek kapcsán megjegyzi, hogy „Dionýz Ďurišin és mások az ilyen kategorikus kijelentések megfogalmazása során feltehetően abból a kardinális marxista tételből indultak ki, hogy a lét határozza meg a tudatot (így az irodalmat is), s a lét alatt természetesen az ideológiák közvetítette társadalomszerkezeteket s nem az ontológiai értelemben vett egzisztenciát értették. Az irodalom »célja és rendeltetése« e szerint a marxista episztemológia szerint a társadalom és a társadalmilag meghatározott ember tükrözése, s a szlovákiai magyar író magától értetődően a szlovákiai szlovák, illetve a szlovákiai magyar embert tükrözi."[6]

Mindenesetre az látható, hogy ebben az esetben sem a nyelv az irodalomtörténeti besorolás alapja és generálója, hanem egyrészt az államalakulat, másrészt – talán Ďurišin eredeti célkitűzésével szemben – az identitás. Nem véletlen, hogy a szerző téziseiből logikusan következik az önálló szlovákiai magyar irodalomtörténet megteremtésének igénye, sőt – és most újra Tőzsért idézhetjük – a szlovákiai magyar specifikus irodalom tudata. Hiszen „az ilyenfajta elméleteket pont azok a szlovákiai

4 Wojciech Szot, *Dlaczego w Boliwii lubią Basków. Rozmowa z Anderem Izagirrem*, Gazeta Wyborcza, 30. maja 2022, 3.

5 Dionýz Ďurišin, *A nemzetiségi irodalom mint irodalomtörténeti egység = Kontextus*, Madách-Műhely, Bratislava, 1985, 117.

6 Tőzsér Árpád, *Az irodalom határai. A nemzetiségi irodalom, a nemzeti irodalom és a világirodalom fogalmáról Cselényi László és Grendel Lajos néhány műve kapcsán*, Tiszatáj, 1999/3, 51.

magyar írói körök tették magukévá a legsimábban – s már jóval előbb a Ďurišin-féle összefoglalások előtt –, amelyek pedig egyébként a magyar nemzeti hagyományok és a nemzeti közösség védelmére rendezkedtek be, s (az irodalmat e védelem eszközeként használva) tulajdonképpen szemben álltak a minden hagyományt és hagyományos értéket manipulálni igyekvő szocialista és csehszlovák hatalommal. Ezek a körök ugyanis pontosan olyan inadekvát, irodalomidegen eszközökkel próbálták meghatározni a szlovákiai magyar irodalom fogalmát, mint maga a politikai hatalom (pontosabban az annak megfelelő irodalompolitika és irodalomtudomány). Így születtek meg a különféle kisebbséginemzetiségi irodalmi paradigmák, mint például a »kisebbségi messianizmus« formulája, továbbá a »híd-szerep«, a »szlovákiai magyar regény«, a »helyi színek«, a »valóságirodalom« elmélete stb."[7]

Sem Tőzsér, sem Ďurišin nem foglalkozik azonban azzal, hogy ezt a kérdést egészen más oldalról is vizsgálhatjuk, hogy nézhetjük a lehetőségek tárházát egy teljesen eltérő, másik perspektívából is, amely a transzkulturális irodalomfelfogás érvényesítéséből adódik. Ehhez kiindulópontként és felvezetésként Görözdi Judit és Pénzes Tímea tanulmányai, illetve Halász Iván monográfiája szolgálhat számunkra.

Pénzes Tímea nemrégiben megjelent tanulmányának egyik alfejezetében utal arra, hogy a vizsgált szlovák expat (expatriált, hosszabb ideig külföldön tartózkodó) szerzők szlovák nyelvű szövegeibe több helyen magyar kifejezések, szavak, mondattöredékek vagy akár egész mondatok ékelődnek. Mint megjegyzi, „A magyar kifejezések szlovák irodalmi művekben való előfordulása nem kifejezetten az expat próza jellegzetessége, lásd Pavol Rankov *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)/ Szeptember elsején (vagy máskor)*; Balko: *Vtedy v Lošonci/Akkor, Lošoncon*, Veronika Šikulová *Miesta v sieti/ Menettérti*, Silvester Lavrík *Nedeľné šachy s Tisom/Vasárnapi sakkpartik Tisóval* című műveit (valamennyi kötet Mészáros Tünde fordítása)",[8] de a vizsgált expat szövegkorpusz is kapcsolódik ehhez a jellegzetességhez. Pénzes a Thomka Beáta által bevezetett „többnyelvű éntudat"[9] kifejezéshez csatlakozik, amikor megjegyzi, a „tárgyalt szerzőknél a több nyelv együttes jelenléte gyerekkoruk meghatározó élménye [...], hozott és nem szerzett élmény. Žuchová és Dobrakovová nagyanyja is beszélt magyarul, gyerekkoruk részét képezte a magyar szókincs. Kepplová többek közt Magyarországon tanult, és több magyar kifejezést, mondatot találunk a műveiben."[10] A regényekben felhasznált magyar kifejezések egyes esetekben a szlovák (naďmama, naďapa, kiškuťa, ištenem, haďd, nešegíč), más esetekben a magyar (Hogy vagy?, Az élet nem torta, apuka) helyesírás szabályainak megfelelően kerültek be ezekbe a szlovák nyelvű kötetekbe.[11]

A kortárs szlovák nyelvű irodalom egy jelentős vonulatának ez a vonzódása a magyar reáliákhoz, magyar szavakhoz különösen azért érdekes, mert a szlovák szépirodalom, irodalomtudomány, illetve irodalomtörténet-írás számára hosszú ideig tartó kihívás volt Dél-Szlovákia, a „szlovák Dél" megjelenítése, integrálása (?) a szlovák

7 *Uo.*, 51.
8 Pénzes Tímea, *A szlovák expat szerzők műveiben előforduló kultúraspecifikus kifejezések és vendégszavak fordítása (Svetlana Žuchová, Ivana Dobrakovová, Zuska Kepplová, Mária Modrovich)*, Irodalmi Szemle, 2021/11, 59.
9 Thomka Beáta, *Regénytapasztalat. Korélmény, hovatartozás, nyelvváltás*, Kijárat, Budapest, 2018, 34.
10 Pénzes, *i. m.*, 60.
11 *Uo.*, 60–61.

irodalomba. A kérdésről Halász Iván írt monográfiát *Dél-Szlovákia az irodalomban* címmel, amelyben a szlovák irodalom makrorégiói kapcsán írja, hogy „Az utolsó nagy szlovák régió, amely a szlovák irodalom szerves részévé vált, Dél-Szlovákia. Erre csak a 20. század utolsó harmadában került sor, amikor fellépett három déli író – Ivan Habaj, Ladislav Ballek és Peter Andruška…"[12] Halász aprólékos gondossággal mutatja be a három szerző bizonyos kérdésekben eltérő, más esetekben egymásra rezonáló perspektíváit Dél-Szlovákia, illetve a dél-szlovákiai magyarok ábrázolása során. Dél „felfedezése" a szlovák irodalom és irodalomtudomány számára különösen Habaj Csallóköz-ábrázolásán és Ballek Ipolyság-regényein keresztül ment végbe. Halász utal arra is, hogy az utóbbi évtizedek irodalmából már sokkal szélesebb példatár említhető: „az 1989 utáni időszak gazdag terméséből kissé önhatalmúlag válogatva a legfontosabb szerző mindenekelőtt Peter Pišťanek (1960–2015), Daniela Kapitáňová (1956), Pavol Rankov (1964), Ľuboš Dojčan alias Koloman Kocúr (1964) és Peter Balko (1988). Egyébként egyikük sem igazi déli szerző. Kapitáňován kívül nem is a nemzetiségileg vegyes délről származnak, bár Balko losonci szülőhelye és Kocúr Kassája határesetnek tekinthető."[13] Ezen a ponton vitatkozni lehet Halásszal, mind Balko, mind Kocúr kapcsán, hiszen egyrészt Losonc és Kassa bizonyosan része Dél-Szlovákiának, másrészt Kocúr (vagyis eredeti nevén Ľuboš Dojčan) életrajzából tudható, hogy bár Kassán született és négyéves korától a dél-szlovákiai, szlovák többségű Bellegszencsén (Podhájska) élt, regényeinek alapanyagául a magyar többségű, Érsekújvár és Nyitra között található Nagykéren (Veľký Kýr) tapasztalt nyelvhasználat szolgált. Itt, a nagyszüleinél töltötte ugyanis az iskolai szüneteket.[14] Az életrajzi adatoknál jóval fontosabb természetesen a szövegek intonációja, a nyelvi tér, hogy tehát a transzkulturális jelentésadás, a hibridizáció milyen típusú és milyen tág technikáival élnek ezek a regények.

Ennek kapcsán témánk szempontjából Görözdi Judit alapvető jelentőségű tanulmányát szükséges említeni. *Két kultúrában – vice versa. Magyar-szlovák és szlovák-magyar átmenetek* című írásában ugyanis hétfokozatú skálán helyezi el azokat az irodalmi alkotásokat, amelyek két kultúra és nyelv határán helyezkednek el, vagyis a „kettős kötődés"[15] poétikájából építkeznek. A teljesség igénye nélkül: „mutathatják a többségi kultúra elhatárolódó látószögét a kisebbségitől" (1), „a többségi kultúra látószögét, amely integrálja a kisebbségi kultúra elemeit" (2), az „ismertető szándékot, amely a többségi kultúra szempontrendszerét alkalmazva, többségi nyelven megszólalva helyezi középpontba a kisebbségi kultúrát" (3), „a kisebbségi kultúra nézetét a többségi kultúra nyelvén kifejezve, ütköztetve a kultúrákat" (4), illetve amely „a kisebbségi kultúra nézetét a többségi kultúra nyelvén képviseli, mintegy kisajátítja azt." (5) Ez az öt szint Görözdi Judit szerint a „többségi nyelvű irodalmi művekben […] marginális pozícióban levő kultúra megjelenésének különböző fokozatai"-ra utal. Ezt

12 Halász Iván, *Dél-Szlovákia az irodalomban (Sztereotípiák és interetnikus összefüggések)*, Selye János Egyetem Tanárképző Kar, Komárom, 2018, 31.

13 *Uo.*, 65–66.

14 *Kniha týždňa / A hét könyve*: Koloman Kocúr, Apáka a mamáka, L.C.A.Levice 2002, https://www.watson.sk/index.php?option=com_content&view=article&id=88&PHPSESSID=85e3993bcc752289de8aa11401331b4a

15 Görözdi Judit, *Két kultúrában – vice versa. Magyar-szlovák és szlovák-magyar átmenetek*, Magyar Lettre Internationale, 2016/100, 30.

egészíti ki az „átmenet a kisebbségi nyelvű és aspektusú szövegek"-hez, „amelyeken belül legalább két nézőpontot különböztethetünk meg: az egyik „a többségitől elhatárolódó, amelynek fontos jegye, hogy a többséggel szemben határozza meg a kisebbség identitását" (6), a másik pedig „a többségi kulturális hatásokat is integráló kisebbségi megszólalási mód" (7).[16]

Görözdi Závada Pál *Jadviga párnája* és Veronika Šikulová *Menettérti* című regényét, illetve azok szlovák és magyar fordítását értelmezi részletekbe menően, de a kategorizáció során a Halász Iván által említett Ivan Habaj-, Ladislav Ballek-, Pavol Rankov-, Koloman Kocúr (Ľuboš Dojčan)-regények egy részére is utal. Írásának végén arra a konklúzióra jut, hogy Závada és Šikulová regényei „olyan látószöget képviselnek, ahonnan mindkét kultúrára van (Závadánál teljesebb, Šikulovánál redukáltabb) rálátás, és ahol az elméletileg »tiszta« identifikációs minták és kategóriák közötti átmenetek érvényesülnek."[17]

A fenti három szerző elméleti írásaiból olyan szlovák nyelvű irodalom képe körvonalazódik, amely több síkon hozza játékba a hibriditást, a különféle transzferjelenségeket, transzkulturális poétikaként működtetve. Olyan irodalomfelfogás lép életbe, amely a kevert nyelvi színtereket, a nyelvközi interferenciajelenségeket és a kódváltást prezentálja. A fenti regények többsége kevert identitású egyéneket reprezentál, hibrid kulturális tereket mutat meg. Ezek a területek az átváltási és transzlációs műveletek helyszínei, a folyamatos jelentésmozgás, a kultúrák közötti interakciók helyszínei.

A fent említett regények egy egészen tág korpuszt foglalnak magukba, olyan szövegeket, amelyek a szlovák–magyar kontaktusjelenségekbe helyezik magukat, éppen ezért kizárólag a szlovák irodalomhoz való hozzákötésük leegyszerűsítő és kérdéses. Hiszen ezeket a regényeket teljesen átjárják a különféle transzkulturális rétegek, a városok neveitől a személyek nevén, a származástörténeteken, a családi genealógián, a többnemzetiségű városok és falvak terein át az egymástól eltérő és egymással mégis párhuzamosan létező identitástörténetekig, történelemértelmezésekig – odacsatolva ezeket a szövegeket nemcsak a szlovák, hanem a magyar irodalomhoz is. A szlovák szövegekben található magyar szereplők, magyar identitástörténetek, magyar nevek, magyar szavak, magyar mondatok, magyar történelmi események a magyar irodalom kontextusában új jelentéseket nyernek, mint ahogy a magyar irodalom is új perspektívákkal gazdagodik.

Minden említett regény a maga sajátos eszközeivel járul hozzá ehhez az odacsatoláshoz, ezek a sajátos eszközök egy-egy jellegzetes síkon létesítenek kapcsolatot a magyar irodalommal és kultúrával. Koloman Kocúr *Apáka és mamáka* (*Apáka a mamáka*) című regényében a cím és a szöveg a nyelvi hibridizáció által, a szlovák és magyar nyelv kontaktusjelenségei révén idézi fel a szlovák–magyar nyelvhatár jellegzetes beszédmódját. Peter Balko *Vtedy v Lošonci*, Mészáros Tünde által találóan *Akkor, Lošoncon* címmel fordított regénye szintén, már címével jelzi a kulturális és nemzeti kettősségek nyelvi játékának kitett szöveg intonációját. A Balko-könyv mágikus realizmusába néha hosszabb történetek, anekdoták, máskor egy-egy elejtett mondat szövi bele a közös, gyakran neuralgikus szlovák–magyar történelem eseményeit:

16 *Uo.*, 30.
17 *Uo.*, 33.

Ha pedig eluntuk a telefonbetyárkodást, visszatértünk a testi konfrontációhoz. Érdeklődésünk homlokterébe az Adorian nevű rendőrparancsnok került, aki felpofozta Kápia apját, amiért az a templomban nem szlovákul, hanem magyarul beszélt.

– Nem az öreggel fogom rendezni az ügyet – morogta pár nappal az incidens után Kápia, miközben apró golyókat formált a leharapdált körömbőréből, és megdobálta velük az arra járókat. – A bűn örökletes – jelentette ki olyan megfellebbezhetetlen magabiztossággal, mintha a balkezes fenéktörlésről értekezne.[18]

A témánk szempontjából legkomplexebb, legtöbb síkot megjelenítő mű talán Daniela Kapitáňová eredetileg Samko Tále álnéven írt regénye, a *Könyv a temetőről* (*Kniha o cintoríne*), amely nemcsak Komárom-regényként prezentálja magát, hanem – többek között – a nacionalizmus és sovinizmus parodisztikus bírálatát is mesteri módon mutatja be:

Az apukám mindig mondta, hogy a kefirt a mongoloidok találták ki és ebből látszik, hogy azok kultúrnemzet, mert kitalálták a kefirt. De nemcsak a kefirt, hanem még a magyarokat is kiűzték Mongóliából, mert a magyarokat a világon senki se szereti, mert magyarok. A szlovákokat a világon mindenki szereti, mert szlovákok.

Mert a szlovákok a legjobbak a világon és a szlovák nyelv is a legszebb a világon.

Tanultuk az iskolában és a televízióban is mondták, hogy a szlovák nyelv a legszebb a világon.

Ezt abban a tekintetben lehet tudni, hogy a szlovák nyelvben van ľ betű. A ľ a világon a legszebb betű, mert nagyon szép. A cseh nyelv példának okáért nem lehet a világon a legszebb, mert nincs benne ľ. Úgyhogy a legszebb a világon a szlovák, mert van benne ľ.

A legnevetségesebb nyelv a világon a magyar nyelv.

Ezt abban a tekintetben lehet tudni, hogy amikor valaki mond valamit magyarosan kiejtve, az nagyon humoros és mindenki nagyon jól szórakozik rajta. Mert az nagyon vicces.

Én is nagyon jól szórakozom rajta, mert az nagyon vicces.[19]

Ebből a szempontból még erőteljesebb ajánlat érkezik Peter Macsovszky szlovák nyelvű *Tantalópolis* (2015) című regénye felől. Ebben az esetben azért szükséges életrajzi adatokra utalni, mert Macsovszky igazi transzkulturális mintaszerző. Szlovákiai magyar identitású író, aki szlovák tanítási nyelvű iskolákat végzett, és irodalmi pályafutását szlovák nyelvű vers- és prózakötetekkel kezdte, majd az 1990-es évek végétől magyar nyelvű könyvekkel is jelentkezett. Ehhez az autochton transzkulturalitáshoz, többszörös nyelvváltáshoz, bilingvizmushoz társult később a neonomád

18 Peter Balko, *Akkor, Lošoncon*, ford. Mészáros Tünde, Kalligram, Budapest, 2022, 129.
19 Daniela Kapitáňová, *Könyv a temetőről*, ford. Mészáros Tünde, Magvető, Budapest, 2016, 59–60.

transzkulturalizmus. A szerző életrajzából tudjuk, hogy Macsovszky hosszú éveket töltött először Hollandiában, majd Brazíliában, később az ausztráliai Perth-be költözött, ahol ma is él. *Tantalópolis* című regényében hasonló komplexitással jelenik meg a magyar–szlovák viszony, mint Daniela Kapitáňová regényében, de egészen más perspektívából és teljesen más regisztereken. Az – ismétlem – szlovák nyelven írt és megjelent, autobiográfiai elemekkel is játszó regény főszereplője és narrátora ugyanis egy szlovákiai magyar, bizonyos Szoborkay, aki térben és időben kiterjesztett utazásai során szembesíti önmagát és olvasóját gyerek- és felnőttkorával, illetve gyerekkori és felnőttkori olvasmányaival, festőivel. Nem tudom a szlovák olvasók perspektívájába beleélni magam, de minden bizonnyal különleges élményt jelenthet számukra, amikor kiderül, hogy a regényben komplett műelemzéseket elhelyező narrátor főként Szentkuthy Miklós és Csontváry műveinek értelmezésébe mélyed bele, gyakran oldalakon keresztül. És például olyan mondatokkal találkozhat, mint:

> Miért nem olvas útirajzokat Szoborkay? Mert magyarul vannak. Sokáig úgy gondolja, hogy ő azon a nyelven nem tud olvasni, és soha nem is lesz szüksége arra, hogy tudjon. Hasznosabb jól elsajátítani az államnyelvet. Mondja anya, és a nagyszülők helyeselnek. És továbbra is mindnyájan magyarul beszélnek Szoborkayval. Eszébe sem jut, hogy ha már beszél valamilyen nyelven, akkor helyénvaló lenne azon a nyelven olvasni is. És írni? Ah, azt aztán végképp nem! Vagy inkább így: később, amikor Szoborkay bátorságot gyűjt magyar szöveg olvasásához, automatikusan rögtön azt képzeli, hogy írni is tud. Így keletkezik első, kézzel írt, befejezetlen regénye, Verne *Nyolcvan nap alatt a Föld körül* című művének és Wilde egy színdarabjának mintájára, amelyet a tévében látott (anglománia!): írd a magyart, ahogy hallod. Minden lehetséges nem irodalmi, beszélt fordulattal, amelyet otthonról, a konyhából kapott.[20] (saját fordítás)

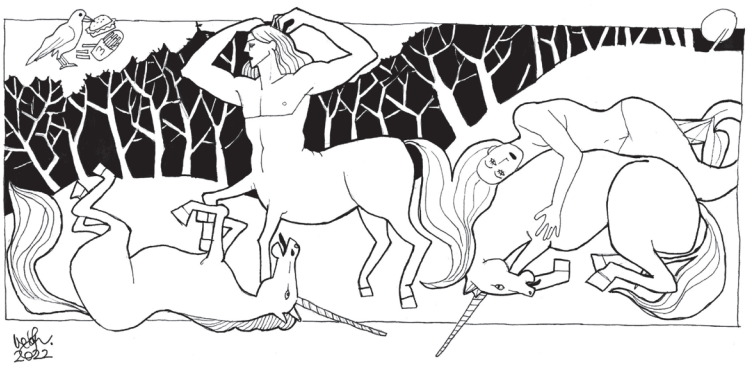
A mű egy szlovák nyelven megírt magyar, illetve szlovákiai magyar regény képét is képes közvetíteni sok egyéb mellett, mivel olyan határhelyzeteket modellál az értelmező számára, amelyek az egyértelmű nemzeti kategorizáció és besorolás ellen hatnak. A szlovák nyelven megírt szlovákiai magyar Szoborkay története, emlékfragmentumai, művészettörténeti és irodalmi értelmezései minden bizonnyal eltérő nyelvi-nemzeti kontextusokként manifesztálódnak egy szlovák, egy szlovákiai magyar vagy egy magyarországi magyar olvasó számára. Az viszont hiba lenne, ha a nyelve miatt, a megírás nyelvére hivatkozva kirekesztenénk, kizárnánk a magyar irodalom és magyar irodalomtörténet kontextusából egy olyan regényt, amely magyar identitáskérdésekkel foglalkozik egy hangsúlyosan magyar narrátor nézőpontján keresztül.

Mint látható: ami a szlovák irodalomtudományban Dél-Szlovákia „behozatala" a szlovák irodalomba, az a magyar irodalom és irodalomtudomány számára egy újfajta önismeret lehetősége. A kortárs szlovák nyelvű irodalom egy része magyar irodalom is, amennyiben a magyar történelem, a magyar identitás feldolgozásának folyamataira láthatunk rá ezekben a művekben – szlovák nyelvű szövegek által. És

20 Peter Macsovszky, *Tantalópolis*, Drewo a srd, Bratislava, 2015, 25.

ahogyan a Radoslav Passia és Ivana Taranenková által szerkesztett 21. századi szlovák irodalomtörténet, óvatosan ugyan, de mégiscsak említette Grendel Lajos és Hunčík Péter regényeit,[21] úgy a magyar irodalomtudománynak sem kéne lemondania a szlovák irodalom magyar regényeiről.

Hiszen a „mi a magyar irodalom" kérdése valójában egy terminológiai pontatlanság eredménye. A „magyar irodalom" szókapcsolat éppúgy jelentheti a magyar nyelven írt irodalmat, mint „Magyarország irodalmát", továbbá a magyar nemzetiségű szerzők által írt irodalmat, de a magyarokról, magyar identitásról szóló szépirodalmat vagy a magyar jelenségekkel foglalkozó irodalmat is. Ezt a terminológiai pontatlanságot akkor tudjuk kivédeni, ha a magyar irodalom legtágabb koncepcióját képviseljük. Ezt csak erősíti az utóbbi évtizedek globalizmusának transznacionális és transzkulturális stratégiája, amely témánk szempontjából egy sajátos ubikvitást eredményez. Jelesül azt, hogy a magyar irodalom és a magyar irodalomtörténet kontextusába tartozó szövegeket nemcsak Magyarországon, nemcsak magyar nyelven írt művekben, nemcsak magyar nemzetiségű írók alkotásai között tudjuk megtalálni, hanem mindenhol, bárhol előfordulhat – fordítás, allúzió, intertextus, hatásviszony révén az ókorban éppúgy, mint akár egy Brazíliában szlovák nyelven írott szövegben is. Hogy ez mégsem akkora provokáció, arra kiválóan utal a Szegedy-Maszák Mihály és Veres András által szerkesztett *A magyar irodalom története I-III.* című irodalomtörténeti könyv, amelynek külön fejezetként része Jacobus Piso *Schediája*,[22] Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regénye,[23] illetve annak magyar fordítása Tandori Dezsőtől éppúgy, mint Tibor Fischer 1956-ról írott angol nyelvű regénye, illetve ezek értelmezése.[24] Ez az írás csak arra szerette volna felhívni a figyelmet, hogy a latin, a német és az angol nyelvű alkotások mellett a magyar irodalom történetének léteznek szlovák nyelvű szövegei is.



21 Radoslav Passia – Ivana Taranenková, *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia,* Literárne informačné centrum, Bratislava, 2014, 69.

22 Jankovits László, *Jacobus Piso* Schediája. *1554 Jacobus Piso verseskötetének megjelenése = A magyar irodalom története I.*, főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, Gondolat, Budapest, 2007, 266–273.

23 Györffy Miklós, *A modern regény magyarul. 1977 Musil:* A tulajdonságok nélküli ember *Tandori Dezső fordításában = A magyar irodalom története III.*, főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, Gondolat, Budapest, 2007, 730–743.

24 Szegedy-Maszák Mihály, *A magyarság (nyelven túli) emléke. 1992 Megjelenik Tibor Fischer regénye az 1956-os forradalomról = Uo.*, 831–837.

Tóth Bálint Péter

„Látjátok, feleim: sosem volt nagyobb gyilok…”

Töprengések egy kalandozáskorabeli óangol hősköltemény fordítása közben

Annak ellenére, hogy a kalandozó magyarok nyugati irányú portyái-hadjáratai a 933-as merseburgi vereség után megritkultak, alig néhány évvel az említett vesztes ütközet után egy magyar sereg a hun Attilán is túltéve egészen az Atlanti-óceán partjáig eljutott. A 937-es esztendő történéseiről számos európai forrás beszámol, ám egyetlen hazai írott emlék sem hagyományozódott az utókorra. Mindezt annak kapcsán hozom szóba, hogy bármennyire is szakmaiatlan a „mi lett volna, ha…” jellegű kérdésfelvetés, mégis szívesen olvastam volna egy korabeli beszámolót vagy hősköltemény erről a nevezetes katonai sikerről. Tisztában vagyok vele, hogy egy koraközépkori írásos nyelvemlék fennmaradása esetleges, e tekintetben mégis akadnak „szerencsésebb” népek. Jelen esetben az angolok.

Merthogy az *Angolszász krónika* tanúsága szerint ugyanebben az évben lezajlott egy csata, amelyet olyan jelentősnek ítéltek, hogy a 937-hez tartozó bejegyzés egy teljes értékű, az ókori panegyricusok mintájára íródott műalkotásnak tekinthető. Bár a szöveg lapszéltől lapszélig tart, az antik annalesekre emlékeztető krónikából mégis kitűnik „A brunanburhi csata” címen ismert, hetvenhárom soros verses elbeszélés, különösen, hogy a közvetlenül előtte szereplő tudósítás mindössze egyetlen sor („934 Ebben az évben Aelfheah került a winchesteri püspöki székbe”). A következőkben arról lesz szó, milyen megfontolások vezettek előzetesen, illetve milyen válaszutak elé állított a lapszámban olvasható szöveg fordítás közben. Ilyen értelemben nem térek ki részletesen az óangol költészetre, hanem megpróbálok betekintést nyújtani egy 10. századi óangol költemény fordításának folyamatába.

Leginkább lírai művek átültetésekor merül fel a szépség-hűség dilemmája. A műfordítónak el kell döntenie, hogy inkább a formai-stilisztikai elemek minél teljesebb, akár a mondanivaló rovására történő átültetésére törekszik, vagy pedig az adott mű tartalmát-gondolatiságát kívánja átmenteni, és ennek rendeli alá a „külcsínt”. Előfordul, hogy ugyanannak az eredetinek két eltérő felfogást tükröző fordítása is keletkezik, amelyek mindegyike ugyanúgy érvényes és megállja a helyét (ld. az *Isteni színjáték* Babits- vagy Nádasdy-féle változata). Jelen esetben azt kellett tisztáznom, hogy mennyire ragaszkodom az óangol költészetre jellemző, ún. alliteráló verseléshez, amely kevés kivételtől eltekintve nem tartalmaz rímeket vagy időmértéket, hanem a hangsúlyos szótagok és az alliteráció játékán alapul. Emellett az is jellemzője, hogy a gondolati egység nem annyira a sor, hanem a félsor, amelyek két hangsúlyos szótagot tartalmaznak (a hangsúlytalan szótagok száma változó), és ezek szigorú rend szerint alliterálhatnak egymással: a harmadik mindig, a negyedik sosem, az első félsorból pedig vagy az egyik, vagy mindkét szótag részt vesz az alliterációban (ebből következően mindössze háromféle variáció létezhet). A munka legelején egyértelmű

volt számomra, hogy ehhez a jellegzetességhez feltétlenül ragaszkodni szeretnék, kiderült azonban, hogy ezt könnyebb elhatározni, mint megvalósítani. Van ugyanis az óangol verselésnek néhány egyéb sajátossága, amelyek gyakran megkötik a műfordító kezét. Ilyen a gyakran ismétlődő fogalmak változatosabb megnevezését szolgáló szinonimahalmozás (pl. kard ~ vas, élesre fent penge), továbbá a gyakran metaforikus kifejezésként vagy képi leírásokat tömörítő összetett szavakként definiálható ún. kenningek alkalmazása (pl. csata = „lobogó-ütközés"). Az én ízlésem/felfogásom szerint utóbbiak olyan szignifikáns költői eszközök, amelyeknek mindenáron szerepelniük kell a magyar változatban, „elrontva" akár az alliterálás szabályainak valamelyikét. Összességében tehát elmondható, hogy a szigorú mintakövetést részlegesen elvetettem, és inkább a helyenként elsőre kissé nyakatekertnek tűnő gondolatfűzés és szintaxis megőrzésével igyekeztem közelíteni az én változatomat az eredetihez.

A konkrét verselési megkötöttségeken túl azt az alapvető kérdést is fel kellett tennem, hogy irodalmi alkotásként vagy haditudósításként tekintek-e a szövegre. Abból kiindulva, hogy a szóban forgó mű lelőhelye egy évkönyv/krónika, utóbbi értelmezés kínálja magát, mint azonban már fentebb említettem, a beszámoló nagymértékben eltér a többi bejegyzéstől, ezért én mindenképp költeményként definiáltam magam számára. Ezek után lássunk néhány konkrét példát arra, hogyan (nem) sikerült átültetni az elméletet a gyakorlatba!

Nyilván akad olyan, aki szerint egy földrajzi fogalom magyarítása az egyszerűbb fordítói feladatok közé tartozik, hiszen oly sok mindennek megvan már a megfelelője, vagy ha nincs, létezik bevett átírási gyakorlat, és a szövegkörnyezetből úgyis kiderül, hegyről, mocsárról, barlangról vagy miről van szó. Azért hozom mégis szóba a vers 24. sorában szereplő Merciát, mert ez a látszólag ártatlan szó is komoly döntés elé állított, és jól megvilágítja, miféle kérdések merülhetnek fel a műfordítóban munka közben. A szóban forgó terület a koraközépkori hét angolszász királyság egyike volt, és a mai Anglia középső részén helyezkedett el. Utóbbiból kiindulva eredetileg „középföldieknek" fordítottam az ott élőket. Ezt azért is tekintettem érvényes megoldásnak, mert ezáltal is a költemény irodalmi jellegét szerettem volna kicsit jobban kidomborítani, és némiképp eltávolodni a haditudósítás mivoltától. Nem sokkal később azonban eszembe jutott a Tolkien által megalkotott Középföldе, és elbizonytalanodtam, nem áthallásos-e az, amit kitaláltam. Először elhessegettem magamtól ezt a gondolatot, végül azonban mégis „merciaiak" lettek a versben emlegetett bátor harcosok. Néhány sorral arrébb azonban nem tudtam ellenállni a „kísértésnek", és ami eredetileg „skótok" (Scotta leode), nálam „felföldiek" lett. Ki-ki eldöntheti, helyesen jártam-e el.

Gyakorló műfordítóként nem egyszer kerültem már olyan helyzetbe, hogy egy bizonyos helyen óhatatlanul elveszett valami az eredetiből, amit ilyenkor mindig igyekeztem kompenzálni valahol máshol. Mire is gondolok? Egy olyan sornak, amelyben hármas alliteráció szerepel (nem egy ilyen akad a műben), kizárt, hogy lesz adekvát magyar megfelelő. Ilyen esetekben azt igyekszem elérni, hogy ha már úgyis veszítek a vámon, legalább nyerjek a réven, és az eredetivel megegyező megoldásra törekszem, csak épp a mű egy másik pontján. Felettébb örömteli, ha mégsem kell ehhez a módszerhez folyamodnom, és sikerül „tükörfordítani" egy adott passzust. Ilyen, például, a vers 12. sora:

...ond scipflotan	...és hajóúsztatók
fæge feollan. Feld dænnede	holtan hulltak. Hadfiak vére
secgas hwate...	folyt a földön...

Ahogy minden diák elképed, amikor szembesítik azzal, hogy a *Halotti beszéd* bizony „magyarul" van, ugyanúgy a mai angolt beszélők többségének is meggyűlne a baja a verssel. Természetes, hogy a közel ezeregyszáz évvel ezelőtti nyelvállapot merőben más, mint az, amit manapság használunk, ami felvet egy újabb kérdést: mennyire legyen archaizáló a fordítás? Egyértelmű volt számomra, hogy a vers értelmét kifejtő, a szöveget kibontó magyarítás (az angol átiratokhoz hasonlóan) már inkább prózafordításszámba menne, márpedig én szerettem volna megőrizni a szöveg tömörségét. Ebből viszont a fülünk számára talán kissé idegenül csengő („stílustalan") igeneves alakok alkalmazása következik. Egy ponton felmerült bennem, hogy még egyértelműbben régiesre hangoljam a saját változatomat (pl. „is" helyett „es" használatával vagy a teljes hasonulás mellőzésével), ezt azonban végül elvetettem, és inkább egy „emészthetően archaikus" megoldás mellett döntöttem.

Újfent tanulságos volt megtapasztalnom, mennyire érvényes a szakmai berkeken belül közismert szemlélet, mely szerint a fordítást nem lehet befejezni, csupán abbahagyni. Minden szöveget a végtelenségig lehetne csiszolni, eljön azonban az a pont, amikor el kell engedni, és bízni abban, hogy megáll a saját lábán. Én is évekkel ezelőtt, kósza felindulásból álltam neki a munkának, és a félkész változat bizony sokáig érlelődött a fiókban. Amikor újból elővettem, alig volt olyan sora, amelyhez ne nyúltam volna hozzá, és biztos vagyok benne, hogy legközelebb ismét rendesen átszabnám. Inkább a derék olvasó elé tárom, hogyan küzdött meg egymással a nyugat-szász uralkodó és fia, Athelstan és Edmund III. Olaf Guthfrithson viking királlyal és szövetségeseivel a ködös Albionban, amikor a mi eleink épp Nyugat-Európát járták be lóháton.

Zelei Dávid

Don Quijote Angolszásziában

Az elmúlt évtizedekben feléledő világirodalom-diskurzusok egyik nagy hozadéka annak felismerése, hogy akármennyire is kötődik egy írás- vagy életmű saját lokalitásához és kulturális környezetéhez, szerencsés kulturális transzferekkel egészen eltérő kontextusban is újjászülethet. A német földön Hegel, Schelling és Fichte árnyékában elvesző Karl Christian Friedrich Krause aligha gondolta volna, hogy halála után spanyol értelmiségiek az ő „krausista" filozófiája segítségével igyekeznek majd megújítani országukat, ahogy az sem túl valószínű, hogy Csehovban felmerült volna, hogy évszázadokkal megírását követően milyen nagy szerepet játszik majd a *Sirály* az „ír képzelet dekolonizálásában" (hogy stílszerűen egy *magyar* kutatót, Csikai Zsuzsannát idézzek).

Amikor Miguel de Cervantes a 16. század végén – valószínűleg egy sevillai börtönben – belekezdett a *Don Quijoté*be, aligha sejtette, milyen nagy hatást gyakorol

majd az angolszász irodalmakra. Pedig négyszáz év elteltével kijelenthetjük: hiába a *Bovaryné* vagy a *Félkegyelmű* nyilvánvaló cervantesi hatásai, a Búsképű Lovag és kehes gebéje a spanyolon kívül egyértelműen a fordításirodalomra kevéssé nyitott angol nyelvterületen futotta be a legnagyobb karriert – Rocinantéhoz illő poroszkálását néhol sebes vágtára váltva.

Már a kezdet is erős volt. Még meg sem jelent a *Quijote* második része, mikor 1612-ben egy kalandos életű ír, Thomas Shelton, aki valószínűleg salamancai diákként tanulhatott meg spanyolul, a kötet brüsszeli kiadását* felhasználva megjelentette az első rész angol fordítását *The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don-Quixote of the Mancha* címmel – ez volt az első eset, hogy az elmés nemes történetét *bármilyen* nyelvre átültették. (Csak összehasonlításképp: magyarul ugyanerre az 1870-es évekig kellett várnunk – eddigre angolul hét fordítás és azok négy átdolgozása készült el.)

A mű azonnali sikerét jól mutatja, hogy míg Francis Beaumont *A fényes borstörő lovagja* című, *Don Quijoté*hez ezer szállal kötődő szatirikus darabja 1607-ben hatalmasat bukott a londoni színpadon, 1613-ban kiadott könyvváltozata már kifejezett gazdasági siker volt, s ugyanebben az évben mutatták be Shakespeare (és John Fletcher) azóta elveszett *Cardenió*ját is, mely nagy valószínűséggel a *Quijote* egyik epizódját dolgozta fel.

A *Don Quijote*-láz ezután hosszabb időre alábbhagy, majd két hullámban, több hagyományvonalon éled újra. Az első hullám a 18. század második felére esik, és olyan nevek fémjelzik, mint Laurence Sterne, Henry Fielding vagy Tobias Smollett (utóbbi maga is lefordította a *Quijoté*t), míg a második a huszadik század hetvenes éveiben veszi kezdetét Salman Rushdie, Graham Greene, Thomas Pynchon vagy épp Paul Auster írásaival.

Ha az igazán jó regény ismérve, hogy hozzávalóiból számtalan ízű és jellegű irodalom süthető, a belőle kinövő hagyományvonalak pedig többféleképpen megrajzolhatóak, akkor a *Don Quijote* minden kétséget kizáróan jó regény. Az elmés nemes szelleme éppúgy feltűnik választási komédiában, mint vallási szatírában vagy posztmodern krimiben, segítségével épp olyan jól támadható a puritanizmus, mint a francia forradalom vagy a gótikus irodalom, főszereplőjén pedig épp olyan jól áll a papi gúnya, mint a szoknya.

Borges Kafka előfutárait számba véve jut arra, hogy miközben az egyes előfutárok mind hasonlítanak Kafkára, egymásra egyáltalán nem – ugyanez viszont megfordítva, a hatástörténetre vetítve is igaz. Nehéz lenne erős párhuzamokat találnunk mondjuk a Cervanteshez nyilvánvalóan és transzparensen kötődő *Don Quijote Angliában* (Fielding) és a *Beépített hiba* (Pynchon) között – miközben persze hasonló átemelési módok nyomán kimutathatók bizonyos hagyományvonalak. A *Quijoté*ból ugyanis mindenkinek más kell: van, akinek a szereplők, van, akinek a történet, van, akinek pedig az irodalomhoz való viszony és az arról való beszéd tetszik meg. S még ezek is tovább bonthatóak. Van, aki az eredeti szereplőit helyezi bele egy egész más történetbe, és van, aki saját történetéhez adaptálja őket. Van, aki a regény kiindulóhelyzetét (időmilliomos könyvfaló a világ végén) veszi kölcsön, mások viszont a pikareszk cselekményvezetést is integrálják saját sztorijukba.

* Brüsszel ekkor Spanyol-Németalföld részét képezte.

És persze a regény önmagára mutató gesztusait, a posztmodernben hagyománnyá váló trükkjeit is sokféleképpen veszik át Sterne-től Angus Wilsonon át Rushdie-ig. Ennek az írásnak nem célja mindannyiukat számba venni – itt és most két érdekes tendenciára, hagyományvonalra hívnám fel a figyelmet. Mindkettő Don Quijote figurájának átkeretezéséhez köthető: egyikük kulturális többletként, másikuk hiányként jelentkezik.

Az elsőre Bényei Tamás hívta fel a figyelmemet 1945 utáni angol regényeket tárgyaló monográfiájában, *Az ártatlan ország*ban, mikor rámutatott, hogy az angol katolikus regény két óriása, Chesterton és Graham Greene is egy *Don Quijote*-parafrázissal zárta le írói pályáját – az 1927-es *Don Quijote visszatér*rel, illetve az 1982-es *Monsignor Quijoté*vel. Mindez egyáltalán nem előzmények nélküli: kifejezetten sok angol újraírás öltözteti papi gúnyába a főhőst (ilyen Adams atya Fielding *Joseph Andrews*ában, a metodista prédikátor, Geoffry Wildgoose Graves *The Spiritual Quixoté*jében, vagy Greene már említett *Monsignor Quijoté*je), vagy helyezi egyenesen sátáni pozícióba azt (legradikálisabban Charles Lucas a beszédes című *The Infernal Quixoté*jében), ami azért is különösen érdekes, mert bár Sancho Panza prédikátorként és teológusként is kiemelkedőnek látja gazdáját, Cervantes regényének nem egyházi és vallási kérdések állnak a középpontjában.

Ez alighanem azzal magyarázható, hogy szerzője nem vallási téren volt radikális: teológusok szerint véleménye összhangban volt a tridenti zsinat utáni spanyol katolikus állásponttal. Főhőse két tulajdonsága, tántoríthatatlan csökönyössége és naivitása ugyanakkor a 18. századi angol szatirikus irodalomban fanatizmussá és/vagy együgyű vallásossággá alakul – illuzórikus, eszményi világképe pedig hamis, olykor eretnek hitként születik újra, ami aligha elválasztható egyrészt a felvilágosodás eszméinek terjedésétől, másrészt az anglikán egyházból kivált disszenter felekezetek (például a metodisták) megjelenésétől. Jól látható, hogy míg Cervantes műve zsidók, mórok és keresztények viszonylag stabil és békés együttélése idején született egy vallási szempontból kevéssé konfliktusos időszakban, addig a hagyományos angol életvilágot a racionalizmus és az új felekezetek felől is intenzív impulzusok érték, így formálva a hőst a kontextushoz.

Van aztán egy alapvetően női hagyományvonal is, mely Charlotte Lennox 1752-es *The Female Quixoté*jével („A női Quijote") veszi kezdetét, Jane Austen 1817-es regényével, *A klastrom titká*val folytatódik, és a Csatorna túloldalán született 1857-es *Bovarynée*ben kulminál. A maga módján mindhárom mű arra keresi a választ, hogyan alakítja az identitást, világészlelést és pszichét a tendenciózus olvasás és az elszigeteltség. De talán nem is az az igazán érdekes, milyen egy lovagregény a ló túloldaláról, hanem az, ami mindegyik regényből hiányzik, pedig Cervantesnél még megvolt: a pikareszk jellegzetességek. Lennox és Austen fordulatos kalandregényeken felnőtt hősnői legfeljebb Bathig jutnak, sorsuk pedig maga a várakozás és a kalandtalanság – no meg annak belátása, hogy ez nem az ő műfajuk. Ez ugyanakkor mintha csak a kortárs amerikai írónő, Vanessa Veselka felvetését visszhangozná: „Az úton lévő férfit a valamivé válás közben érjük tetten. Az úton lévő nővel komoly bajok vannak." Veselka harcias esszében taglalja a női utazási narratívák hiányát, és végül arra jut: „Küldetésre indulhatsz, hogy megmentsd az apádat, férfinak öltözhetsz, és ha megsérülsz, lelepleződhetsz, mártírhalált halhatsz, és megerőszakolhatnak, de

isten ments, hogy csak úgy kimenj az ajtón, és megnézd, mi van odakint." Nos, ha a korabeli hangokra hallgatunk, a válasz egyértelmű: semmi.

Saját szoba című emlékezetes esszéjében Virginia Woolf a keresztes hadjáratoknál és a rózsák háborújánál is jelentősebb történelmi eseményként említi azt, amikor a 18. század végén (valójában annál korábban) a középosztálybeli nő írni kezd. Ez magával a középosztályosodással és a női szabadidő megképződésével van összefüggésben, de ahogy Séllei Nóra rámutat, mindez nem bontja le a hierarchikus férfi-nő viszonyt: a női szabadidő ugyanis szinte mindig jól kereső férjet feltételez. Lennox és Austen quijotei hősei mintha ennek a kompromisszumnak a lenyomatai lennének: kalandvágyuk már lehet, a látható vagy láthatatlan kezek ugyanakkor még egyértelműen az otthon felé terelik őket. Az oda vezető úton vakmerőek még nem lehetnek, csak józanok – a saját jogú vakmerőség és az abból következő saját út kialakulása azonban talán épp az ilyen apró műfaji kimozdításokkal kezdődik.

Péti Miklós

„Míg szívverésem nem igazolta..."

Keats olvasása közben

E lapszámban olvasható szonettek Keats rövid életének különböző alkotói periódusaiban keletkeztek, de összekapcsolja őket közös témájuk: az intenzív élmény, amit egy nagy műalkotással való szembesülés kiválthat. A verseket valós események ihlették.[1] 1816 októberében Keats meglátogatta Cowden Clarke-ot, aki néhány napra kölcsönkapta egy ismerősétől George Chapman 17. századi Homérosz-fordítását. Az éjszakát a szöveg olvasásával töltötték, Keats csak hajnalban távozott, de már aznap reggel 10 órakor megküldte Clarke-nak az „Amikor először pillantottam Chapman Homéroszába" című szonettet – Keats ezzel a verssel „debütált", s mostanáig ezt tartják első érett költeményének. Fél évvel később Keats festő barátjával, Benjamin Robert Haydonnal a British Museumba látogatott, hogy megtekintse a Parthenón szobrait (a fríz és a metopék töredékeit), amelyeket az 1810-es évek elején Lord Elgin szállíttatott Angliába.[2] Az élmény hatására rögtön két szonettet is írt, az egyiket Haydonhoz, a másodikat magáról az élményről (*A Parthenón szobrairól, amikor először láttam őket*).[3] Pár nap múlva Haydon már arról tudósít, hogy Keats versei „szenvedéllyel" (fury) és „örök csodálattal" (admiration for ever) töltötték el. Csaknem egy évvel később, 1818. január 23-án kelt, George és Tom Keats-nek írt levelében Keats arról beszél, hogy újabban „nem bír közömbös vagy rest lenni" (cannot bear to be

1 Keats életművéről magyarul ld. Péter Ágnes, *Keats világa*, L'Harmattan, Budapest, 2010; angolul: Andrew Motion, *Keats*, Faber & Faber, 2011.

2 Az angolul „Elgin-márványoknak" nevezett szobrok státusza már a 19. században vitatott volt (Byron többször is kikelt Lord Elgin ellen), a British Museumban való elhelyezésük néhány évente új vitát kavar.

3 Ennek a versnek nemrég jelent meg részletes elemzése Timár Andrea tollából: Timár Andrea, Péti Miklós, *A hellenizmus = Az angol irodalom története: Az 1640-es évektől az 1830-as évekig. Első rész* szerk. Komáromy Zsolt, Gárdos Bálint, Péti Miklós, Kijárat, Budapest, 2021, 253–260.

uninterested or unemployed), s erre példának azt hozza, hogy amikor leült, hogy újraolvassa Shakespeare *Lear király*át, úgy érezte, ehhez prológusra van szükség. Ez a prológus a „Leülök, hogy újraolvassam a Lear királyt" című szonett, amelyet Keats a fivéreinek szóló levélbe és saját Shakespeare-kötetébe is bemásolt.

Mi olyan érdekes ezekben a versekben? Elvégre az régi közhely, hogy a remekművek kizökkentik a befogadót (megdöbbentenek, felvillanyoznak, elcsüggesztenek stb.). A görög költők Homérosztól kezdve erre utaltak a „θαῦμα ἰδέσθαι/ἀκοῦσαι" (kb. látni/hallani is csoda) kifejezéssel, amelyben a θαῦμα szó nem csupán az alkotás művészi kidolgozására, hanem a szemlélői/hallgatói reakcióra is utal.[4] Ugyanígy nem számít újdonságnak, hogy a versben megörökített élmény egy műalkotás részletes leírását (*ekphraszisz*) kíséri. Itt is nagy hatású antik példa juthat eszünkbe: Vergilius *Aeneis*ének első éneke, amelyben a karthágói Juno-templom kapuját díszítő, a trójai háború eseményeit ábrázoló képek könnyekre fakasztják Aeneast (1.453–493).[5] Végül az sem példa nélkül álló, hogy egy költő arról tudósít, hogy egy nagy elődjének vagy kortársának a művét olvassa: az angol irodalmi hagyomány bővelkedik az ilyen művekben, az egyik leghíresebb talán Andrew Marvell „Milton úr *Elveszett Paradicsom*áról" című verse, amely kifejezetten az olvasás élményére fűzi fel Milton dicséretét.[6] De akkor miben nyújtanak újdonságot az itt közölt szonettek? Mi tud Keats, amit az említett költők (és sok más költő) nem?

Erre a kérdésre nincs egyszerű válasz. Keats (Szabó Lőrinc kifejezésével) „az angol líra egyik hérosza",[7] versei alkalmasint kimeríthetetlenek: a legalaposabb történeti olvasat, a legrafináltabb elméleti konstrukció sem képes hiánytalanul számot adni működésükről, a hagyományhoz való viszonyukról és a befogadókra tett hatásukról. Nem is célom itt, hogy átfogó elemzésekkel szolgáljak, csupán három olyan jellemzőt említek, amik miatt (véleményem szerint) ezek a szonettek két évszázad elteltével is olvashatók maradnak – és olvastatják magukat.

Az első a mindhárom szöveget átható *személyesség*. Keatsnél nem egy (kvázi-objektív) epikus narrátor jelenti ki, hogy a szemlélt/olvasott mű bámulatra méltó (mint például Homérosznál), nem egy történet keretében figyelhetjük meg az egyik szereplő reakcióját (mint Vergiliusnál), és Shakespeare olvasása nem a költőelőd és műve nagyságát hivatott igazolni (mint Marvell versében). Ezek a versek az esztétikai élmény közvetlen lenyomatainak tűnnek, tétjük és céljuk mindenekelőtt személyes. Mintha az *Aeneis* említett jelenetéből egyedül Aeneas hangját hallanánk mindenfajta epikus keretezés nélkül – és azzal a lényeges különbséggel, hogy a Keats szonettjeiben megszólaló hang korántsem egy példaszerű, a hagyományból jól ismert hősé, hanem egy ismeretlené. A modern olvasó számára ez az ismeretlen azonban nagyon is ismerősnek tűnik, hiszen – talán éppen a szerepkényszer hiánya miatt – összetett, feloldhatatlan ellentmondásokkal és feszültségekkel terhelt élményekről beszél.[8] A személyesség azonban sosem csap át a hagyománytól elrugaszkodott,

4 Ld. pl. *Iliász* 5.725. A θαῦμα utalhat meglepetésre, megdöbbenésre, csodálkozásra is.
5 Az angol irodalomban ennek a jelenetnek a leghíresebb adaptációja Shakespeare *Lukrécia meggyalázása* című epikus költeményében található.
6 Fordította Péti Miklós, *Bárka* 29.2 (2020), 71–72.
7 Szabó Lőrinc, *Örök barátaink. A költő kisebb lírai versfordításai*, Budapest, Osiris, 2002, 983.
8 S amint egy kritikus megjegyzi, ezáltal Keats mégis „példaszerűvé" válik, hiszen „másokat képvisel"

idioszinkratikus futamokba; éppen ellenkezőleg: Keats az európai irodalom és kultúra alapműveit, a „régieket" szólítja meg.[9] Amint Péter Ágnes rámutat, Keats „zsenialitása abban rejlik, ahogy ezt a kapott anyagot az ő saját nagyon komplex egyéniségével át tudja itatni, s a hagyománynak és ennek az egyéniségnek kapcsolata adja majd műveinek modern intenzitását".[10] Legyen szó akár egy meghatározó (közel)múltbeli benyomás felidézéséről (Chapman Homérosz-fordításának megismeréséről), egy jelenbeli, „valós időben közvetített" reakcióról (a Parthenón frízéről) vagy egy jövőbeli élménnyel kapcsolatos sejtésről (a *Lear király* újraolvasása kapcsán), Keats beszélői teljes átéléssel örökítik meg a műalkotás befogadásának megpróbáltatásait.

A személyesség mellett mindhárom szonettre jellemző a *performativitás*. A nagy művekkel való megküzdés élménye távolról sem csupán az elsődleges reakció rögzítése: ezek a feszesen megkomponált versek több szinten reflektálnak is a megjelenített tapasztalatra, sőt: elő is adják (eljátsszák), illetve olvasóikkal előadatják (eljátszatják) azt. Csupán egy-egy szembetűnő példát említek. A Chapman-szonett beszélője az *Odüsszeia* által ihletett elbeszélésben, modern Odüsszeuszként jelenik meg a szonett első nyolc sorában (az oktávban), míg az utolsó hat sor (a szesztett) nagy felfedezésélményét már egy többtagú, jellegzetesen miltoni hasonlattal írja le (az eget távcsővel kémlelő tudós–Cortez–Cortez emberei) – ezzel mintegy illusztrálva a vers középpontjában álló problémát: a homéroszi eredeti hozzáférhetetlenségét, és azt, hogy ennek ellenére a beszélő hogyan talál rá az eredetire Chapman fordításában.[11] A Parthenón-szonettben a szobrok töredékessége az egyén (és az egyéni ambíció) végességével, az idő pusztításával és az örökkévalóság fenségével szembesít: ez a letaglózó, de egyúttal felemelő élmény a szonett töredékes, montázsszerű befejezésében teljesedik be. A Lear király-szonettben pedig a versforma szintjén is tanúi lehetünk a középkori lovagregények (románcok) igéző világától a *Lear király* megrendítő víziója felé fordulásnak: a petrarcai szonettként induló vers szesztettje szokatlan módon párverssel zárul, ami egyértelműen a Shakespeare-i szonett védjegye.[12]

Végezetül: fent említett tulajdonságaik következtében ezek a szonettek erősen *élményszerűek*. Sokadszorra is azt érezzük: valami történt, valaminek szemtanúi voltunk, valamit átélhettünk, amikor elolvastuk őket. Maga Keats is fontosnak tartja a befogadás élményszerűségét – ahogy költőtársának, Reynoldsnak írja: „számomra [...] nincs a bölcseletben oly axióma, mely valóban axióma lenne, míg szívverésem nem igazolta: hisz olvashat az ember bármit, ami szép, teljes mélységében nem érzi át, míg végig nem megy ugyanazon az úton, mint a szerző".[13] Ennek megfelelően Cortez embereinek szótlan ámulásához hasonlóan mi is némán nézünk (egymásra),[14] miután

---

és „mások helyett beszél". Magdalena Ostas, *Keats's voice*, Studies in Romanticism 50.2 (2011), 335–350, 336.

9 Fontos azonban, hogy a három szonettben a „régiekkel" való találkozást „modern" képekkel írja le.

10 Péter, *i. m.*, 34.

11 Keats nem olvasta Homéroszt eredetiben: Chapman „felfedezése" valószínűleg azért hathatott ilyen erővel rá, mivel addig valószínűleg csak Pope tizennyolcadik századi fordítását ismerte.

12 Megjegyzendő, hogy a vers utolsó sora azonban (az angolban) 12 szótagos, ún. alexandrinus, amely a spenseri románcra jellemző forma.

13 *Keats levelei*, válogatta, fordította, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Péter Ágnes, L'Harmattan, Budapest, 2010, 72.

14 E sorok írójának gyakori élménye, amikor Keats szonettjét egyetemi órán elemzi.

Keats végigvezetett minket a felfedezéssel együtt járó érzéseken: a rácsodálkozástól a váratlan meglepetésen és a bizonytalan sejtésen át a hódítás és a kisajátítás ambivalens örömeig. De hasonlóan erős élményt nyújt a Parthenón-szonettben a halandósággal való kíméletlen szembenézés (és szembesítés), vagy a Lear király-szonettben a „Költővezér" és az „albioni felhők" invokálása, hogy a beszélő a lesújtó Shakespeare-i tragédia tisztítótüzéből szabadulva új inspirációt nyerjen, szabadon szárnyalhasson. A nagy elődök megszólítása, a nagy művekkel való szembesülés természetesen arra is alkalmat ad Keatsnek, hogy saját költői ambícióit újra- és újra meghatározza, és a hagyományhoz való (erős feszültségekkel terhelt) viszonyát tisztázza.[15] De ezekben a nagy találkozásokban egyúttal a saját élményeinket is felismerjük: mintha arról olvasnánk, amit – más művekkel kapcsolatban, más élethelyzetekben, más helyen és időben – mi is éreztünk már. Ahogy (Pszeudo-)Longinosz írta a valóban nagyszerű alkotásokról: „az igazi fenségestől ugyanis természetszerűleg fölemelkedik a lelkünk, és bizonyos büszke lendületet nyerve, örömmámorral, meg önérzettel telik el, mintha maga alkotta volna azt, amit csupán hallott." Keats az, aki ehhez a felismeréshez megtalálta a szavakat.

Keats verseinek sokféle szépségeit természetesen lehetetlen lefordítani – még a legihletettebb fordítás sem képes hiánytalanul áthozni komplexitásukat: a gondolati, érzelmi, és érzéki elemek csodás művészi egységét, a (Szabó Lőrinc kifejezésével: „túlpazar") költői nyelvet, a „mézes szavak" szemléletességét.[16] A Lear király-szonettben megidézett „ősi tölgyes erdőt" nem lehet átültetni a Bakony tölgyesei közé. Ettől függetlenül több kitűnő és nagyhatású értelmezésük megjelent: a Chapman-szonettet Szabó Lőrinc, Pál Endre, Képes Géza, illetve a közelmúltban Nádasdy Ádám fordította; a Parthenón-szonett Radnóti Miklós, a Lear király-szonett pedig Fodor András magyarításában olvasható. E lapszámban közölt fordításokkal nem versenyezni kívánok elődeimmel, csupán újabb, az eddigiektől eltérő értelmezéseket ajánlok az olvasó figyelmébe.[17]

15 Ld. például Jamey Hecht, *Scarcity and poetic election in two sonnets of John Keats*, ELH 61.1 (1994), 103–120.

16 Szabó, *i. m.*, 984. A „mézes szavak" (*words of honey*) kifejezés Keats „A dombtetőn megálltam egy napon" című versének 209. sorában található (fordította Gergely Ágnes).

17 Itt szeretnék köszönetet mondani Nádasdy Ádámnak, aki az utóbbi hónapokban szigorú kritikával, hasznos javaslatokkal és zseniális meglátásokkal segített a fordítások javításában, csiszolásában.

Goretity József

Végre, KareNYina!

Gondolatok az újrafordításról az új magyar *Anna Karenyina* apropóján

A hazai könyvkiadás nem kényezteti el az olvasóközönséget klasszikus világirodalmi művek újrafordításának (újrafordításainak) kiadásával – a világirodalom remekművei az újabb megjelenések és utánnyomások során jobbára ugyanazokban a régi fordításokban kerülnek a könyvpiacra (beleértve a diákok számára kötelező irodalomként a különféle diákkönyvtár-sorozatokba bekerülő könyvek piacát is), amelyekben 60-70-80 évvel ezelőtt (vagy időnként még régebben) a magyar olvasóközönség megismerhette őket. Akadnak, persze, üdítő kivételek is – hogy csak néhányat említsek a közelmúltból: fordítói teammunkának köszönhetően 2012-ben új fordításban látott napvilágot James Joyce *Ulysses*-e, 2015-ben Barna Imre munkája nyomán Salinger kultikus regénye, a *Rozsban a fogó* (a régi fordításban *Zabhegyező*), Márton László átültetésében Goethe *Faust*ja (2015), Nádasdy Ádám *Isteni Színjáték*-fordítása és Shakespeare-fordításai, Dosztojevszkij egyik legismertebb műve, a *Bűn és bűnhődés* két változatban is (Vári Erzsébet, 2004; Soproni András, 2015). Ezek az újrafordítások azonban inkább csak egyedi jelenségek, amelyek alig-alig változtatnak a kiadói gyakorlat összképén. Mert hát hol maradnak pl. az új Stendhal-, Balzac-, Flaubert-, Maupassant-, Zola-fordítások, hol az új Hoffmann-, Fontane-, Meyer-, Kafka-, Thomas Mann-fordítások, hol az új Brontë-, Dickens-, Thackeray-, Hardy-fordítások? Érteni vélem – és talán meg is értem – a könyvkiadók szempontját is: a magyarországi könyvpiac viszonylag kicsi, nem könnyű egy könyv kiadása során rentábilisnak maradni, pláne nyereségesnek lenni, úgyhogy a klasszikusok újrakiadása során takarékosabb megoldás a régi (esetleg már lejárt jogdíjas) fordítást alapul venni, semmint költséges új verziót készíttetni.

Ha a könyvkiadók e vonatkozásban az újítás szándékával vállalkoznak valamire, az inkább a meglévő fordítások átdolgozott változatának megjelentetése – ahogyan az egyik könyvkiadó vezetője, amikor felkért egy ilyen átdolgozásra, fogalmazott: „porold le a régi fordítást". (Az átdolgoztatás is plusz költséggel jár a kiadó számára, de lényegesen kisebbel, mint az újrafordíttatás: az átdolgozást végző fordító lényegében szerkesztői díjért végzi el a munkát.) A fordítás modernizálása szempontjából bizonyos mértékig természetesen ez is előrelépésnek mondható, ugyanakkor rengeteg veszélyt is hordoz magában: a „leporolás" során nem küszöbölhető ki, hogy két különböző fordítói koncepció (az eredeti fordítóé és az átdolgozóé) ütközzön egymással, aminek következtében csorbát szenvedhet a szöveg egységes stílusának kialakítása, és végső soron „hibrid" szöveg jön létre. Felmerülhetnek továbbá az átdolgozással kapcsolatban etikai vagy akár jogi aggályok is: milyen alapon „nyúl bele" a fordító egy neves – akár már nem is élő – fordítóelőd szövegébe annak tudta és beleegyezése nélkül?

Az újrafordíttatásnak tehát, úgy tűnik, elsősorban az irodalmi-esztétikai értékeken kívül eső pénzügyi akadályai vannak, miközben az irodalmi-esztétikai értékrend alapján nagyon is szükség lenne (és igény mutatkozna) az újrafordítások megjelentetésére. Szükség lenne rá először is bizonyos irodalomtudományi – mindenekelőtt textológiai

és hermeneutikai – szempontok érvényesítése okán. Számtalanszor szembesülhetünk például azzal a problémával, hogy a forgalomban lévő magyar fordítás elkészülte után a lefordított mű nemzeti irodalomtudományának textológiai kutatásai olyan eredményt hoznak, amelyből kiderül, hogy a fordítás alapjául szolgált szöveg nem hiteles, és az átadó nemzeti irodalomban más szövegváltozatot tartanak érvényesnek. Vagyis az új irodalomtudományi eredmények alapján nyilvánvalóvá válik, hogy a magyar olvasó nem az érvényesnek tartott szöveg fordítását (lényegében „nem azt a művet") olvassa, hanem valami mást. Tanulságos lehet ennek kapcsán például, hogy a Csehov novelláinak 1950-es években készült magyar fordításaiból rendre hiányoznak a bibliai utalások vagy idézetek – ezek pótlására az Osiris Kiadónál megjelentetett négykötetes kisprózakiadásban (*A fekete barát*, 2004, *Unalmas történet*, 2005, *Regény, nagybőgővel*, 2007, *A svéd gyufa*, 2011) kerülhetett sor – figyelembe véve az 1970-es évek második felében kiadott orosz kritikai kiadás textológiai eredményeit. De hasonló a helyzet Mihail Bulgakov *A Mester és Margaritá*-jával is: Kiss Ilona olyan magyar szöveget állított össze a 2009-es kiadáshoz, amely az orosz irodalomtudomány legmegalapozottabbnak tetsző kutatási eredményeire támaszkodó 1989-es kijevi szövegkiadásra épül.

Ugyancsak gondot jelenthet a régi fordításokban az, hogy a fordító a munkája során kizárólag az akkor hozzáférhető műértelmezésekre támaszkodhatott. Közhelynek számít, hogy a fordítás – értelmezés. Az állítás azonban minden közhelyszerűségével együtt is igaz, ami egyben azt is jelenti, hogy a fordító a fordítói koncepció tervezése, majd a szöveg megformálása során (szóhasználatban, stílus kialakításában, szövegritmus megalkotásában stb.) követ bizonyos kurrens, a fordítandó műre vonatkozó irodalomtudományi értelmezést vagy értelmezéseket. A magyarítás óta eltelt idő során azonban az irodalomtudomány modernebb értelmezési módszerek és stratégiák révén olyan új olvasatokat kínálhat az adott műről, amelyek erősen módosítják a korábbi interpretációkat, jelesül azokat, amelyek alapján egykor a fordítás készült. Ahhoz, hogy a mai olvasó számára többé-kevésbé adekvátnak mondható magyarításról beszélhessünk, a fordításban mindenképpen érvényesíteni kell az új értelmezési eredményeket, márpedig ehhez új fordításra van szükség.

Hogy a régi fordításokat feltétlenül szükséges lenne újakkal kiváltani, annak legfőbb oka a fordított mű nyelvének elavulása. A nyelv természetesen változik, szavak, kifejezések, nyelvi fordulatok kopnak ki és keletkeznek újak, tegnap még eleven nyelvi stílusok válnak ódivatúvá és modorossá, aminek következtében klasszikus külföldi remekművek 60-80 éve készült fordításai mára gyakorlatilag olvashatatlanok. És mivel – mint említettem – e verziók jelennek meg a diákkönyvtár-sorozatokban is, szinte eleve elzárjuk annak lehetőségét, hogy az ifjabb generációk (középiskolások, egyetemisták) „rákapjanak" e klasszikus művek olvasására: nincs az az irodalomtanár, aki el tudja hitetni velük, hogy ezek az avítt nyelvű regények valóban remekművek. Nem véletlenül terjedt el az a nézet a fordítással foglalkozók körében, hogy egy-egy irodalmi művet 50-60 évente illő lenne újrafordítani. Nem azért, mert az előző munka rossz (bár nyilván erre is akad példa szép számmal), hanem mert nyelvileg elavult.

Felmerülhet a kérdés, hogy vajon az eredeti mű nyelve miért nem avul el (vagy legalábbis miért nem avul el olyan gyors ütemben), miért nem archaizálódik olyan mértékben, mint a fordításé. A kérdés megválaszolásához támpontot ad Henri

Meschonnic fordításelméleti írása, amelyben – többek között – összeveti az eredeti mű nyelvét (a forrásnyelvet) a fordítás nyelvével (a célnyelvvel), és arra a következtetésre jut, hogy „a célnyelv egy ismert, tudott, passzív, már átalakított nyelv. Emiatt kerül a leginkább szembe az irodalmi művel, ami csak akkor az, ami, ha tevékeny (actif), alakító (transformateur) nyelv, és az is tud maradni".[1] A műfordítás gyakorlata felől nézve arról van szó, hogy a fordítóban munka közben működik egyfajta nyelvi öncenzúrázás, amelynek révén alapvetően konvencionális nyelvi fordulatokat használ, olyanokat, amelyek a célnyelvi olvasó számára ismertek és elfogadottak. Nem törekszik tehát nyelvi újításra, főként nem nyelvteremtésre – ellentétben az eredeti mű megalkotójával. Nem törekszik – nem törekedhet –, mert az efféle nyelvújító és nyelvteremtő törekvéseket a célnyelvi olvasó nem a fordító nyelvi leleményének (vagy akár csak a forrásnyelvi újítások adekvát fordításának), hanem sokkal inkább a fordító hibájának, nyelvi felkészületlenségének fogná fel. Ennek következtében a fordító – legyen bármilyen kongeniális is – alapjában véve már egy kész, elfogadott, sőt, akár megcsontosodott nyelvi eszköztárral (ha úgy tetszik, a közelmúlt és a ma nyelvével) dolgozik, ellentétben az eredeti mű szerzőjével, aki korának nyelvét használja ugyan, de úgy, hogy azzal a jövő eladdig nem létező nyelvét hozza létre.

A klasszikusok újrafordításának problémái ugyanúgy, vagy ha lehet, még hatványozottabban mutatkoznak meg a klasszikus orosz irodalommal kapcsolatban, mint más európai irodalmak esetén. A problémák egyik fő forrásának talán azt tekinthetjük, hogy az orosz irodalom fordításának hagyományai rövidebb időre nyúlnak vissza, mint a németé, a franciáé vagy az angolé. Közismert, hogy a klasszikus orosz irodalmat (Bérczy Károly *Anyegin*-fordítását leszámítva) körülbelül a két világháború közötti időkig jobbára nem közvetlenül oroszból, hanem főként német és francia közvetítőnyelvből fordították. És mivel a 20. század elején ilyen feladatra neves íróink-költőink, mellesleg kitűnő fordítóink (a *Nyugat* köréhez tartozó irodalmáraink: Tóth Árpád, Kosztolányi Dezső) vállalkoztak, a közvetítőnyelven keresztül készült fordításaik mind a mai napig forgalomban vannak, annak ellenére, hogy fordításaik adekvátsága legalábbis megkérdőjelezhető. Aztán a második világháborút követő időszakban, főként az 1950-es, 1960-as években egy nagy fordítói nemzedék óriási munkát végzett el: gyakorlatilag lefordította a teljes klasszikus orosz irodalmat. A 19. századi orosz irodalom nagyjainak (Puskin, Lermontov, Gogol, Turgenyev, Goncsarov, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Csehov és mások) remekművei mind a mai napig jórészt e fordításokban olvashatók magyarul. A magyarítások minőségére azonban rányomta bélyegét egyfelől az imént említett hagyomány hiánya, másfelől a dömpingszerű megjelentetés (egyes esetekben talán a sietség, más esetekben talán az, hogy a fordítói teamekbe bekerültek kevésbé virtuóz fordítók is). A régi változatokat pedig – hasonlóképpen más európai irodalmak klasszikusaiból készült fordításokhoz – csak ritkán, elvétve váltják fel újak. Ráadásul azok könyvterjesztési köre meg sem közelíti a régiekét (lásd diákkönyvtár-sorozatok), így az új fordítások csak nehezen, lassan jutnak el az olvasóközönséghez: ad absurdum azt is mondhatnám, hogy mire az új fordítások széles körben elterjedtté válnak, addigra megint új fordításokra lesz

1 Henri Meschonnic, *Fordításpoétika = Kettős megvilágítás*, szerk. Józan Ildikó – Jeney Éva – Hajdu Péter, Balassi, Budapest, 2007, 404.

szükség. Hogy csak két szemléletes példával éljek: hiába készített Spiró György remek újrafordítást a *Cseresznyéskert*ből (ráadásul végre a helyes *Meggyeskert* címmel), vagy hiába fordította le kiválóan Morcsányi Géza, Kozma András is a *Három nővér*-t, a Csehov-drámák Tóth Árpád, illetve Kosztolányi Dezső által készített – mondjuk ki: nem éppen hiteles – magyar fordítása még mindig sokkal elterjedtebb, mint az új változatok.

A klasszikus orosz irodalom terjedelmesnek mondható, magyarra átültetett szövegkorpuszából az utóbbi két-három évtizedben alig-alig készültek új szövegkiadások. Az említett Csehov-fordításokon kívül megjelent új magyar változatban Puskin *Jevgenyij Anyegin*je (Galgóczy Árpád, 1992), szintén Puskintól *A kapitány lánya* (Kántor Péter, 2009), ahogy említettem, Dosztojevszkijtől a *Bűn és bűnhődés* (Vári Erzsébet, 2004; Soproni András, 2015), Andrej Platonov *Dzsan*ja (Goretity József, 2004), legutóbb Tolsztoj *Anna Karenyiná*ja (Gy. Horváth László, 2021) és ha minden igaz, az év végén megjelenik ugyancsak Gy. Horváth László új fordításában a *Háború és béke* is. Pedig több mű is megérdemelné, hogy friss és az eredeti szöveg zsenialitásához méltó magyar fordításban lásson napvilágot. Különösen érvényesnek gondolom ezt néhány 20. századi klasszikus regényre, amelyeknek magyar kiadása – akár a fordítás alapjául szolgáló orosz kiadás hitelessége, akár a fordítás minőségének okán – új variáns és kiadás után kiált: olyan világirodalmi mércével mérve is jelentős alkotásokról van szó, mint Fjodor Szologub *Undok ördög*, Andrej Belij *Pétervár*, Andrej Platonov *Csevengur* és Borisz Paszternak *Zsivago doktor* című regényei.

Újrafordítani – és főként az újrafordítást kiadni – persze csak akkor van értelme, ha az új fordítás képes kiküszöbölni az előzőek hiányosságait, ha jobb, olvashatóbb, adekvátabb szöveg jön létre. Ez azonban koránt sincs mindig így. Hadd említsek az imént felsorolt orosz újrafordítások közül egy-egy példát arra, hogy az új fordítás – véleményem szerint – mennyire érte el a célját, vagy mennyire nem.

Spiró György Csehov-fordítása olyan munka, amelyre óriási szüksége volt a magyarországi Csehov-recepciónak. Először is, helyreállította a fordításban a mű eredeti címének jelentését: Tóth Árpád – nyilván annak következményeként, hogy német közvetítőnyelvből fordította a drámát – tévesen a *Cseresznyéskert* címet adta a darabnak, Spiró György pedig „visszaadta" a műnek a *Meggyeskert* címet. Spiró fordításából kikerültek azok a Tóth Árpád önkényes „adalékaiként" a dráma szövegébe bekerült lírai elemek, amelyek sokkal inkább Tóth Árpád habitusát közvetítik, semmint az eredeti mű szellemiségét, és amelyek – különösen az utóbbi néhány évtized Csehov-kutatásainak tükrében – a fordítói interpretáció problematikusságáról árulkodnak. Ezzel szemben Spiró a *Meggyeskert* kapcsán nagyon is helytállóan azt írta, hogy Csehov „A realista és az abszurd dráma közötti vékony pengeélen egyensúlyoz", és ezt az értelmezést érvényesíti a fordításban is. A két fordító értelmezésbeli különbségéből fakadó eltérés a leglátványosabban talán a dráma egyik kulcsszereplőjének, Lopahinnak a dikciójában érhető tetten: az eredeti szövegben Lopahin – bizonytalan egyéniségének és műveletlenségének köszönhetően – alig-alig tud kimondani egy-egy épkézláb mondatot, replikái sokszor befejezetlenek maradnak, a dialógusokban gyakran nem odaillő megjegyzésekkel vesz részt. Tóth Árpád a szereplőnek ezt a nyelvi elégtelenségét nem vette figyelembe, és Lopahin megnyilvánulásait szép kerek mondatokban fordította le. Spiró viszont a fordításában egyértelműen arra törekszik, hogy Lopahin beszédmódjának hiányosságait vissza-

adja, vállalva annak veszélyét is, hogy szövegébe – egyébként az eredetihez hűen – az abszurditás hatását keltő, grammatikailag szinte értelmezhetetlen mondatok kerülnek. Spiró tehát olyan magyar szöveget hozott létre, amely sokkal inkább megfelel mind az eredeti szöveg nyelviségének, mind a Csehov-drámák korszerű értelmezésének.[2]

A másik példát viszont arra hoznám, hogy az új fordítás nem feltétlenül múlja felül az előző fordítás(ok) eredményeit. Vári Erzsébet a *Bűn és bűnhődés* újrafordításával bevallottan azt a célt tűzte maga elé, hogy a korábbiakkal szemben érvényre juttassa az eredeti szövegben fellelhető sokféle nyelvi réteget, mindenekelőtt például (ahogyan Vári fogalmazott) a „gyakran a szleng határát súroló pétervári mindennapi beszédmód elemeit", és visszaadja a Dosztojevszkij-mű eleven, nagyvárosi stílusát. Maga a célkitűzés mindenképpen méltányolandó, való igaz, hogy Dosztojevszkij orosz nyelve sokkal modernebbnek, urbánusabbnak hat, mint a korabeli nagy orosz klasszikusoké (e szempontból Dosztojevszkij nyelve a leglátványosabb különbséget talán Turgenyevéhez képest mutatja). Vári Erzsébet fordításában az e célkitűzésnek megfelelő nyelvi megoldások tetten is érhetők. Ugyanakkor – valószínűleg annak eredményeként, hogy szinte görcsösen ragaszkodik e fordulatok visszaadására – helyenként annyira „szó szerinti" lesz a fordítás, hogy elvész a nyelv elevensége, természetessége, a szöveg gördülékenysége. Mesterkéltté, nehezen olvashatóvá, „nyögvenyelőssé" válnak a mondatok, és ennek következtében eltűnik az eredeti szöveg magával ragadó, sodró lendülete.

A két példa kapcsán szeretném még egy fontos dologra felhívni a figyelmet: a címadás problémájára. Nem kétséges, hogy a címnek óriási jelentősége van az adott mű iránti érdeklődés felkeltésében, de ami ennél is lényegesebb, az olvasó elvárásának előzetes kialakításában és – ami a legfontosabb – a mű helyes interpretálásának elősegítésében. Spiró György a Csehov-dráma fordításakor „nem félt" az eredeti címet pontosan visszaadó *Meggyeskert* címadástól, annak ellenére, hogy a mű Magyarországon egy évszázada a téves *Cseresznyéskert* címen ismert (és valószínűleg hosszú időre van még szükség ahhoz, hogy az irodalmi köztudatban *Meggyeskert*ként rögzüljön). Vári Erzsébet – minden nyelvi újító szándéka ellenére – meghagyta a Dosztojevszkij-mű még Görög Imrétől (valószínűleg 1934-ből) származó magyar címét, a *Bűn és bűnhődés*-t. És meghagyta ugyanezt a címet Soproni András is a 2015-ben megjelent fordításában. Van Hetényi Zsuzsának egy kitűnő cikke, *A fordítások bűne és vétke*,[3] amely még akkor – és annak apropóján – készült, amikor Soproni András a regény újrafordításán dolgozott. A cikk szerzője alapos elemzéssel, logikus és meggyőző érveléssel világít rá, hogy a figura etymologicára épülő, ennek következtében hangzatos, de az eredeti cím jelentését visszaadni nem képes, sőt, a mű értelmétől idegen *Bűn és bűnhődés* cím miért elhibázott (joggal állítva, hogy „az eredeti címnek a magyarban csak az »és« kötőszó felel meg"). Javaslata szerint – ha már új fordításról van szó – érdemes lett volna megkockáztatni olyan címet, amely visszaadta volna az eredeti „száraz tényszerűségét": *Bűntett és büntetés*. Kár, hogy az új fordításokban nem érvényesült ez a javaslat.

2 Lásd erről bővebben: Goretity József, *Széljegyzetek Spiró György* Cseresznyéskert-*fordításához* = *Közelítések – Közvetítések. Anton Pavlovics Csehov*, szerk. Regéczi Ildikó, Didakt, Debrecen, 2011, 158–168.

3 Hetényi Zsuzsa, *A fordítások bűne és vétke*, Holmi, 2009 június.

És a címadás problémájával vissza is tértünk a jelen írás címéhez. Amikor 2020-ban Pavel Baszinszkij Tolsztoj-könyvének (*Szökés a paradicsomból*, Európa Könyvkiadó, 2021) fordításán dolgoztam, szükségem volt Tolsztoj regényéből néhány idézetre, amelyeket meg is kaptam Gy. Horváth Lászlótól a már elkészült, de könyvkereskedelmi forgalomba akkor még nem került új fordításából.[4] És végtelen öröm töltött el, hogy láttam: az új fordításnak a hibás *Anna Karenina* helyett végre helyesen *Anna Karenyina* lesz a címe. Ez a cím megfelel az orosz kiejtésnek, követi a magyar helyesírás szabályait (a cirill betűs szöveg fonetikus átírását), megszünteti a Németh László-féle fordításban meglévő átírási következetlenséget (hogy miközben egyes nevek átírásában Németh László jelöli a szükséges lágyítást – tehát pl. helyesen Konsztantyint ír Konsztantin vagy Nyikolajt Nikolaj helyett –, aközben éppen a címszereplő nevét helytelenül, lágyítás nélkül – Karenina – írja át; vagy ugyancsak e szabállyal ellentétben helytelenül Arkagyics szerepel a szövegben, amelyet Gy. Horváth László Arkagyjicsra javít). Látszólag talán jelentéktelen dologról van szó, filológiai szempontból azonban egyáltalán nem, hiszen a fordítás szövegének igényessége múlik rajta. (Csak összehasonlításképpen: képzeljük el, milyen kiadói igénytelenségről árulkodna, és milyen zavaró lenne az olvasó számára, ha egy angol nyelvű regény magyar fordításában lépten-nyomon helytelenül leírt angol nevekkel találkoznánk.)

Ami egyébként a filológiai pontosságot illeti, úgy vélem, más vonatkozásban is megvan a fordításban: rendben lévőnek találtam az intézmények, szervezetek fordítását, a különféle rendű-rangú emberek megszólítását, és a történelmi terminológia szempontjából kifejezetten jónak ítélem, hogy a Németh Lászlónál „kormányzósági nemesi vezető”-ként szereplő tisztséget Gy. Horváth László „kormányzósági nemesi marsall”-ra változtatta.

Összevetettem az eredetivel mindkét fordításnak néhány olyan szöveghelyét, amely hangsúlyos, sokszor idézett, széles körben ismert a regényből (Anna és Vronszkij első találkozása a pályaudvaron, Anna és Karenyin találkozása a pályaudvaron, a lóverseny jelenete, Levin szerelmi vallomása Kittynek, Levin és kutyája a vadászaton), és arra a következtetésre jutottam, hogy Gy. Horváth László megoldásai pontosabbak és frappánsabbak, mint Németh Lászlóéi. Nagyon kíváncsi voltam e szempontból a regény híres-nevezetes kezdő mondatára. Az oroszul tudók kedvéért hadd idézzem ide oroszul is: „Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему.” Németh László ezt így fordította: „A boldog családok mind hasonlók egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az”. Gy. Horváth László fordításában pedig így hangzik: „A boldog családok mind egyformák, minden boldogtalan család a maga módján boldogtalan”. Első ránézésre a két variáns között nincs túl nagy különbség, mégis, Gy. Horváth László fordítását több szempontból is sikerültebbnek vélem. Németh László szövegében a „családok mind hasonlók egymáshoz” fordulat kissé nehézkesnek, az eredeti szöveg grammatikai szerkezetébe („семьи похожи друг на друга”) beleragadtnak mutatkozik a Gy. Horváth László-féle „családok mind egyformák” megoldással szemben. A mondat második felében pedig az új fordítás azzal, hogy egy tagmondaton belül ugyanúgy megismétli a „boldogtalan” szót, mint az eredeti szöveg (és ezzel azonnal nyomatékosítja is, hogy

4 Lev Tolsztoj, *Anna Karenyina* 1-2, fordította Gy. Horváth László, Európa, Budapest, 2021.

boldogtalan családok történeteiről lesz szó a továbbiakban), nyelvileg is, tartalmilag is pontosabb, mint a régi fordítás.

Jó megoldásnak tartom azt is, ahogyan Gy. Horváth László az állatneveket magyarította. Először is, kiküszöböli azt a következetlenséget, amely Németh László fordításában fellelhető: Németh László hol lefordította valamely állat „beszélő" nevét (mint pl. a tehén, Páva esetében), hol meghagyta az orosz nevet (mint Levin kutyája, Laszka esetében). Gy. Horváth László következetes marad, és ha a tehenet nála Pávának hívják, akkor a Laszka kutya is megkapja a megfelelő magyar nevet: Menyét. Telitalálatnak gondolom, hogy Vronszkij lovának nevét nem egyszerűen „Frufru"-nak írja át, hanem „Froufrou"-nak (és még fordítói magyarázattal is ellátja, hogy a ló egy korabeli francia színdarab főhősnőjéről kapta nevét), amivel egyértelműen utal egyfelől a Vronszkijra és a magasabb orosz társadalmi körökre jellemző felszínes franciás műveltségre, másfelől ezzel is hangsúlyozza az eredeti szövegben kirajzolódó párhuzamot a hősnő és a ló sorsa között.

Gy. Horváth László kiküszöböli a szövegből azokat a nyelvi fordulatokat, amelyek a múlt század közepén ízesnek, választékosnak minősülhettek, mára azonban elavulttá, mesterkéltté, modorossá váltak. Az efféle megfogalmazásokra gondolok: Németh Lászlónál: „Hazatérőben Levin apróra elkérdezte Kitty egész betegségét és Scserbackijék terveit, s bár szégyellte volna beismerni, az, amit megtudott, kellemes volt neki"; Gy. Horváth Lászlónál: „Hazafelé Levin apróra kikérdezte Oblonszkijt Kitty betegségéről és Scserbackijék terveiről, s noha önmaga előtt is szégyellte volna bevallani, örült annak, amit megtudott". Mindeközben Gy. Horváth László nem esik túlzásokba, nem teszi indokolatlanul modernné a nyelvet (mégiscsak egy 19. századi regényben és 19. századi eseményeket, körülményeket elbeszélő történetben járunk), nem akar extravagáns nyelvhasználattal meghökkenteni, nem akar az *Anna Karenyiná*ból modern átiratot csinálni (mint ahogy tette azt, mondjuk, Varró Dániel a *Rómeó és Júliá*val).

Van azonban Gy. Horváth László fordításában néhány olyan szöveghely, nyelvi fordulat, amely kevéssé szerencsés vagy éppenséggel hibás. (Ezek jobbára a könyv első 150 oldalán fordulnak elő – mintha a fordító még nem találta volna meg a megfelelő hangot, nem lendült volna bele kellőképpen a munkába –, aztán egyre ritkábbá válnak, majd eltűnnek a szövegből.) Az egyik ilyen nyelvi fordulat a számomra modorosnak ható „megképzett előtte" kifejezés (az első fejezetekben háromszor is szerepel: 12., 78., 82.), a Tolsztoj által használt „вспомнил" (és annak származékai) vitatható megfelelőjeként. Indokolatlanul sokszor és feleslegesen használja a fordító a „valamilyen", „valamiféle", „valamiképpen" szavakat: „valamilyen kisebbfajta butéliák"; „valamilyen szégyenletes dolgon kapnak"; „mintha valamilyen kellemes érzés töltötte volna el a lelkét"; „valamilyen varázslatos világba röpítette át Levint"; „valamilyen túlzott becsületességtől indíttatva"; „Levin érkezése valamiképpen felkavarja"; „látok valamiféle hevességet" stb. Néhány esetben helytelenül használja az „amely", „ami", „aki" vonatkozó névmásokat: „egy nyitott fiókos szekrény előtt, amiből éppen ki akart venni valamit"; „Alekszej Alekszandrovics Karenyin révén kapta meg ezt a helyet, aki az egyik legfontosabb posztot töltötte be"; „nehezen őrizve meg a boldog mosolyt az arcán, amely önkéntelenül kiült rá"; „a kisebbik lánya miatti nyugtalanság, akinek most fog eldőlni a sorsa"; „talál egy levelet… egy levelet, amit a férje a szerelméhez,

az én nevelőnőmhöz írt"; „felidézte a szégyenletes pert, amit a fivére, Szergej Ivanics ellen indított" stb. Több helyen is előfordul, hogy a páros testrészeket a magyar nyelvtől idegen módon, többes számú alakban használja: „Levin arca volt az, ahogy összeráncolt homlokkal és bánatos-komor, jóságos szemekkel áll"; „Kitty behajlította és a vállára illesztette a bal karját, és kicsi lábai a rózsaszínű cipellőkben fürgén, könnyedén repültek a zene ütemére a csúszós parketten". Találtam a szövegben néhány csúnya anglicizmust, olyanokat, amelyekben a magyar nyelv logikájától eltérően szabályos jelzős szerkezet helyett hátravetett magyarázat szerepel, úgy, hogy a megbontott szórend értelmi zavart is okoz: „Az egész, hosszú úton a bátyjához azokat az eseményeket idézgette magában, amelyeket Nyikolaj életéből ismert." (Itt logikusan a bátyjához vezető útról van szó, nem pedig arról – amit a mondatszerkezet sugall –, hogy Levin a bátyjának mond idézeteket.) Akad néhány szöveghely, ahol a kontextus nyilvánvalóan másféle szórendet igényelne, mint amilyen a fordításban szerepel: „Aki tűznél melegedni akar, a füstöt is szenvedje" (helyesen: Aki tűznél akar melegedni); „Péntek volt, az ebédlőben a német órásmester éppen húzta fel az órákat" (helyesen: éppen az órákat húzta fel); „Friss tejért elküldtek?" (helyesen: Elküldtek friss tejért?).

És persze, mint minden fordításban, ebben is találhatók rosszul sikerült mondatok, apró félreértések vagy nem a legtalálóbb kifejezések. Csak néhány példa ezekre: egy helyütt Oblonszkijról ezt olvashatjuk: „kidomborította a mellét" (nyilvánvalóan a „kidüllesztette" helyett). Vagy a tatár pincérről: „A tatár a széles farán billegő frakkszárnyakkal elviharzott, és öt perc múlva már vissza is siklott a felnyitott, gyöngyfényű kagylókban csillogó osztrigákkal a tálban s palackkal az ujjai között" (ebben a nem túl jól sikerült mondatban nemcsak az imént említett anglicizmus bukkan fel ismét, hanem túlbonyolítottságával gyakorlatilag az értelme is követhetetlenné válik). Vagy: „A zúzmara gőzén át munkásokat lehetett látni rövid subákban és puha nemezcsizmákban, amint átvágnak az ívbe hajló síneken" (e mondatban a pontatlan fordításból – az eredetiben szereplő „морозный пар" kifejezés megfelelőjeként szerepel itt a „zúzmara gőze" [hogyan lehet a zúzmarának gőze?] – adódó képzavaron kívül értelmi zavart okoz a többes számú főnevek [subákban, nemezcsizmákban] használata is, azt a képzetet keltve, mintha egy-egy munkáson több suba és nemezcsizma lett volna).

Úgy vélem azonban, hogy efféle pontatlanságok, nyelvi hibák, tévedések óhatatlanul előfordulnak bármilyen szövegben, és alaposabb szerkesztéssel könnyedén kijavíthatóak – akár már a következő utánnyomásig vagy az újabb kiadásig. És persze lényegében semmit sem vonnak le a fordító teljesítményéből. Hiszen ha az *Anna Karenyina* új fordításának összbenyomását akarom megfogalmazni, azt mondhatom, hogy szép, értékes, korszerű magyar szöveg született, amelyhez Gy. Horváth Lászlónak csak gratulálni tudok. Kíváncsian várom tőle a *Háború és béke* új magyar fordítását.

Demény Péter

Fohász a látásért

Lelki alkatom a kirándulókéval ellentétes. „Miért mentél oda?” – kérdeztem egy nagy kirándulótól. „Mert ott van” – válaszolta megvetően.

Hát én nem azért megyek oda. Hanem azért, mert tudom, hogy mi van ott. Vagy legalább sejtem. Ebben persze van egyfajta sznobéria, hiszen az ember kiválasztja magának Párizst vagy Bolognát, Stuttgartot vagy Lendvát. És van egyfajta félelem is, az élet ellenőrzésének vágya.

Utazásaim mindenesetre megviselnek. Az egyik jobban, a másik kevésbé, de meg. Méghozzá úgy, hogy soha nem tudok eltekinteni a ki- vagy lemerülés lelki mozzanatától. Amikor márciusban Pesten jártam, a harmadik napon hívott Noémi, hogy pozitív. Megbeszéltük, nem megyek haza, nehogy én is karanténba kerüljek. Az államtól kapott voucherekkel panziót foglaltam, ott szálltam meg. Vasárnap szálltam le Marosvásárhelyen, és hétfőn annyira megfájult a lábam, hogy szinte féltérden vonszoltam magam a szállóig, a szobám ráadásul a harmadikon volt.

Azt hiszem, ez tipikusan mai tünet: a 19. század szülöttei nem utaztak ilyen kínok között. Stendhal vagy Thomas Mann útinaplói a *kíváncsiság írásai*, az érdeklődés tanúvallomásai: ugyan mi is vár az emberre ott, ahol megérkezik?

Vagy pedig mivel foglalkozik útközben. A *Hajóúton Don Quijotéval* tulajdonképpen műhelynapló: az olvasó író műhelynaplója. Egyik barátom jegyezte meg különben, hogy Thomas Mann bárhol tudott dolgozni, otthon, emigrációban, hajón. Ez kétségtelenül egy megejtő biztonságról árulkodik, nevezzük akár az önzőség biztonságának – egy mai (20. vagy 21. századi embernek) sokkal jobban össze kellene szednie magát egy ilyen teljesítmény érdekében.

Lehet egyébként, hogy nem is csak az évszázadokról van szó, hanem a biztonságról egyáltalán. Ha a nagy erdélyi utazókat olvasom, Szász Jánost vagy Banner Zoltánt, az ő könyveikből is ugyanaz a biztonság árad, holott a *Felhőjáték Franekerben* vagy a *Kié vagy, Ausztrália?* szerzői bőven 20. századiak, és helyzetüket nem kell irigylésre méltónak tartanunk, bizonyára ők sem tartották annak: életük nagyobb részét Kelet-Európa egyik legkeményebb diktatúrájában élték le, onnan utaztak valamiképpen Nyugatra. Ám egy olyan típusú diktatúrának nagy előnye, hogy az ember *tudja, hol a helye*: az elnyomottak között, akik a zsarnok ellen lázadnak. Semmiféle manipuláció nem vehetett volna rá egy romániai magyart, hogy elhiggye, Ceaușescu nem zsarnok, hanem megváltó. Ez a tulajdonképpen iszonyú helyzet különös „adományokkal” járt, Hollandiát vagy Ausztráliát egyrészt úgy nézték, mint a megvalósult paradicsomot, másrészt – bizonyára cenzurális okokból is – gyanakvással figyelték a pénz uralmát.

Aztán elfogyott az irigyelni való. Az 1989-es fordulat az ábrándozó kelet-európaiaknak is megmutatta, hogy a világ bezárult és uniformizálódott. Kundera fokozatosan oda jutott, hogy mindennek vége, már sem az irodalom, sem a film nem a régi, Fellini halálával ennek a csodálatos művészetnek is befellegzett – holott a cseh író Franciaországban kezdhetett új életet, és ismertségét is annak köszönhette, hogy ez a szerencse megadatott neki. De már a szerencsét sem lehet örömmel és főleg hosszan élvezni.

„Egy jó szemű, de úgy látszik, nem elég jószívű író, akit éppen ezért (rossz mája miatt) nem is nevezek meg, azt mondta egykor: 'a betegség a szegények utazása'. Olyasmit értett ezen, hogy a szegény ember minden élményét, kalandját, egyhangú élete minden eseményét nyavalyáinak köszönheti; éppen ezért másról sem beszél, csak bajairól; belőlük meríti mindazt a csevegnivalót, amit a gazdagok utazásaikról hoznak magukkal. A nyomorultak egyetlen beszédtémája: maga a nyomorúság.

Pontos és kegyetlen mondás – de azért fejleszthető is. A magam éppolyan pontos s talán még kegyetlenebb megfigyelése szerint némi kiegészítésre szorul, éspedig a következőre: 'a férfiak utazása viszont a katonaság'." Ezt Székely János írja *A nyugati hadtest Ajánlás*ában. Pontos és kegyetlen valóban, és egyáltalán nem áltatja magát a diktatúra ajándékaival. Pesszimista filozófiájához méltó módon (filozófiát végzett a kolozsvári egyetemen) már 1979-ben sem hitt semmiben. Számára a zsarnokság mindössze azt bizonyította, amit már úgyis tudott: hogy ilyen kíméletlen állat az ember.

Sokan azért sokáig hittek még. Legalábbis, ha komolyan vesszük Kertész Imre *Jegyzőkönyv*ét, akkor ezt kell mondanunk. „Lassan, egészen lassan borít el a szégyen; a lábujjamtól indul, a gyomorszájon keresztül a torkom, az agyam felé tolul. Jól tudom, hogy most majd napokig, hetekig, talán hónapokig is eltartó depressziónak kell elébe néznem. Miért hittem, hogy Bécsbe utazhatom? Miért hittem, hogy mást tehetek, mint amit eddig tettem? Rabként, a gondolataimat, a tehetségemet, az igazi lényemet eltitkolva éltem eddig, mert jól tudtam, hogy itt, ahol élek, egyedül rabként lehetek szabad. Jól tudtam, hogy ez a szabadság csak egy rab szabadsága, vagyis illúzió; de legalább – így hittem – becsületes illúzió, becsületesebb, mintha a szabadság illúziójában élnék rabként. Jól láttam ennek az életnek a veszélyeit, azt, hogy a rabélet végül rabbá tesz; hogy mélyen a század kulturális színvonala alá kényszerít, hogy látkörömet beszűkíti, tehetségemet felőrli. Mégis, így akartam élni, abban a hitben, hogy azért ez is élet, olyan élet, amelyet valakinek – talán éppen nekem – meg kell fogalmaznia. Miért akartam hát menekülni, vagy legalábbis némi szabadságra menni? Miért hittem, hogy változtathatok ezen az életen, amelyre már réges-régen úgy tekintek, amelyet már réges-régen úgy kezelek, mintha nem is az én életem lenne, hanem szigorú feladatként kapott vizsgálati tárgy, s amellyel szemben egyetlen kiváltságot – vagy ha jobban tetszik: szabadságot – őrzök még: hogy ha már leküzdhetetlenül megcsömörlöttem tőle, két doboz altatóval meg egy fél üveg rossz albán konyakkal véget vessek neki..." 1993-as sorok, tehát koraiak, alig két éve omlott össze a Szovjetunió, s alig négy éve történt a rendszerváltás.

Az ember mást sem akar, mint szabadságra menni. De ha elmegy, akkor szociológiai jegyzetekkel tér vissza, mint Vintilă Mihăilescu, a kiváló román szociológus Kubából. Stephen Fry, a csodálatos angol színész, filmes útinaplót írt Dél-Amerikáról, és egy brazil milliomos azzal várta, hogy a palotája kapujában álló kitömött elefántokat nem ő ejtette el, ő ilyent ő nem tudna tenni. Mindenütt a probléma vár, akkor is, ha negyven fok van a tengerparton, és a pálmalevélbe öltözött kreol bőrű lányok buja táncokat járnak. Amikor Görögországba mentünk, Athénban a Trianon kávéház teraszán pihentünk meg. Minden név elsúlyosult, minden megbonyolódott, semmi sem egyértelmű.

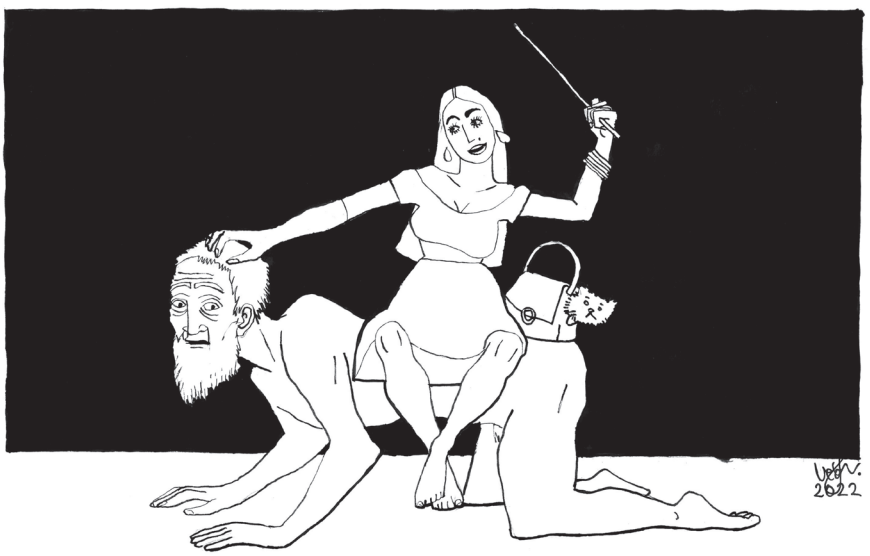
Keresés történik, nem rácsodálkozás. Andrzej Stasiuk *Útban Babadagba* című könyve is *ellenkönyv*: arról szól, milyen Európa *nem* az íróé. Közben természetesen

az is megfogalmazódik, melyik az övé, de az ember arra vágyik, hogy ne valami ellen utazzon, hanem csak úgy, mint aki kíváncsi arra, amit ott látni fog.

Bizonyára a televízió és az internet is ludas ebben: már mindent tudunk, még mielőtt odaérnénk. A Stasiuk utálta Bécs nyugalmát persze nehéz a képernyőn keresztül megtapasztalni, de már tudjuk, hol a Schönbrunn és mi van benne, tudjuk, mi a Burg és hogy néz ki, látjuk, amint a műsorvezető Mayerlingbe tart a kocsiján. Nehéz megúszni a *folyamatos viszonyítást*, túl sok van a fejünkben és a szemünkben.

Újra felértékelődnek a leromlott helyek, mint Szálinger Balázs *Al-dunai álom* című kötetében. Azokon a helyeken, amelyekről ő ír, még elég kevéssé terjedt el az egyenluxus. Miért csodálkoznál rá egy szállodára, amely mindenütt ugyanúgy néz ki, s ugyanúgy nyitod ki a szobáját? Vagy a félnyomor, vagy valami lelki mozzanat, például egy nagyváros intimitása kell, hogy meglepődj, és ismét úgy tudhass írni, mint Marco Polo.

A fényképek is becsapják az embert. A barátom, akit esszém kezdetén idéztem, s aki valóban nagy kiránduló, a medvéket éppen úgy lekapja, mint a hollandiai gátat vagy a berlini utcasort. Íróként nem tud mit kezdeni a saját utazásaival, aminek nyilván alkati okai is vannak, de bizonyára az sem elhanyagolható, amiről beszélni szeretnék: a telítődés. Egyfajta lelki csömör senkit nem kerül el, és nagyon meg kell tisztulnunk ahhoz, hogy ne ábránduljunk ki, még mielőtt reménykedni vagy egyáltalán látni kezdenénk. Akkor talán nem viselne meg minden, mert időnk sem jutna a szenvedésre.



Balogh Gergő

Giorgio Agamben az irodalomról*

Az irodalom az utóbbi évtizedek legelismertebb és egyben legvitatottabb olasz gondolkodója, Giorgio Agamben munkásságában rendkívül fontos szerepet tölt be. Éppen ezért különösen meglepő, hogy a filozófus fő művének tekinthető *Homo sacer* sorozat csak elvétve utal az irodalmi művek – a szerző által más helyeken, különösen a pályájának korai szakaszában kiemelt módon kezelt[1] – státusza jelentette kérdéskörre. Nem nehéz persze észrevenni azt a tendenciát, amely a biopolitika működési feltételeinek, elveinek és gyakorlatainak, valamint az ezeket deaktiválni képes stratégiáknak a tárgyalását megcélzó emblematikus könyvsorozatban az irodalmat rendre ez utóbbiak oldalán helyezi el. Már pusztán csak ebből is sejthető, hogy az irodalom problémája a *Homo sacer*-projektben a rendszeres tárgyalás hiánya ellenére sem tekinthető marginálisnak. Agamben nyelvről és irodalomról szóló eszmefuttatásai nem függetleníthetők a politikafilozófiaiaktól.[2] Jelen tanulmányban ebből a belátásból kiindulva arra teszek kísérletet, hogy az irodalom elgondolhatóságának Agambennél megjelenő formáját a szerző filozófiájának összetett és szerteágazó összefüggésrendszerén belül ábrázoljam. Ennek során mind a *Homo sacer*-sorozat vonatkozó szöveghelyeit, mind az irodalmat szisztematikusabban tárgyaló Agamben-műveket a vizsgálat hatókörébe vonom.

A Talány szörnye

Az irodalom Agambennél megjelenő koncepciója felé, Heidegger-tanítványtól nem különösebben meglepő módon, a nyelvről való elmélkedés nyit utat. Mint ezt az Agambenről szóló értekezések előszeretettel rögzítik, 1966-ban és 1968-ban, az első alkalomkor mindössze huszonnégy éves olasz filozófusnak személyesen is volt alkalma részt venni Heidegger egy Dél-Franciaországban tartott, meglehetősen exkluzív szemináriumán. Ahogy ő maga is hangsúlyozza, a főként a házigazda költő kertjében, egy platánfa árnyékában folyó, ám olykor peripatetikus sétákká alakuló beszélgeté-

* A tanulmány a Nemzeti kutatási fejlesztési és innovációs hivatal ÚNKP-20-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

1 Antonio Negri Agamben korai műveit – nem kevés gúnnyal – egyenesen egy „hosszú irodalmi gyakornokság" eredményeinek nevezi. Agamben e korszakán Negri szerint az első, „egészében filozófiai" *Nyelv és halál* (1982) című munkájával lépett túl: Antonio Negri, *Giorgio Agamben. The Discreet taste of Dialectic*, ford. Matteo Mandarini = *Giorgio Agamben. Sovereignity and Life*, szerk. Matthew Calarco – Steven DeCaroli, Stanford UP, Stanford, 2007, 110.

2 Vö. Justin Clemens – Nicholas Heron – Alex Murray, *The Enigma of Giorgio Agamben = The Work of Giorgio Agamben. Law, Literature, Life*, szerk. Justin Clemens – Nicholas Heron – Alex Murray, Edinburgh UP, Edinburgh, 2008, 3–4. Ezt az összefonódást szinte teljes egészében figyelmen kívül hagyja: William Watkin, *The Literary Agamben. Adventures in Logopoiesis*, Continuum, London – New York, 2010. Jó példa a fentiekre az, ahogy Agamben egy újabb, az irodalomról szóló gondolatmenete milyen természetességgel fordul át egy ponton Eichmann perének elemzésébe: Giorgio Agamben, *The Fire and the Tale*, ford. Lorenzo Chiesa, Stanford UP, Stanford, 2017, 11–18.

sek rendkívül nagy hatással voltak rá.[3] Ez a hatás Agamben korai munkásságában jól tetten érhető.[4] Fontos észrevenni ugyanakkor, hogy habár a heideggeriánus horizont eltéveszthetetlenül alakítja Agamben nyelvelméleti munkásságát, azt Heidegger filozófiája mellett a dekonstrukció belátásainak, valamint az azokhoz fűződő kritikai viszonynak az együttese is nagymértékben meghatározza.[5] Részben ennek tulajdonítható, hogy Agamben munkái voltaképp egyik, a 20. század második felének filozófiai horizontját uraló irányzat égisze alá sem sorolhatók be egyértelműen, és azokkal az újrealista ontológiákkal sem hozhatóak közös nevezőre, amelyek a radikálisan nyelvközpontú létértelmezési stratégiák – sokszor valóban túlzott – eluralkodására adott válaszként az ezredforduló után kaptak erőre.[6] Agamben rendszeresen hivatkozik ugyan a nyelvről való gondolkodás jelentősebb teljesítményeire (például Saussure, Benjamin, Wittgenstein, Benveniste, Derrida munkáira), és argumentációjában ezek hiányában is gyakran fellelhetők egyes jól ismert nyelvelméleti modellek. Azonban, legyen szó akár a klasszikus görögség ilyen irányú belátásairól, akár a nyelvi fordulat utáni filozófia témáiról, a vizsgálat körébe vont szövegeket rendre a saját, a politikafilozófia és az ontológia metszetén elhelyezhető[7] kérdésfelvetéseinek szűrőjén át olvassa, ezzel is nyilvánvalóvá téve gondolkodásának iskolákon túlmutató, ugyanakkor integratív jellegét. Ez az oka annak, hogy bár filozófiája – már csak a párbeszédbe vont hagyomány miatt is – számos ponton érintkezik olyan kortárs gondolkodókéval, mint amilyen például Werner Hamacheré (főként a deaktiváció, inoperativitás, szuverenitás, kivételes állapot, nyelv/költészet viszonyában),[8] következtetéseit illetően mégis egyedi, eltéveszthetetlen karakterrel bír.

A 20. század utolsó harmadának egyik legnagyobb és egyben legkétségbeejtőbb filozófiai kérdése az volt, hogy lehetséges-e kidolgozni egy olyan gondolkodásformát, amely az ekkoriban világhódító útjára induló dekonstrukció valódi versenytársaként, sőt riválisaként léphet fel. Mint Kevin Attell, Agamben egyik fordítója, a filozófusról írott könyvében rámutat, Agamben már egy 1968-ban megjelent cikkében kritikusan viszonyult Derrida *Grammatológiá*jához, mivel abban a szemiológiai nyelvmodellek továbbélését látta.[9] Az olasz filozófus életművében e bírálat egyik legszisztematiku-

3 Erről részletesebben lásd: Leland de la Durantaye, *Giorgio Agamben. A Critical Introduction*, Stanford UP, Stanford, 2009, 1–4.

4 Vö. Darida Veronika, *Giorgio Agamben és az esztétika destrukciója*, Erdélyi Múzeum, 2018/4., 57–58. A hatás korai elevenségét jelezheti, hogy Agamben egyenesen Heideggernek ajánlotta *Stanzák* című könyvét.

5 Lásd ehhez: Kevin Attell, *Giorgio Agamben. Beyond the Threshold of Deconstruction*, Fordham UP, New York, 2014. Valamint: Claire Colebrook – Jason Maxwell, *Agamben*, Polity, Cambridge–Malden, 2016, 34–35.

6 Ezekhez magyar nyelven lásd az *Ex Symposion Új realizmusok*-számát [2018], valamint: Horváth Márk – Losoncz Márk – Lovász Ádám, *A valóság visszatérése. Spekulatív realizmusok és újrealizmusok a kortárs filozófiában*, Forum, Újvidék, 2019.

7 Lásd ehhez a *Homo sacer* zárlatát: Giorgio Agamben, *The Omnibus Homo Sacer*, Stanford UP, Stanford, 2017, 148–149. [A továbbiakban *HS*, oldalszám] Továbbá: Negri, *i. m.*, 120–121.

8 Hamacher egy helyen implicit módon meg is dorgálja Agambent, amiért szerinte nem megfelelő módon közelít a szuverenitás kérdéséhez: Werner Hamacher, *Wild Promises. On the Language „Leviathan"*, ford. Geoffrey Hale, CR: The New Centennial Review, 2004/3., 244. [6. lj.] Hamacher gondolkodásáról – kitekintéssel a fentebbi irányokra – részletesebben is írtam: Gergő Balogh, *Affortative, Affortance, Affortativity. The Critique of Performativity in Werner Hamacher's Work*, Litteraria Pragensia, 2020/december, 48–75.

9 Vö. Attell, *i. m.*, 2.

sabb megjelenése az 1977-es *Stanzák* utolsó fejezetéhez köthető.[10] Agamben lényegre törő értelmezése szerint Derridánál

> a metafizika a – külsődleges nyom viszonyában a jelenlét teljességeként értett – jelölt kiváltságos helyzetén alapszik. Ez a kiváltságosság ugyanaz, mint amely a nyugati metafizika hagyományában megalapítja a *phoné*nak a *gramma*, a kimondott szónak az írás fölötti felsőbbrendűségét. A grammatológiai projekt különleges jellege ugyanakkor abban az affirmációban fejeződik ki, amely szerint az eredendő tapasztalat már mindig is nyom és írás, és a jelölt már eleve a jelölő helyzetében van. A teljes és eredendő jelenlét illúziója a metafizika illúziója, amely a jel kettős struktúrájában testesedik meg. A metafizika, és vele a szemiotika berekesztése az arra ügyelő tudatosságot implikálja, hogy nincs lehetséges eredet a jelölő és a nyom mögött: az eredet egy *ősnyom*, amely a kezdet távollétében alapítja meg a megjelenés/látszat és a jelölés lehetőségét.[11]

Arra, hogy Agamben miért találja elégtelennek a derridai projektet, a Talány szörnyének ógörög története vezethet rá. Mint Agamben írja, a Szfinx és Oedipus története annak története is, amiként a rejtett értelem feltárása, vagyis az enigmatikus jelölés[12] során elfedett jelölt azonosításának stratégiája, menthetetlenül félreértve a Szfinx beszédét, felülírja a nyelvhasználat egy ősibb – Agamben által „apotropaikusnak" ('bajelhárító', 'védelmező') nevezett – formáját. Ami a mi számunkra itt különösen lényeges, az az, hogy ebben, a tragikus hős által létesített új nyelvelméleti modellben a Szfinx a homályosság, a kódolás, Oedipus pedig a transzparencia, a dekódolás paradigmáját testesíti meg. A jel innen nézve nem több, mint a jelölt nyelvi manifesztációja, egy felfejtésre váró szimbólum, amely segítheti vagy akár akadályozhatja is az értelmezés folyamatát. Agamben ezzel szemben azt javasolja, hogy amennyiben meg akarjuk érteni „a jelölés eredeti problémáját", helyezkedjünk a Szfinx oldalára, eltávolodva a reprezentációként felfogott nyelv elgondolásától. Az olasz filozófus számára nem az a kérdés, hogy a jelölők miként viselkednek, valamint hogy milyen létezőket fejeznek ki vagy fednek el, hanem az, hogy miként gondolható el az a határ, amely a jel és a jelölt között feszül, és – ezeket egyidejűleg elválasztva és összekötve – egy, a Derrida-féle írástól lényegileg különböző módon teszi lehetővé a jelölés műveleteit.[13] A dekonstrukció, bármily radikális legyen is, Agamben szerint nem más, mint a jelölt metafizikájának inverze, vagyis egy olyan gondolkodói program, amely éppen

10 Vö. *uo*., 19. Agambennek a Derrida filozófiájával való részletes számvetéséhez lásd: Giorgio Agamben, *Pardes. The Writing of Potentiality* = Uő., *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, szerk. és ford. Daniel Heller-Roazen, Stanford UP, Stanford, 1999, 208–214, 216, 218–219.

11 Giorgio Agamben, *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, ford. Ronald L. Martinez, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 1992, 155–156.

12 „Van egy kétlábú a földön és egy négylábú, ugyanazzal a szóval nevezett, és háromlábú is. Minden élőlény közül, ami a földön, a levegőben és a tengerben mozog, egyedül ő változtatja alakját. Akkor halad a leglassabban, amikor a legtöbb lábon jár." Kerényi Károly, *Görög mitológia*, ford. Kerényi Grácia, Gondolat, Budapest, 1977, 175.

13 Agamben, *Stanzas*, 137–139.

azért nem léphet túl saját metafizikai örökségén,[14] mert nem a megfelelő helyen lokalizálja a jelölés lényegét. Ebből a perspektívából akár azt is lehetne mondani, hogy amikor Derrida arra kérdez rá, hogy miként dekonstruálható a jelenlét metafizikája a távollét, a hang az írás, a logosz a gramma, az identitás pedig a differencia irányából, szükségszerűen reked abban a paradigmában, amelyet Agambennél Oedipus kódfejtése modellez.[15]

A jelöltet és a jelölőt elválasztó határrá Agambennél nem a különbség *(différance)*, hanem – megint csak Heidegger:[16] – az „egybegyűjtés és felosztás"[17] műveleteit elvégző és ekként a jelenlét töréseként vagy hasadásaként elgondolt beszélő ember maga válik. Agamben ezt a meghatározást egyébként máshol egy másik szinten, vagyis a „nyelv és beszéd, a szemiotikus és a szemantikus [...], a jelrendszer és a diskurzus között"-i hasadás esetében is megismétli, az emberit e hasadásban lokalizálva.[18] A jelölés problémájának középpontja eszerint nem más, mint az egybegyűjtés és felosztás lehetőségét első ízben megteremteni képes és így potencialitásként – tehát nem reprezentációs értelemben – felfogott nyelv. A nyelv Agamben számára egyfelől a szubjektivitás struktúráinak megteremtőjeként értelmezhető, amely egyszerre felelős azokért a tételező-pozicionáló aktusokért, amelyek a világ elgondolhatóvá tételét és ezáltal a világot mint viszonyrendszert létesítik.[19] Másfelől azonban a nyelv mint nyelv, átlépve a nyelv mint jelrendszer koncepcióján, egyfajta tiszta potencialitásként is elképzelhetővé válhat.[20] Az előbbiek oldaláról nézve beszélni Agamben számára annyi, mint működtetni azt a gépezetet, amely a lét és nemlét, a bent és a kint, az emberi és az állati, a kultúra és a természet, a *bios* (társadalmi-politikai élet) és a *zoé* (természeti élet) közötti átmenetet teszi lehetővé, utat nyitva az antropogenezis – szüntelenül ismétlődő – eseményei előtt.[21] Az utóbbiak oldaláról viszont annyi, mint – és ebben szerepet kap például a hang (a hangszín, a hangsúly, a ritmus) is – megnyilvánítani a beszélő puszta, a világhoz fűződő viszonyokat megelőző, vagyis prerelacionális egyediségét, szingularitását.[22] Annak „puszta ténye, hogy valaki beszél, hogy a nyelv létezik",[23] a nyelv nyelviségének nem szemantikai, nem reprezentációs értelemben felfogott tapasztalatát közvetíti, egyfajta transzcendentális tapasztalatot, mely a nyelv tiszta közvetettségében érhető tetten.[24]

---

14 Vö. Giorgio Agamben, *Language and Death. The Place of Negativity*, ford. Karen E. Pinkus – Michael Hardt, University of Minnesota Press, Minneapolis–Oxford, 2006, 39.

15 Lásd ehhez még: Giorgio Agamben, *What is Philosophy?*, ford. Lorenzo Chiesa, Stanford UP, Stanford, 2018, 19–20.

16 Mint Attell rámutat, Agamben kritikája egyébként is nagyban emlékeztet Heidegger Sartre-kritikájára: Attell, *Giorgio Agamben*, 22.

17 Agamben, *Stanzas*, 156.

18 Giorgio Agamben, *Infancy and History. The Destruction of Experience*, ford. Liz Heron, Verso, London – New York, 1993, 52. Vö. még: *uo.*, 55–56, 58.

19 Vö. Agamben, *What is Philosophy?*, 3.

20 Vö. Colebrook–Maxwell, *Agamben*, 36.

21 Ehhez lásd: Balogh Gergő, *Identitás és differencia között. Kosztolányi Dezső kutyája = Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvelméleti reprezentációjáról*, szerk. Balogh Gergő – Fodor Péter – Pataki Viktor, Alföld Alapítvány – Méliusz Juhász Péter Könyvtár, Debrecen, 2020, 176–202.

22 Vö. Colebrook–Maxwell, *Agamben*, 39.

23 Agamben, *Infancy and History*, 5u

24 Vö. *Uo.*, 5, 47. Lásd még ehhez: Giorgio Agamben, *Notes on Politics* = Uő., *Means without*

Potencialitás és impotencialitás

Akármilyen jelentős legyen is a fiatal filozófus számára, fontosságát tekintve Agamben életművének tágabb kontextusában a jelölését megelőzi a nyelv létének problémája. A nyelv léte Agambennél a potencialitás – vagyis az életmű egyik központi kérdésének[25] – elgondolhatóvá tételének kulcsa. Ugyanakkor ez mégsem értelmezhető csupán egy aktualizál(ód)ására váró, szunnyadó erőként, hiszen ugyanilyen joggal azonosítható impotencialitásként is. Ennek a látszólagos paradoxonnak a legtisztább megfogalmazása az *Ami Auschwitzból marad* (*Homo sacer III.*) zárlatában olvasható, ahol a tanúságtétel lehetőségének és lehetetlenségének kérdésével való, a teljes könyvön végighúzódó számvetés egyenesen a nyelv lehetőségének és lehetetlenségének kérdésévé válik:

> *Tanúságtétel*nek nevezzük a *nyelv*en belüli és kívüli kapcsolatok rendszerét, a mondható és a nem-mondható között: vagyis a mondás képessége és létezése, a mondás lehetősége és lehetetlensége között. Elképzelni egy működésben lévő potencialitást, *in quanto potenza,* annyit tesz, mint elképzelni a kijelentést a *nyelv* szintjén, mint beírni ebbe a lehetőségbe egy cezúrát, mely elválasztja a lehetőséget és a lehetetlenséget, a képességet és a képtelenséget: és ebben a cezúrában helyezhető el a szubjektum. [...] Mivel a tanúságtétel a mondás lehetősége és megtörténte közötti kapcsolat, ezért csak a mondás lehetetlenségéhez kapcsolódva következhet be – vagyis mint egy *esetlegesség*, mint a nem létezés képessége. Ez az esetlegesség, vagyis az a mód, ahogy a nyelvben megjelenik egy szubjektum, különbözik attól, amit egy diskurzusban a szóhoz jutás vagy szóhoz-nem-jutás, a beszéd vagy a hallgatás mint egy kijelentés létrehozása vagy létre-nem-hozása jelent. Ez a szubjektumban annak a lehetőségét érinti, hogy képes rendelkezni vagy nem rendelkezni nyelvvel. A szubjektum tehát annak a lehetősége, hogy ne létezzen nyelv, ne történjék meg – vagy még inkább, hogy csak a nem létezés lehetőségén keresztül történjék meg, saját esetlegességében. Az ember beszélő lény, ő az az élőlény, aki nyelvvel bír, mivel képes arra, hogy *ne bírjon* nyelvvel, képes saját *in-fanzia*jára.[26] Az esetlegesség nem egy modalitás a többi között a lehetségeshez, a lehetetlenhez és a szükségszerűhöz kapcsolódva: ez egy lehetőség megvalósulása, az a mód, ahogy egy képesség létezhet. Ez egy esemény *(contingit),* annak a képességnek a nézőpontjáról nézve, mely cezúraként jelenik meg a létezésre és a nem létezésre való képesség között. A nyelvben ez az adódás egy szubjektivitás formáját ölti. [...] A szubjektum [...] egy olyan erőmező, melyet már mindig is átjárnak a képességnek és a képtelenségnek, a nem-lét-képességének és a nem-lét-képtelenségének izzó és történetileg meghatározott áramlatai.[27]

End, ford. Vincenzo Binetti – Cesare Casarino, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2000, 114–115.

25 Vö. Justin Clemens, *The Role of the Shifter and the Problem of Reference in Giorgio Agamben = The Work of Giorgio Agamben. Law, Literature, Life*, 55.

26 Lásd ehhez részletesen: Agamben, *Infancy and History*, 11–63.

27 Giorgio Agamben, *Ami Auschwitzból marad. Az archívum és a tanú. Homo Sacer III.*, ford. Darida Veronika, Kijárat, Budapest, 2019, 128–129, 130.

A potencialitás modelljeként felfogott nyelv Agambennél csakis önnön lehetetlensége felől gondolható el. A nyelv az olasz filozófus számára nem valamifajta, az emberi létet minden mást megelőzően tételező adottság, amely már azelőtt működésbe jön, hogy a szubjektivitás formális struktúráival kapcsolatba lépne. „Die Sprache spricht" – írja Heidegger:[28] a nyelv beszél, már mindig is beszél, szakadatlanul beszél, kezdőpont és vég nélkül, önmagának megfelelve.[29] A nyelvi megelőzöttség – vagyis annak ténye, hogy a nyelv rajtunk túl, előttünk, utánunk, egyszóval: a szubjektivitás formális struktúráin kívül is létezik, és mint ilyen alakítja a szubjektivitás létesülését, sőt maguknak a létesítő aktusoknak a formáit és lehetőségeit is, hogy aztán általunk is alakíttasson – Agambennél, ellentétben akár a filozófiai hermeneutika, akár a dekonstrukció ilyen irányú belátásaival,[30] ugyanakkor nem központi jelentőségű, vagy legalábbis nem akként az, mint az előbbiek számára. A fentiek értelmében a nyelv ugyanis csakis akkor gondolható el lehetőségként, ha ugyanúgy elgondolható e lehetőség hiányaként, a megszólalás lehetetlenségeként, vagyis egy olyan esetlegességként, amelyet értelemszerűen nem determinál önnön előfeltételezettségének – ha úgy tetszik: már mindig is létének – alakzata. Amennyiben a szubjektivitás nem más, mint az a határ, amely a nyelv lehetőségét és lehetetlenségét egyszerre választja el és köti össze, innen nézve egy olyan operátorként gondolható el, amely egyfelől megteremtheti, másfelől azonban meg is szakíthatja a lehetetlen és a lehetséges közötti átmenet lehetőségét, megteremtve az esetlegesség feltételeit. A nyelv léte vagy nem léte, pontosabban az ezekre való képesség, a nyelviség megtörténése vagy elmaradása, a potencialitás és impotencialitás Agambennél – követve a szerző Arisztotelész-értelmezéseit (*Metafizika*, 1046a; 1050b)[31] – összekapcsolódik, méghozzá a különböző pólusok szétválaszthatatlanságában, egymást tételező kapcsolatának formájában. Mindez azt is jelenti, hogy a nyelv léte, amennyiben lehetségessé válik, kizárólag a maga eseményszerűségében férhető hozzá.[32] A nyelv Agamben számára pontosan ezért nem „szükségszerű" vagy előfeltételezett, hanem „esetleges". Habár az embert a nyelviséghez való viszonya határozza meg (ne feledjük: a nyelvet mégiscsak a *nyelv* nem léte teszi hozzáférhetővé), mint látható, e viszonyt a végletekig komolyan véve azt lehetne álltani, hogy az ember nem szükségszerű módon rendelkezik nyelvvel, vagyis a nyelv lehetősége nem eleve és feltétlenül, szükségszerűen adott a számára. Az ember lényege tehát nem a nyelvvel való rendelkezésben (Arisztotelész, *Politika*, 1153a–b), hanem – akárcsak a jelölt és a jelölő, a „nyelv és beszéd, a szemiotikus és a szemantikus [...], a jelrendszer és a diskurzus" esetében – a nyelv lehetetlensége és lehetősége közötti átmenetben azonosítható. Az én kimondásának Agambennél tulajdonképp elkerülhetetlennek látszó aktusa,[33] a nyelvi szubjektiváció – mely eb-

28 Martin Heidegger, *Die Sprache* = Uő., *Gesamtausgabe I. 12. Unterwegs zur Sprache*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1985, 10. (A kiemelést elhagytam – B. G.)

29 Vö. Werner Hamacher, *Lectio. De Man imperatívusza*, ford. Szabó Csaba, Vulgo, 2003/1., 207.

30 Ilyen irányú kritikájukhoz lásd: Giorgio Agamben, *The Idea of Language* = Uő., *Potentialities*, 43–44.

31 Vö. *HS*, 40–42. Valamint: Giorgio Agamben, *On Potentiality* = Uő, *Potentialities*, 179–183. Valamint: Giorgio Agamben, *Nudities*, ford. David Kishik – Stefan Pedatella, Stanford UP, Stanford, 2011, 43–44.

32 Lásd még ehhez: Agamben, *Notes on Politics*, 115.

33 „Magától értetődik, hogy a nyelv ilyen tapasztalata [vagyis az eskü – B. G.] csak a beszédben képzelhető el, és éppen ezért – ez volna Agamben másik fontos tétele –

ben az összefüggésrendszerben egyúttal deszubjektiváció is[34] – mindig magában foglalja önnön lehetetlenségét, és ily módon a nyelv szívében őrzi meg, pontosan e nyelv felől megközelíthetővé téve, a ki nem mondhatót, a nem nyelvit.[35] A nyelvi előfeltételezettség Agamben filozófiájában megjelenő formája ebben az értelemben gondolható el.[36] Ez mindazonáltal azt is jelenti, hogy a nyelv *(langue)* operativitása,[37] valamint a szerző politikafilozófiájában központi szerepet játszó szuverenitás modellje, amelyet Agamben Carl Schmitt államelméletének irányából fejt ki, ugyanazon az elven alapszik. „Szuverén az – írja Schmitt –, aki a kivételes állapotról dönt. […] A szuverén kívül áll az általánosan érvényes jogrenden, ám mégis hozzá tartozik, mert ő illetékes az alkotmány teljeskörű felfüggesztése kérdésében dönteni."[38] Ez a definíció az alapja annak, ahogy Agamben a *Homo sacer*-sorozat első, címadó kötetében – rámutatva a nyelv és a jog azon strukturális érintkezéseire, amelyek meglátása szerint abból következnek, hogy a jog leképezi a nyelv struktúráját (és nem fordítva!) – az alábbiakat állapítja meg: „A nyelv a szuverén, aki, egy állandó kivételes állapotban, kinyilatkoztatja, hogy semmi sincs a nyelven kívül és a nyelv mindig önmagán túl van."[39]

A nyelv tehát, akárcsak a jog, magában foglalja saját kivételét – ez az oka annak, hogy eredendően totalizáló struktúrával bír. Ebből következik az a probléma, hogy miközben Agamben szerint a gondolkodás feladata az lenne, hogy kidolgozzon egy olyan stratégiát, amellyel elvégezhető e struktúra deaktivációja (a *Homo sacer* záródarabja [IV, 2] pontosan erre tesz kísérletet),[40] ennek feladata rendkívüli nehézségekbe ütközik. Amennyiben a különleges állapot elsődleges ismertetőjegye abban keresendő, hogy egy olyan zónaként nyílik fel, amelyben megkülönböztethetetlenné

erre a tapasztalatra mutatna vissza az az ember nyelvét az egyéb kommunikációs formákkal szemben kitüntető sajátosság, hogy az ember csak úgy, azon az áron szólalhat meg, hogy a beszédben egyben *én*né is kell válnia. Ént kell mondania, énként kell a nyelvben kockára tennie magát, elkerülhetetlenül énként kell – hiszen máshogy nem lehet – esküdnie vagy éppen hamis tanúságot tennie. Ez az »eredendő« tapasztalat, amely az eskütétel és eskükényszer szorongatottságában mintegy negatív úton, a hiányában köszön vissza, határozza meg az embert a nyelvéhez fűző viszony etikai karakterét – legalábbis az olyan emberét, aki már nem hisz a név és a megnevezett tökéletes egybeesésében, aki éppen ezért újra és újra hiábavalóan, legalábbis potenciálisan hiábavalóan esküszik (az én nélküli diskurzusok kevésbé esküdöznek)." Kulcsár-Szabó Zoltán, *Austin és a* Hippolütosz, Irodalomtörténet, 2017/1., 106–107.

34 „Irodalmi kultúránk közös örökségében a költői alkotás aktusa, és talán minden beszédaktus is, feltételez valamilyen deszubjektivizációt (a múzsa az a név, amelyen a költők ezt a deszubjektivizációt nevezték). […] A kijelentés alanyát teljességgel a kijelentés hozza létre, ám épp ezért ez semmit sem tud mondani róla, nem tud beszélni. […] A beszédesemény abszolút jelenében a szubjektivizáció és a deszubjektivizáció minden ponton egybeesik, és mind a hús-vér individuum, mind a kijelentés alanya tökéletesen elnémul. Másképp fogalmazva: nem az egyén beszél, hanem a nyelv; ami azt is jelenti, hogy egy beszédre való képtelenség jut – nem tudjuk, hogyan – szóhoz." Agamben, *Ami Auschwitzból marad*, 100, 103. (A kiemelést elhagytam – B. G.)

35 Vö. Colebrook–Maxwell, *Agamben*, 44.

36 Vö. *HS*, 45. Továbbá: Agamben, *What is Philosophy?*, 35.

37 Agamben ebben a relációban a nyelv *(langue)* saussure-i fogalmára utal vissza: Ferdinand de Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. Lőrinczy Éva, Corvina, Budapest, 1997, 39–45.

38 Carl Schmitt, *Politikai teológia*, ford. Paczolay Péter, ELTE ÁJK, Budapest, 1992, 1–2.

39 *HS*, 22.

40 *Uo.*, 1112.

válik egymástól a kint és a bent, a jogon kívüli és a jogon belüli[41] (és mint ilyen motorjává válik a biopolitikai szuverenitás és szubjektivitás kitermelésének),[42] az előbbi analógia értelmében a nyelv folyamatosan olyan helyzeteket kell hogy előállítson, amelyekben nem vagyunk képesek különbséget tenni nyelvi és nem nyelvi, jelölő és jelölt, jel és jelentés között, hiszen a nyelv különleges állapota a legkevésbé sem különleges: a nyelvben a különleges állapot maga a norma. Ebből következik az is, hogy a nyelv, a maga létesítette különleges állapotban, szakadatlanul a közvetlenség ígéretével kecsegtet,[43] miközben, és ezt Agamben – Walter Benjamin írásainak mélyen lekötelezve[44] – nem győzi hangsúlyozni, a közvetlenség egyetlen, az emberek számára adódó formája éppen maga a nyelv mint potencialitás, vagyis a közvetítés nem közvetített lehetősége, a nyelv tiszta medialitása.[45] Elgondolni a nyelv tiszta potencialitását annyi, mint elfordulni a szuverenitás, vagy másként: a létesítő aktusok végrehajtásáért felelős én,[46] sőt a tételezés *(Setzung)* modelljétől, amely a potencialitást minduntalan az aktivitás logikájának irányából teszi hozzáférhetővé,[47] és ezáltal mindenfajta potencialitást már eleve az eszközök és célok világának szerves részeként jelenít meg (a nyelvet végső soron a kommunikáció csatornájának kizárólagos szerepére ítélve):[48] „Ma nincs más reprezentációnk a valóságról, mint a működőképesség, a hatékonyság. Többé nem képzelünk el egy létezést eredmény nélkül. Ami nem hatékony – megmunkálható, igazgatható –, az nem valóságos."[49]

De mégis, miként képzelhető el egy olyan praxis – ha praxis ez még egyáltalán –, amely kívül esik a jog, a közlő nyelv, valamint az ezek műveletei által meghatározott lét körén? Hogyan gondolható el az inoperativitás – egy, *a saját impotencialitása viszonyában értett potencialitás* – példájaként felfogott irodalom?

41 Vö. Giorgio Agamben, *State of Exception*, ford. Kevin Attell, The University of Chicago Press, Chicago–London, 2005, 23, 35.

42 Lásd: *HS*, 99–147.

43 Vö. *uo.*, 21. Vö. Agamben, *State of Exception*, 40.

44 Giorgio Agamben, *Language and History. Linguistic and Historical Categories in Benjamin's Thought* = Uő., *Potentialities*, 51–54. Ehhez főként lásd: Walter Benjamin, *Az erőszak kritikájáról*, ford. Bence György = Uő., *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, vál. és a jegyzetek írta Radnóti Sándor, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 25–56. Továbbá: Walter Benjamin, *A műfordító feladata*, ford. Tandori Dezső = Uő., *Angelus Novus*, 69–86. Valamint: Walter Benjamin, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről* = Uő., *„A szirének hallgatása". Válogatott írások*, szerk. és ford. Szabó Csaba, Osiris, Budapest, 2001, 7–21. Benjamin „tiszta eszközeinek" mélyreható értelmezését lásd: Kulcsár-Szabó Zoltán, *A gondolkodás háborúi. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Budapest, 2014, 19–50.

45 Vö. *HS*, 21–22. Vö. Agamben, *The Idea of Language*, 47.

46 „A szubjektivitás nem más, mint a beszélő azon képessége, hogy önmagát egy egóként tételezze". Agamben, *Infancy and History*, 45.

47 Vö. Agamben, *The Fire and the Tale*, 47.

48 Nem véletlen, hogy ennek a gondolatnak az egyik történeti ellenmodelljeként Agamben az ezen túlnyúló keresztény kinyilatkoztatást nevezi meg. Vö. Agamben, *The Idea of Language*, 41–42. A fentiekhez lásd még: Giorgio Agamben, *Where are We Now? The Epidemic as Politics*, ford. Valeria Dani, Eris, London, 2021, 87.

49 Juliett Cerf, *Thought is the Courage of Hopelessness. An Interview with Philosopher Giorgio Agamben*, https://www.versobooks.com/blogs/1612-thought-is-the-courage-of-hopelessness-an-interview-with-philosopher-giorgio-agamben

Inoperativitás

Egy emlékezetes értelmezésében Agamben meglehetősen unortodox módon közelít a Kafkánál több ízben is feltűnő K. jelölőhöz. *A per*t olvasva arra hívja fel a figyelmet, hogy a K. név nem Kafkára utal (mint ahogy azt a hagyatékot az író halála után gondozó Max Brod állította). Kilépve az egyértelmű megfeleltetés (K. = Kafka) felkínálta szűkös keretek közül, a regény tulajdonképpeni kulcsaként értelmezve azt, a K. név ugyanis az események lefolyását szervező önrágalmazás aktusaira irányíthatja a figyelmet. Mint Agamben rámutat, a hamis vád, a rágalmazás tettét a római jogban éppen a K betű homlokra bélyegzésével büntették, ekként utalva *kaluminator*, vagyis a rágalmazó kifejezésre. Igencsak valószínűnek tűnik, hogy a tanulmányai alatt a római jog történetével megismerkedő Kafka ennek ismeretében választotta meg főszereplőjének nevét. K. perének valódi kafkaisága innen nézve abban áll, hogy azt nem a bíróság, hanem maga a főszereplő tartja fenn, méghozzá azáltal, hogy – saját ártatlanságának ismétlődő, sőt lassan monomániává terebélyesedő bizonygatásával – elismeri a magától sehova sem mozduló ügy legitimitását. A bírósági eljárás, mint Agamben a regény egy kulcsfontosságú mondatára hivatkozva hangsúlyozza („A bíróság semmit sem akar tőled. Befogad, ha jössz, és elbocsát, ha távozol."),[50] eszerint csupán a K.-n egyre inkább elhatalmasodó önvád struktúráját reprezentálja.

Az önmagát rágalmazó személy egyidejűleg bűnös és ártatlan: tudatában van az ártatlanságának, és mégsem az, hiszen azt is tudja, hogy ártatlanul vádolva önmagát, menthetetlenül bűnössé válik.[51] Akár azt is lehetne mondani, hogy a regény végén bekövetkező kivégzés ebből a perspektívából nem talány, hanem a folyamat – *der Prozess* – kiteljesedése. Mint Agamben írja, az önrágalmazáson alapuló per „egy ügy ügy nélkül, egy ügy, amelyben egyedül a beidézés idéztetik be – a vád mint olyan".[52] Ez azt is jelenti, hogy a hamis vád, a rágalmazás, noha végül K. tragédiájához vezet, mindenekelőtt egy olyan stratégiaként értelmezhető, amely – a vádat és ezáltal a törvényt szembehelyezve a perrel magával – képes exponálni a törvény operativitását.

> A rágalmazás súlya – írja Agamben – úgymond abban a funkciójában áll, amely a per alapelvét kérdőjelezi meg: a vád pillanatát. Nem a bűn (amely az ősi jogban nem szükségszerű), és nem is a büntetés, sokkal inkább a vád határozza meg a pert. Valóban, a vád talán a par excellence jogi 'kategória' (a *kategoria* görögül vádat jelent), amely nélkül a törvény teljes felépítménye összeomlana [...]. A törvény, mondhatni, lényegében vád, 'kategória'.[53]

Agamben az előbbi irányból – és ami szintén fontos lehet, továbbfejlesztve a *Homo sacer*ben feltűnő értelmezését, tehát implicit módon Derrida ellenében[54] – olvassa

50 A regényből származó idézetek forrása: Franz Kafka, *A per*, ford. Szabó Ede, Akkord, Budapest, i. n.
51 Giorgio Agamben, *K*, ford. Nicholas Heron = *The Work of Giorgio Agamben. Law, Literature, Life*, 13–14.
52 *Uo*., 16.
53 *Uo*., 15.
54 Vö. *HS*, 44, 50.

újra a törvény kapujáról, annak őréről, és a hozzá elérkező vidéki férfiról szóló, *A per* katedrálisjelenetében elhangzó híres parabolát. Mint ismert, ebben a vidékről érkező férfi a törvény kapujánál szemben találja magát a kapu őrével, aki a bebocsátást kérőnek azt mondja, hogy nem engedheti be. Az őr ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy a férfi a tiltás ellenére természetesen besétálhat, ha akar. Ebben az esetben viszont számoljon azzal, hogy egyre hatalmasabb őrökkel fogja szemben találni magát („Én magam sem bírom elviselni már a harmadik őr látványát sem."). A férfi, megrettenve a hallottaktól, a várakozásba menekül, hátha egy nap bebocsátást nyer. Közben eltelik az élete, és végül úgy hal meg, hogy nem lépett be a kapun. A törvény kapuja ekkor bezárul („Itt nem mehetett be senki más, mert ezt a bejáratot csak neked szánták. Most megyek és becsukom."). Az olasz filozófus – nem teljesen feddhetetlen[55] – olvasatában a férfi a kapun való belépés által elsősorban a törvény összefüggésrendszerébe lépne be. Áthaladni a kapun eszerint annyi, mint létünket a jogi rend és az e rendet megalapozó vád felől elgondolhatóvá tenni.[56] Az effajta élet, tehetjük hozzá a *Homo sacer* szellemében, sohasem függetleníthető az élet jogi – és ennek következtében: politikai – relációitól.[57] Ez azt is jelenti, hogy az élet azok számára, akik áthaladnak a kapun, már mindig is csakis a törvény felől hozzáférhetővé tett, a jogtól átjárt, átpolitizált formában, ha úgy tetszik, a *zoé* és a *bios*, a természeti és a politikai élet közötti megkülönböztetés termékeként férhető hozzá.

A törvény működésmódja Agamben leírásának implikációi szerint mindazonáltal eredendően metaleptikus. Önmagában a kapu – a törvény, a vád – nem képes bevonni bennünket a jogi rend összefüggésrendszerébe. A törvény működése menthetetlenül ráutalt az egyén aktivitására, amely pontosan az adott esetben, ki tudja, lehet, hogy legitim önvád vagy épp az önrágalmazás aktusában ölt testet. Ahhoz tehát, hogy a vád struktúrája képes lehessen a jogi rend műveleteinek alapjává válni, mindenekelőtt az önvád megjelenésére van szükség. A törvény kapuja nem képes beszippantani az előtte állót – neki magának kell belépnie rajta. A törvény, egyfajta invitáció vagy sugallat formájában ugyanakkor már azelőtt működésbe jön,[58] hogy a műveleteit megalapozó önvád megjelenhetne, hiszen az önvád nem a semmiből, hanem a törvény metalepsziséből születik meg (bár erre Agamben nem tér ki, az előbbi invitáció talán épp a kapu csalogató nyitottságának trópusával, közvetve tehát a jog történetbéli – egyszerre temporális és politikai jellegű – abszolutizálásával azonosítható).[59] Abból

55 Agamben a történet számos olyan eleméről nem látszik tudomást venni, amely az értelmezés menetét más irányba terelhetné, vagy legalábbis árnyalhatná. Ilyen például a vidéki férfi rettenete, amelyet az őr fenyegető fellépése vált ki; a többi, a történetben említett őr öregkori elfelejtése; és annak ténye, hogy a kapu bezáródása, valamint a kapuval kapcsolatos legfontosabb információ megismerése („Itt nem mehetett be senki más, mert ezt a bejáratot csak neked szánták. Most megyek és becsukom.") csupán a történet legvégén történik meg. Ez utóbbi azt is jelenti, hogy a kapu egyediségének hívására, amelyre Agamben igen nagy hangsúlyt fektet, és amelyről a következőkben lesz szó, aligha tekinthetünk a kapun való bejutás megkísérlésének konstitutív elemeként.

56 Vö. Agamben, *K*, 21.

57 Vö. *HS*, 48.

58 Vö. Agamben, *K*, 21.

59 „Mivel a Törvény kapuja nyitva áll, mint mindig, a férfi lehajol, hogy belessen a kapun. Amikor az őr ezt észreveszi, nevet, és azt mondja: – Ha annyira csábít, kíséreld meg, eredj be a tilalmam ellenére. […] Ilyen nehézségekre nem számított a messziről jött férfi, hisz a Törvénynek, gondolja, mindig és mindenki számára elérhetőnek kell lennie […]." Kafka, *A per.*

a sugallatból tehát, hogy a „per" (a jogi rend viszonyai által létesített, átpolitizált élet) nemcsak legitim, de akárcsak K. pere, hozzá és csakis hozzá tartozik. Az, aki engedve a törvény hívásának, mint ahogy K. is megtette, belép a kapun, egy olyan pert indít útjára, amely e nélkül a mozzanat nélkül sohasem létesülhetne. A kapun való belépés – az önvád – aktusának jelentősége innen nézve abban áll, hogy ez alapozza meg a máskülönben alaptalan és ezért inoperatív törvény operativitását, vagyis a jogi rend műveleteinek végrehajthatóságát (a törvény ekként tulajdonképpen önnön alaptalanságából táplálkozik). Mint Agamben felhívja rá a figyelmet, a törvény kapujában meghaló vidéki férfi története ezzel szemben pontosan arra szolgál például, hogy miként lehet – az emberi impotencialitásban rejlő ellenállást megnyilvánítva[60] – nem átlépni a lét és a jogi létezés, az élet és a politikai élet, a tisztaság és a bűnösség, az ártatlanság és az eredendő megvádoltság közötti cezúrát.[61] Ez a stratégia persze igencsak álomszerűnek mutatkozik, mivel Agamben olvasatában K. a teljes emberi nem reprezentánsaként tűnik fel. K. története ezzel, bármilyen elkeserítő legyen is ez, mindannyiunk történetévé válik.[62] Azonban ez nem jelenti azt, hogy nincs másik út. Amíg K. története a világ jelenlegi rendjét példázza (melyet Agamben szerint Derrida, olvasatában a törvény potencialitását a végletekig fokozva, csupán exponálni képes),[63] a vidéki férfié egy utópia lehetőségét villantja fel.[64]

Az előbbiek felől nézve azt is lehetne mondani, hogy *A per* Agamben számára egyszerre értelmezhető az antropogenezis és így, legalábbis ez utóbbi esetben, az antropogenezis deaktivációjának, vagyis a tiszta emberi potencialitás megőrzésének allegóriájaként.[65] Az irodalom nála eszerint – akárcsak, mint egyébként Paul de Man találóan megjegyzi, az olasz filozófus implicit vitapartnerénél, Derridánál[66] – egyrészt a példaérték funkciójával bír. Elemzésében (és ami azt illeti, elemzéseiben általában),[67] mint ez látható volt, nem maga az irodalom, hanem az irodalom által közvetített tudás, ha úgy tetszik, a mű filozófiai szempontból is becsatornázható tanulsága kerül a középpontba. Az irodalom közlő funkciója innen nézve – egy nem különösebben forradalminak tekinthető szemléleti modell részeként – olyan tudás tanúsítását jelentené, amely képes vagy legalábbis bizonyos körülmények között, egykor, még ha ezek az idők a Nyugat számára Agamben szerint mára már el is múltak, képes lehetett megingatni a világ fennálló rendjét.[68]

60 Vö. Agamben, *Nudities*, 45.

61 Ehhez a kérdéshez lásd még az életmű alábbi helyét: Agamben, *Notes on Politics*, 111, 113–114. Valamint: *HS*, 49–50.

62 Vö. Agamben, *K*, 14, 20, 26.

63 A *Homo sacer* első kötete felől nézve Derrida elemzése nem a törvény életformáló erejének deaktivációját, hanem a szuverenitás alapstruktúrájának és működésmódjának analízisét, egy „jelölés nélküli erő" felmutatását példázza. Vö. *HS*, 44–50.

64 Azt illetően, hogy az utópisztikus gondolkodás milyen mélyen áthatja az életművet, sokatmondó lehet, hogy Agamben már az 1977-es *Stanzák* vizsgálódásait is egy utópia perspektívájából, az arra való törekvésben határozta meg: Agamben, *Stanzas*, xviii–xix.

65 Pontosan a deaktiváció válik Agambennél *A kastély* K.-jának legfontosabb ismertetőjegyévé is: K. „működésképtelenné teszi a határokat, amelyek elválasztják [és összekötve tartják] a magasat és az alacsonyt, a kastélyt és a falut, a templomot és a házat, az istenit és az emberit". Agamben, *K*, 26.

66 Vö. Stefano Rosso, *An Interview with Paul de Man* = Paul de Man, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2002, 117–118.

67 Lásd például az alábbi mű viszonylag nagy számú irodalmi elemzéseit: Agamben, *Language and Death. The Place of Negativity.*

68 Vö. Agamben, *The Fire and the Tale*, 66.

> Egy élőlény – írja Agamben a *Homo sacer* zárókötetében – soha nem határozható meg a munkája *(ergon)* alapján, csakis az inoperativitása szerint, ami annyit tesz, hogy aszerint a mód szerint, amiként egy munkában egy tiszta potencialitás viszonyában fenntartja, és életformaként *(form-of-life)* létesíti önmagát. Az inoperativitásban a *zoé* és *bios*, az élet és forma, a magán és nyilvános belép a megkülönböztetetlenség küszöb(helyzet)ébe, és nem a munka vagy az élet, hanem a boldogság a kérdés. A festő, a költő, a gondolkodó – és általában mindenki, aki egy *poiesis*t és egy aktivitást gyakorol – nem a kreatív műveletek és a munka szuverén alanyai. Inkább anonim élőlények, akik inoperatívvá teszik a nyelv, a látás, a testek munkáját, önmaguk tapasztalatát keresve és életüket életformaként létesítve.[69]

Ahogy az utóbbi idézetből is kiviláglik, Agamben gondolkodásában az irodalom vagy legalábbis a költészet osztozik a filozófia és a művészetek azon általános sajátosságán, mely szerint ezek gyakorlása képes üresbe futtatni „a nyelv, a látás, a testek munkáját" az élőlények életformaként való önlétesítése során. Ebben a relációban – habár a művészetek elkerülhetetlenül a világ részei maradnak, és betagozódnak az ember politikai létezésének ökonómiájába –, a tiszta potencialitás viszonyában nincs helye az eszközök és célok tartományának, hiszen a művészet mint gyakorlat ebben az értelemben nem az alkotó szubjektum technikai ismereteinek, ügyességének, terveinek vagy kreativitásának a kifejeződése. Nem végrehajtás, mivel a valódi művészet, mint a nyelv példáján is látható volt, Agambennél éppen a végre nem hajtás viszonyában gyakorolt alkotás – a potencialitás viszonyában fenntartott impotencialitás – formájában ragadható meg. Mint Agamben máshol szellemesen megjegyzi: „Az ízléstelenség [szemben az ízléssel, amely nem oldódhat fel az aktivitás logikájában – B. G.] mindig képtelen valamit nem csinálni."[70] Az alkotó szubjektumot mint életformát, mint anonim – tehát egyedítő jelzéseitől megfosztott – élőlényt a fentiek értelmében elsősorban a művészeti tevékenységben végbemenő, a boldogság elérése felé tartó önlétesítés határozza meg.[71] Ez a létesítő aktus az, amelyik tulajdonképp felfüggeszti a beszélő lény és az élőlény, a bent és a kint, az *oikos* és a *polis*, a természeti és a politikai, a privát és a nyilvános közötti határt, és ezáltal inoperatívvá teszi az ezt a cezúrát számtalan formában előállító gyakorlatokat, gondolkodói modelleket és tudásrendszereket. Agamben életművén belül ez azt is jelenti, hogy a művészet szembeszegül az emberi létesítésének műveleteit – természetesként felmutatott megkülönböztetések létrehozásával – megteremtő és szabályozó antropológiai gépezettel.[72] Ez ugyanakkor nem csupán a gondolkodásról[73] és a művészetről, valamint az irodalomról mondható el

69 *HS*, 1251. Lásd még: *uo.*, 600.
70 Agamben, *The Fire and the Tale*, 43.
71 Vö. *uo.*, 137–138. Lásd még: Giorgio Agamben, *The End of the Poem. Studies in Poetics*, ford. Daniel Heller-Roazen, Stanford UP, Stanford, 1999, 93.
72 Az antropológiai gépezet fogalmának részletes leírásárt lásd: Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, ford. Kevin Attell, Stanford UP, Stanford, 2004, 33–38.
73 Ennek egy explicitté tett példájaként lásd: Agamben, *The Fire and the Tale*, 34–35. Valamint az impotencialitás–potencialitás viszonylatban: 108.

(„A festészet a tekintet potencialitásának felfüggesztése és exponálása, amiként a költészet a nyelv felfüggesztése és exponálása.").[74] Az olasz filozófus szerint az előbbiek mellett szót kell még ejteni e tekintetben a *Homo sacer*ben egyébként némileg a levegőben lógó „emberi gyakorlatok" általános szférájáról is, ugyanis ezeknek, akárcsak a gondolkodásnak, a költészetnek vagy a festészetnek, éppen abban áll a lényege, hogy sohasem hagyják nyugvópontra jutni és ezáltal kiteljesedni az antropogenezis eseményét. Abban tehát, hogy elhalasztják, felfüggesztik annak lefutását.[75]

A költészet Agambennél az előbbi összefüggésrendszer példaszerű megnyilvánítójaként nyeri el helyi értékét: „Mi a költészet, ha nem egy művelet a nyelvben, amely deaktiválja és inoperatívvá teszi annak kommunikatív és információközvetítő funkcióját egy új lehetséges használati mód felnyitása érdekében?"[76] A költészet mint ilyen munkásságában a nyelv egyik pólusa lesz, amellyel szemben nem más áll, mint a filozófia vagy inkább: filozófiai *próza*.[77] Amíg a nyelvben ható filozófiai erő a „tiszta értelem" megteremtésére és megtestesítésének tendenciájaként értelmezhető, a költészet alapműködése szerint „a szemiotikai és a szemantikai sorozatok, hang és értelem közötti különbségek maximalizálására törekszik [...], egy tiszta hang felé, a rímen és a soráthajláson keresztül".[78] Ezek nem feltétlenül egymást kizáró erők, sőt akár azt is lehetne mondani, hogy Agamben maga épp egy olyan prózaideált szem előtt tartva munkálkodik, amelyben ezek egyaránt hatnak, hiszen a filozófiája felől nézvést a nyelv medialitásában éppen az előbbi pólusok elválaszthatatlansága nyer kifejeződést.[79] A költészet ontológiai meghatározása az olasz gondolkodó munkásságában ezen a ponton találkozik a – Roman Jakobson soralapú költészettana által inspirált[80] – formai meghatározottsággal. Mint ismert, a soráthajlás funkciójának ilyesfajta hangsúlyozása Agambennél végül az áthajlások versvégi lehetetlenségének – önmagában a filozófus szerint is banális – megállapításába torkollik. Ebből, mivel a soráthajlásnak, vagyis az előbbi feszültség példaszerű lehetőségének a berekesztése a versszerűség lényegét kezdi ki, a fentiek értelmében az is következik, hogy a vers utolsó versszakja mint a költészet lényegét meghatározó feszültség önmagába omlásának helye egyúttal a költészet és a próza együtteseként értett nyelv önaffekciójának helyeként is tételeződik. Ez az a pont tehát, ahol a költészet saját kizárni vágyott másikjával, sőt konstitúciójának katasztrófájával, a prózával találkozik.[81] A költészet katasztrófája, a vers vége innen nézve nem más, mint a nyelv tiszta potencialitásának megnyilvánítása – a költészet és próza, a politikai és természeti élet, a magán és nyilvános közötti megkülönböztetés felfüggesztése. Az irodalom mint példaérték és mint praxis Agambennél ezek előtt az események és a boldogság velük egybekapcsolódó lehetősége – az emberi létezés egy másik formája – előtt nyitja meg az utat.

74 *Uo.*, 48.
75 Vö. *HS*, 1215.
76 Agamben, *The Fire and the Tale*, 55. Ugyanez kijelentés formájában: *HS*, 600.
77 Vö. Justin Clemens, *The Role of the Shifter and the Problem of Reference in Giorgio Agamben*, 49.
78 Agamben, *What is Philosophy?*, 26–27. Lásd még: Agamben, *The End of the Poem.*
79 Giorgio Agamben, *Idea of Prose*, ford. Micheal Sullivan – Sam Whitsitt, State University of New York Press, New York, 1985. Lásd még: Alexander García Düttmann, *Integral Actuality. On Giorgio Agamben's* Idea of Prose = *The Work of Giorgio Agamben. Law, Literature, Life*, 30. Watkin ezt az összefüggést nevezi *logopoiesis*nek: Watkin, *i. m.*
80 Lásd: Roman Jakobson, *Nyelvészet és poétika* = Uő., *Hang – jel – vers*, Gondolat, Budapest, 1972, 229–276.
81 Vö. Clemens, *The Role of the Shifter and the Problem of Reference in Giorgio Agamben*, 50.

Jablonczay Tímea

Biopolitikai traumák

Gyarmati erőszaktevés és a holokauszt emlékezete W. G. Sebald *A Szaturnusz gyűrűi* című művében

Az egyéni és kollektív krízisek, kataklizmák tapasztalatának feldolgozásában az irodalom mindig is nagy szerepet játszott. Tudjuk, hogy egy traumatikus eseményről elmondott történet képes a fájdalom áthelyezésére és a hiány helyettesítésére, a gyászmunka elvégzését könnyítheti. Az egyéni és/vagy társadalmi traumák ábrázolását célzó művészi alkotások értelmezéséhez az 1990-es években kibontakozó, ma már klasszikusnak számító traumaelméletek számottevő fogódzót kínáltak: Cathy Caruth, Soshana Felman, Dori Laub, Dominick LaCapra, Julia Kristeva az európai zsidóságon elkövetett náci népirtás emlékezetét, tanúságtételeit helyezték vizsgálódásuk homlokterébe, a trauma paradigmatikus eseményének a holokausztot téve meg, a holokauszt tanúját/áldozatát/túlélőjét mint a traumatizált alany paradigmatikus megtestesítőjét értelmezték. Elméleteik pszichoanalitikus, dekonstrukciós megközelítésű elméletek voltak, és a trauma tapasztalatának megnyilvánulását elsősorban a tanúságtevés esztétikai minőségű reprezentációinak elemzésével demonstrálták, mely reprezentációkban a trauma késleltetéses következményei, ismétléses alakzatok, ún. anti-narratív struktúrák, a kimondhatatlanságra és az ábrázolhatatlanságra való utalások dominánsak. Ezek a teóriák arra is rámutattak, hogy a reprezentáció nem a hagyományos értelemben vett ábrázolás, hanem a trauma ismétlésével születik, valamint kiemelték, hogy a tanúságtevő tanú és a hallgató együtt vesz részt a traumatikus emlék közvetítésében. Minthogy az elviselhetetlen tapasztalatról tanúskodó tanú tanúságtétele a radikális másságot testesíti meg, beszéde meghaladja a hagyományos nyelvet és szimbolikus formákat, destabilizálva a meglévő kulturális és szimbolikus struktúrákat. A trauma élménye a hiányt, ürességet teremti meg a tanúságban, a tanúban, valamint a hallgató szubjektivitásában.

A klasszikus traumaelméleteket az ezredforduló után több kritika érte. A leggyakrabban felhozott érvek közé tartozik az univerzalizmus, a túlzott eurocentrikus perspektíva, a traumafogalom használhatóságának korlátozottsága, az ahistorikusság, illetve az anti-narrativ, progresszív modernista (művészi) formáktól eltérő terapikus szövegeken való alkalmazhatóság problematikussága. Az ezredfordulóval, a 2001. szeptember 11-i terrortámadást követően az elmélet új kiindulópontokat keresett: a fogalmak kiterjesztése és újragondolása a traumaelmélet geokulturális és biopolitikai fordulatával együtt alakult.[1] A biopolitikai kontextusú traumaelméletek, melyek a traumát nem szinguláris fogalomként kezelik, nem eurocentrikusak, historizálnak, az áldozat/ elkövető/bystander szerepeit, azok történetét is komplexebb módon értik, valamint azt a poszttraumatikus, poszthholokauszti helyzetet tudatosítják, hogy mindnyájan implikált szubjektumok („közvetetten érintettek") vagyunk. Michael Rothberg, holokauszt-kutató szerint az implikáltság azt jelenti, hogy habár közvetlenül sem

1 Vö. Pieter Vermuelen, *The Biopolitics of Trauma = The Future of Trauma Theory. Contemporary Literary and Cultural Criticism*, szerk. Gert Buelens – Sam Durrant – Robert Eagleston, Routledge, London, New York, 2014, 195–213.

elkövetők, sem áldozatok nem vagyunk, de örökösei, haszonélvezői, és ily módon morálisan felelősei vagyunk a múltban (és jelenben) elkövetett erőszakos cselekményeknek.[2] Az egyén bonyolultan és sokrétűen van beleszőve olyan, történetileg véghezvitt és a jelenben zajló erőszakos, kizsákmányolásra épülő társadalmi cselekedetekbe, amelyek felelőssége alól akkor sem vonhatja ki magát, ha történetesen maga nem is tartozott/tartozik a konkrét elkövetők közé, így kortárs gondolkodásunk olyan traumatikus eseménysorozatok emlékezetére tudja önmagát alapozni, mely nem közvetlenül a sajátja. Rothberg a többirányú (multidirekcionális) emlékezet fogalmát főként irodalmi emlékezeti szövegek és történeti-társadalmi reprezentációk vizsgálatával dolgozta ki (történetesen *W. G. Sebald* irodalmi művei nagy szerepet játszottak elmélete megalkotásában), a holokausztemlékezet és egyéb erőszakos cselekmények emlékezetének transznacionális közvetítése, cirkulálása között teremtve szoros összefüggést.

Jelen dolgozatban amellett szeretnék érvelni, hogy a traumatikus események és azok irodalmi reprezentációi közötti korrelációk értelmezésénél a klasszikus traumaelméletek alapkoncepcióit nem szükséges elhagyni. Ugyanakkor a trauma lokalizálása és historizálása elengedhetetlen, vagyis a traumaelméletek geokulturális és biopolitikai fordulatára építve (és amennyiben a kontextus engedi), az implikált szubjektivitás („közvetett érintettség"), a többirányú emlékezet eljárásai felé érdemes mozdítani a fókuszt. Ezek a témák és fogalmak a traumairodalom egyik legnagyobb hatású írójának, W. G. Sebaldnak a műveiben és azok értelmezésében az utóbbi évtizedben kulcsszerepet játszanak. Jóllehet, a biopolitikai kontextusú traumaelméletek rámutattak a klasszikus traumaelméletek határaira, azok alapját nem tagadják, a kétféle megközelítés együttes létjogosultságának, valamint a többirányú emlékezet és a szubjektum komplex implikáltsága kérdéskörének tárgyalásához Sebald *A Szaturnusz gyűrűi*[3] című regény-memoárja – különös hangsúllyal az 5. fejezet – szinte magától kínálkozik.

Biopolitikai traumák

„Az elnyomottak tradíciója arra tanít – mondja Walter Benjamin –, hogy a rendkívüli állapot, amelyben élünk, a dolgok rendje szerint való",[4] vagyis a szükségállapot nem kivétel, hanem szabály. A modern fegyelmezői hatalom biopolitikája – Michel Foucault-val szólva – a korábbi szuverén hatalommal szemben nem a halálról dönt,

2 Ehhez lásd: Michael Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonialization*, Stanford UP, Stanford, 2009. Uő., *Beyond Tancred and Clorinda. Trauma Studies for Implicated Studies = The Future of Trauma Theory*, 15–24. Uő., *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford UP, Stanford, 2019., Uő., *Gázától Varsóig. A többirányú emlékezet feltérképezése*, ford. Szász Anna Lujza – Vaspál Veronika = *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*, szerk. Zombory Máté – Szász Anna Lujza, Befejezetlen Múlt Alapítvány, Budapest, 2014, 236–260; Turai Hedvig, *Bűn és/vagy felelősség. Interjú Michael Rothberggel*, https://artportal.hu/magazin/bun-es-vagy-felelosseg-interju-michael-rothberggel/

3 W. G. Sebald, *A Szaturnusz gyűrűi. Angliai zarándoklat*, ford. Blaschtik Éva, Európa, Budapest, 2011. [*The Rings of Saturn* (*Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*) 1995] A továbbiakban a regényből vett idézetek kötetbeli helyét a főszövegben adom meg.

4 Walter Benjamin, *A történelem fogalmáról*, ford. Bence György = Uő., *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, Budapest, 965.

hanem célpontja az élet maga; kényszerek szorosan kapcsolt hálójában, apparátusokon, eljárásokon keresztül a biológiai élet kontrolljára, többszörözésére vagy éppen marginalizálására tart igényt. A biohatalom ebben az értelemben nem felváltja a fegyelmező hatalmat, hanem éppen a fegyelmező hatalom felerősödése, kiterjesztése történik, ahogy az élet és az egészség szabályozása az állam mechanizmusaiban egyre fontosabbá válik; az állam beszivárog, módosítja, integrálja és használja az életet; a mindennapi életet a bürokrácia, a procedurális rend hálózatos formákon keresztül szervezi és irányítja.[5] Noha Foucault a biohatalmat nem a hatalom nyílt megjelenítésével, specifikus, extrém helyzetekkel kapcsolja össze, felvethető, hogy amennyiben a modern biopolitikában a kivétel jelenti a szabályt, vajon miként értelmezhető a puszta élet (*nuda vita, bare life*), a biológiára redukált, politikai és alanyi státusztól megfosztott élet extrém körülmények között, a koncentrációs táborok, totalitárius rendszerek, a gyarmati erőszaktevés gyakorlatában?

Giorgio Agamben *Homo Sacer* című trilógiájának utolsó könyvében[6] kifejtett koncepcióját szokás úgy értelmezni, hogy Agamben visszaírja a biohatalmat a koncentrációs táborok, extrém erőszaktétel eljárásainak érvényesítésébe, egyfajta reterritorizálást hajtva végre, újra erősítve a kapcsolatot a trauma, a biopolitika és a holokauszt között, a muzulmánt (Muselmann), a traumatizált szubjektum ikonikus alakját helyezve a középpontba, amellyel mintegy előjogot adna a kivételnek a biopolitikai trauma létrejöttében a faji erőszaktevés értelmezésénél. Az Agambennel szemben felhozott érvek egy része kiemeli, hogy az olasz teoretikus részéről a saját (olasz) kolonializmust hárító vakság motívuma jelenik meg abban, hogy a holokauszt tanúságtevő tanújának alakjából, a náci totalitárius rendszer sajátosságainak értelmezéséből deriválja filozófiai diszkusszióját.[7] Achille Mbembe – többekkel együtt – úgy látja, az efféle elméletek nem tudnak érzékenyek lenni mások szenvedése iránt, a puszta életre, a biológiára redukált, politikai és alanyi státusztól megfosztott életre vonatkozó filozófiai diszkusszió nem alkalmazható más totalitárius rendszer vagy a gyarmati erőszaktevés gyakorlatának interpretációjára, sem pedig a kortárs lét szerkezetébe beíródott hatalmi formáinak elemzésére.[8] Agamben koncepciója azonban nemcsak Foucault-val szembeállítva értelmezhető, hanem – meglátásom szerint – annak következetes végigviteleként is. Amikor a teoretikus felteszi azt a kérdést, hogy miképpen lehetséges, hogy „egy hatalom, melynek lényegi célja az élni segítés, mégis a halál feltétlen hatalmát gyakorolja?”,[9] a kérdés megválaszolásához Foucault biohatalom fogalmához nyúl vissza. Foucault hangsúlyozza ugyanis: a fajelmélet tette lehetővé a biopolitika számára, hogy „az emberi faj biológiai *continuumá*ban cezúrákat

5 Michel Foucault, *Felügyelet és büntetés*, ford. Fázsy Anikó – Csűrös Klára, Gondolat, Budapest, 1990.

6 Giorgio Agamben, *Ami Auschwitzból marad. (Az archívum és a tanú) Homo Sacer III.*, ford. Darida Veronika, Kijárat, Budapest, 2019. Vö. Paul Patton, *Agamben and Foucault on Biopower and Biopolitics = Giorgio Agamben. Sovereignty and Life,* szerk. Matthew Calarco – Steven deCalori, Stanford UP, Standford, 2007, 203–218., Jenny Edkins, *Whatever Politics = Giorgio Agamben. Sovereignty and Life*, 70–91.

7 Vö, David Atkinson, *Encountering Bare Life in Italian Libya and Colonial Amnesia in Agamben = Agamben and Colonialism*, szerk. Marcelo Svirsky – Simone Bignall, Edinburgh UP, Edinburgh, 2012, 155–173.

8 Achille Mbembe, *Necropolitics*, ford. Libby Meintjes, Public Culture, 2003/1., 11–40.

9 Agamben, *i. m.*, 73.

jelöljön ki",[10] az emberiséget ne egynek tételezze, megkülönböztesse az embert és a nem-embert, a felsőbbrendű és az alsóbbrendű embert, és hogy az élni segítés elvébe bevezesse a háborút, valamint a halált.[11] A modern fegyelmező hatalomból biohatalom születik, amely a politikai testet biológiai testté alakítja, és szabályozni akarja a születést és a halált.[12] Az állam mechanizmusaiba bevezetett biopolitikai cezúrák tették lehetővé az állampolgárok szétválasztását, és ezek a cezúrák alkalmasak voltak arra, hogy az élet kontinuumában még további területeket különítsenek el. Az elkülönítés végső határát a koncentrációs táborban érte el, megteremtve a tovább nem bontható cezúrát, azt a határt, ahol „a rasszizmus biopolitikája úgyszólván túllép a fajon",[13] az ember muzulmánná válásának zónáját.[14]

Az ezredforduló utáni traumaelméletek a biopolitikai és geokulturális kontextus beemelését alapvetőnek tekintik, azaz az értelmezések a strukturális hasonlóságok mellett nem hagyhatják figyelmen kívül a trauma lokalizáltságára való történeti és etikai perspektíva bevezetését, a marginalizáltak, jogfosztottak szubjektivitásának, a társadalmi sérülés, megfosztás dinamikájának lokális vizsgálatát, és a fegyelmező hatalom biopolitikai működésének az életet (és halált) szabályozó, mindent átható eljárásrendjével, elmásító technikáinak traumatikus következményeivel való számvetést. Az újabb elméletek ezért kiemelik, hogy a trauma nem szinguláris fogalom, nem az egyén pszichés szenvedése csupán, és amellett érvelnek, hogy az egyén által megélt történetek menthetetlenül összekeveredtek a modernitás nagyobb problémáival, az iparosodástól a népirtások történetéig. A szubjektivitás technológiai transzformációjának demonstrációja a traumafogalom átalakítását tette szükségessé, az ekképp kiterjesztett traumafogalom, mely „inkább kötegek, csomók hibrid csoportja, amely a tudomány, a törvény, a technológia, a kapitalizmus, a politika, az orvostudomány és a kockázat kérdéseivel van összefonódva",[15] a traumaelmélet biopolitikai fordulatában nyer kontextust.

A trauma nem csak valamilyen hirtelen, váratlanul jött esemény, amely mintegy kívülről sújtja az alanyt. Jenny Edkins megkülönbözteti egymástól az ontikus és az ontológiai traumát: az ontikus trauma azokkal az eseményekkel van összefüggésben, amelyeket a háborúk, éhínség, erőszak, abúzus okoztak, az ontologikus trauma viszont minden szubjektum és társadalom alapjainál jelentkezik.[16] A trauma ilyen jellegű megkülönböztetésénél is jól látható, hogy nem a korábbi traumaelméletek negligálásából indulnak ki, hanem azokra ráépülve mozdítják ki az elmélet határait. Az ontologikus trauma fogalma leginkább Lacan pszichoanalitikus elméletében alapozódik meg, aki szerint a trauma alapvető a társadalmi, szimbolikus rendbe belépő szubjektum konstituálódásában. Lacan (vagy később Žižek) úgy látja, hogy a szubjektum és a társadalmi rend a traumatikus hiány vagy többlet köré szerveződik, mely összefügg a teljesség, egészlegesség utáni elérhetetlen vággyal. A szimbolikus

10 Agamben utal Foucault a College de France-ban tartott, 1976-os előadására.
11 *Uo.*
12 *Uo.*, 74.
13 *Uo.*
14 *Uo.*, 74–75.
15 Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, Routledge, London–New York, 2008, 14–15
16 Jenny Edkins, *Time, Personhood, Politics = The Future of Trauma Theory*, 178–194.

rendbe belépő alany az egység, az integritás illúziójával a vágy és a munka befejezhetetlenségére számíthat, és arra, hogy a szimbolikusban mindig marad valami a hiányból, a többletből, amit nem lehet beteljesíteni. Amennyiben nem ismerjük el a Valós, a trauma jelenvalóságát, az el nem ismerés mind az egyén, mind a társadalom életében destruktív módon – szimptómákon keresztül visszatér.[17] Jenny Edkins rámutat arra, hogy az ontikus trauma (háborúk, erőszak) az ontologikus traumát is feltárja, amely körül a szubjektum és a társadalom létrejön.[18]

Amikor a traumaelmélet elkezdett nyitni a nem-nyugati „másik" elismerése felé, egy transztörténeti strukturális traumafogalmat kezdett kidolgozni, de ez a fogalom a kulturális kontextusok strukturális hasonlóságaira koncentrált, és nem tudta biztosítani a másik mint másik beszédének megszólalását. A biopolitikai kontextusban újrafogalmazott traumakoncepcióban azonban a trauma lokalizációja elengedhetetlen (ontikus trauma). Judith Butler szerint fel kell tennünk a biztonság, védettség, sebezhetőség vonatkozásában azt a kérdést: mi és kit véd meg, hogyan és milyen életek védhetők meg a traumának való kitettségtől.[19] A szenvedésnek, halálnak való kitettség ugyan mindannyiunk életének velejárója, azonban a sebezhetőség és a szenvedés megoszlása különböző. A szenvedésnek való kitettség különbözőképpen érinti az egyéneket, társadalmi csoportokat; amely életeket potenciálisan nem tekintenek sebezhetőnek és gyászolhatónak, azokat az életeket értékesnek sem találják. Butler különösen fontosnak tartja a trauma helyének, idejének meghatározását, történeti-politikai kontextusban való elhelyezését, sőt etikai felelősségünk a trauma lokalizálása, ha nem így teszünk, az erőszak és retraumatizáltság ciklusait ismételjük meg, azzal együtt, hogy tudjuk, a traumának való kitettség ontologikusan elkerülhetetlen.

Trauma, emlékezet, felejtés – W. G. Sebald

Az ontikus (biopolitikai) és ontologikus (a szubjektum konstituálódásának feltételeként felfogott) traumatörténetek megidézése, az emlékezet és felejtés eljárásai az irodalmi szövegek alapvető sajátossága. „Valami mindig megmarad a múltból, ha máshogy nem, mint kísértő jelenség, kísértet" – mondja Dominick LaCapra,[20] vagy Agamben megfogalmazásában: a veszteség akkora, hogy nem lehet elraktározni a memória archívumában, viszont a múlt mégis kitörölhetetlen, és az elfelejthetetlen az, ami kísért. A traumatikus események utóhatásainak megidézése, eseménnyé tétele, a kitörölhetetlen nyomok működésbe hozása, a felejtés és emlékezés kettős eljárása W. G. Sebald munkáinak szerves része, írásai olyan traumatörténeteket mesélnek el, melyek a modern fegyelmező hatalom biopolitikájában gyökereznek, de mint irodalmi művek a traumatikus eseményekre való emlékezésként, az egyéni és kollektív trauma irodalmi ismétléseként (is) olvashatók.

W. G. Sebald (1944–2001) német származású, Angliába emigrált író regényei a magyar közönség előtt jól ismertek, az egyik olyan nemzetközi kortárs szerző,

17 Ehhez lásd: Sam Durrant, *Undoing Sovereignity. Towards a Theory of Critical Mourning = The Future of Trauma Theory*, 134-158., Edkins, *i. m.*

18 Edkins, *i. m.*

19 Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?*, Fordham UP, New York, 2005.

20 Dominick La Capra, *Trauma, Absence, Loss*, Critical Inquiry, 1999/4., 699.

akinek magyar nyelven is kiterjedt tudományos recepciója van. Sebald irodalmi műveit nagyjából egy évtized alatt írta meg, és életének utolsó 5 évében lett annyira népszerű, hogy a traumatikus emlékezet kortárs irodalmi reprezentációi közül az ő regénymemoárjainak van a legjelentősebb nemzetközi elméleti diszkussziója.[21] Ahogy a nemzetközi kutatásokban, így itthon is megfigyelhető, hogy írásai közül először a *Kivándoroltak* (1996) és az *Austerlitz* (2001) körül alakult kritikai diskurzus. E két regény úgy Angliában, mint a tengerentúlon gyorsan az érdeklődés fókuszába került. Az *Austerlitz*et a trauma fikciós apoteózisának, a traumaesztétika csúcsteljesítményének aposztrofálták.[22] Ugyanakkor a másik két nagy mű, a *Szédület. Érzés.* és *A Szaturnusz gyűrűi* az ezredforduló környékén jóval szerényebb érdeklődést váltott ki (Magyarországon is), de az irodalomtudományi traumakutatás geokulturális és biopolitikai fordulatával épp *A Szaturnusz gyűrűi* került a nemzetközi figyelem homlokterébe.[23] A váltást azzal is magyarázhatjuk, hogy a korábban említett két regény a klasszikus traumaelméletek paradigmatikus esetei, az utóbbiakban, főként *A Szaturnusz gyűrűi*ben egy összetett, többirányú emlékezeti tér épül ki, amelyben egymástól eltérő múltak, kollektív trauma-elbeszélések kerülnek kapcsolatba, azok horizontális egymás mellé helyezésével. A könyv az ún. metonimikus narratív technikával a múlthoz való viszonyt radikálisan más szintre helyezi, és az implikált szubjektum, a tanú etikai pozíciója is összetett, tükrös viszonyrendszerben formálódik meg.

Sebald írásait műfaji tekintetben a meghatározhatatlanság, az egyértelmű besorolhatatlanság jellemzi, határszövegei a biográfia és autobiográfia metszéspontjában állnak, egyszerre történeti munkák és irodalmi szövegek, útleírások és memoárok – a szerző ezeknek az elemeit egyedülálló módon keresztezve hoz létre egy sajátos, csak rá jellemző irodalmi formát. Regénymemoárként és transzfikcióként is értelmezhetjük az irodalmi, műfaji határátlépéseket, médiumok közötti vándorlást, migrációt, széleken, peremeken levést megvalósító sebaldi műveket. A tranzitivitás, vagyis az átlépés kontextusában egzisztálás a regények vagy regénymemoárok minden síkjára igaz: a szereplő, a narrátor, az író én-identitásától a szövegek narratív struktúrájáig. Az írásoknak egyes szám első személyű narrátoruk van, akinek története sok mindenben közös Sebaldéval, első ránézésre akár 'faktuális' vagy dokumentarista stílusban íródó szövegekre is gondolhatnánk, amiből adódna, hogy a szövegek narrátora Sebald, és az események úgy mesélődnek el, ahogy megtörténtek. Ugyanakkor a narrátor állandó vándorlásai – melyek a narratívák történetszervezését uralják – egy-

21 Vö. *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*, szerk. Scott Denham – Mark McCulloh, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 2006; Marc R. McCulloh, *Understanding W. G. Sebald*, University of South Carolina Press, South Carolina, 2003; *W. G. Sebald. A Critical Companion*, szerk. Jonathan James Long – Anne Whitehead, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004; Lynn L. Wolff, *W. G. Sebald's Hybrid Poetics Literature as Historiography*, Walter de Gruyter, Berlin – Boston, 2014.

22 Luckhurst, *W. G. Sebald. The Last Traumatophile?* = Uő, *The Trauma Question*, 111–116.

23 Vö. John Wylie, *The spectral geographies of W. G. Sebald*, Cultural Geographies, 2007/2., 171–188.; Richard T. Gray, *Writing at the Roche Limit. Order and Entropy in W. G. Sebald's Die Ringe des Saturn*, The German Quarterly, 2010/1, 38-57.; Lecia Rosenthal, *On the Late Sublime. W. G. Sebald's The Rings of Saturn* = Uő., *Mourning Modernism. Literature, Catastrophe, and the Politics of Consolation*, Fordham UP, New York, 2011; Richard T. Gray, *From Grids to Vanishing Points. W. G. Sebald's Critique of Visual-Representational Orders in Die Ringe des Saturn*, German Studies Review 2009/3., 495–526.; Bianca Theisen, *A Natural History of Destruction: W. G. Sebald's „The Rings of Saturn"*, Modern Language Notes German Issue, 2006/3., 563–581.

szerre a történetben vagy kerettörténetben megvalósuló utazások, másfelől textuális utazások, navigálások. Az elbeszélő helyek, terek és idősíkok között mozog, jelen és múltbeli találkozásokat mesél el, intertextuális elágazásokat nyit, élettörténeteket ad közre, álomjeleneteket és autobiografikusnak ható narratívákat közöl, melyek újabb és újabb történetekhez, emlékekhez, helyszínekhez, találkozások nyomaihoz és azok visszhangjaihoz vezetnek.[24] Sebald munkáinak intertextuális utaláshálóra való ráhagyatkozása nem meglepő, ugyanakkor az olvasók nem tudhatják pontosan, hogy a műfajokat átlépő narratívák milyen mértékben „húznak be" más szövegeket – mint nyersanyagokat – a sajátba.[25] A világirodalmi szerzők intertextuális megidézése sok esetben jelölt, de számos esetben a szövegekbe jelöletlen idézetek és allúziók szintén kerülnek, amelyek pretextusként szolgálnak, ugyanakkor korántsem biztos, hogy felismerjük őket. Ezekkel kapcsolatban az is érdekes lehet, hogy milyen síkokon tudjuk értelmezni szerepüket. Vagyis a pretextusok értelmezése a kreatív manipuláltság vonatkozásában lehet figyelemre méltó; visszhangként, tükörképként, ellenpontként vagy árnyékként jelennek-e meg a sebaldi kontextusban.

Sebald regényeiben, esszéköteteiben az elbeszélőt, elbeszélő-szereplőt és/vagy annak hasonmás szereplőjét ért (ontikus és ontologikus) trauma újrafelidézése, a múlt feldolgozására irányuló vágy és annak lehetetlenségével való találkozás központi jelentőségű. Kulturális traumareprezentációi a holokauszt, az európai civilizáció birodalmi, erőszakos, elnyomó törekvéseinek következményeit mesélik el. A trauma a kényszerű emlékezés egyfajta ismétléskényszerét váltja ki: a múlt helyszínein való bolyongás során a traumatikus múlt betör, egykor történt traumatikus eseményekre való emlékezéskényszert idézve elő. A múltban megtörtént, de egyben lezárhatatlan és befejezhetetlen történetek a jelenben való továbbélésként hatnak, mert a múlt mintegy kísérteties módon tér vissza az elbeszélő, a szereplő és az olvasó számára is.

A trauma lokalizálásának pontosításában fontos tényező, hogy mind a szerzői, mind a narrátori pozíciót a poszttraumatikus helyzetbe belevetett, implikált szubjektumpozíció felől közelíthetjük meg; az elbeszélő(k), ahogy az elbeszéléseket lejegyző író is, olyan esemény(ek) emlékezetének a foglya(i), amely(ek) nem a sajátja (sajátjuk). Sebald másodgenerációs nem-zsidó németként a poszholokauszti német kultúrában nevelkedett, a dél-bajor Wertachban, mely kisváros viszonylag sértetlen maradt a háború pusztításaitól. Apja katonaként vett részt a háborúban, francia hadifogolyként tért vissza 1947-ben, és nem beszélt semmit a tapasztalatairól. Sebald elmondása szerint olyan légkörben nőtt fel, amelyben az embernek folyton az az érzése támadt, mintha eltitkolnának előle valamit, és csak 17 éves korában szembesült a náci népirtás történetével.[26] A sokkoló, kísérteties érzés, a kései felfedezés és annak hatása írásaiban központi jelentőségű, a traumatikus emlékek betörésének kísérő jelensége. Az adott helyzetben az implikált (beleértett, bűnrészes) szubjektum egyetlen önformálódási lehetősége a krízis tudatosítása, vagyis a tanú etikai pozíciójának befejezhetetlen és egyben kényszerű munkájához kell hozzálátnia. Sebald fiatalon hagyja el Németor-

24 Stephen Clingman, *Grammar of Identity. Transnational Fiction and the Nature of the Boundary*, Oxford UP, Oxford, 183.

25 Ann Pearson, *„Remembrance... is nothing other than a quotation". The Intertextual Fictions of W. G. Sebald,* Comparative Literature, 2008/3., 261–278.

26 Luckhurst, *i. m.*

ságot, hogy mintegy száműzött németként Angliában keresse hazája elfelejtett-elfelejthetetlen történetét. Sebald hazája atrocitástörténeteivel szembesül, azzal, hogy mindenütt a holokauszt nyomait látja: a nyomok azonban korábbi, eltakart, felejtésre ítélt, mégis elfelejthetetlen veszteségtörténetekhez vezetnek, melyek a felvilágosodás, az ész, a modern biohatalom működésének eltakart, sötét történeteiként lepleződnek le. A felvilágosodás racionalitásstruktúrája és a népirtások közötti kapcsolat Sebald munkáiban és különösen *A Szaturnusz gyűrűi*ben jut erőteljesen kifejezésre.

A Szaturnusz gyűrűi

A könyv mint regény-memoár egyszerre útleírás és memoár, keresztezve a fikció és dokumentaritás, szöveg és kép mediális formáit.[27] Az elbeszélő szakadatlanul úton van, Kelet-Anglia partjai mentén halad, és amit talál, az a pusztulás, a halál, a gyász, a sötétség képeihez kapcsolódik. Ha az utazás mint navigálás mindig befelé visz, akkor a sötétség, mely az utazót körbeveszi, az az én és a közösség elrejtett története. Az intertextuális elágazásokra épülő szövegben az intertextusok sokasága – Kafka, Nabokov, Stendhal, Proust, Balzac, Joseph Conrad szövegeinek jelölt vagy jelöletlen beidézése – azonban nem csupán irodalmi játék, a traumatörténetek színrevitelének etikai és esztétikai szublimációjában vesznek részt, a szövegdarabok egymás mellé kerülése, a metonimikus szerkezet sem csupán a dekonstrukciós munka eljárása, hanem az egyéni és biopolitikai traumák nyomait hordozó, többirányú emlékezeti tér kiépítését teszi lehetővé. A szöveg olyan titoktörténet felé tart, amely a közösséget kísérti traumaként, de amely traumatörténet újabb és újabb eltakart, leplezni kívánt történettel kerül láncszerű kapcsolatba. A klasszikus traumaelméletek irodalmi reprezentációelemzései hangsúlyozzák – ahogyan arról szó volt –, hogy a trauma az ismétlésen keresztül, a kísérteties mozzanattal együtt, akaratlanul tör a felszínre, amely esemény a történet tanúságtételét, végső soron magát a narratívát hozza létre. A trauma eredetére való nem emlékezés az, amely a Valós betörését eredményezi, de a valósággal való szembesülés a megértés összeomlásának az ára. Agamben is hasonlóképp mondja: a veszteség nem valami olyan, amit korábban tudtak, de elfelejtettek, és az paradox módon mégis elfelejthetetlen marad. Az emlékezetet nem tudjuk helyreállítani, nincs módunkban újraépíteni az elnyomottak, elpusztítottak életét, amit tehetünk, hogy elismerjük az ürességet, a megmagyarázhatatlan magot, ami velünk marad akkor is, ha elfelejtettük.

A Szaturnusz gyűrűi ötödik fejezetében a koloniális erőszaktevés traumatörténete, az afrikai genocídiumra való (irodalmi) emlékezés és a birodalmi logika felejtésstruktúrája, valamint az annak való individuális ellenállás történetének elbeszélése (Roger Casement, a brit konzul története) kerül a középpontba. A memoár, útleírás és fikció határsávján mozgó szövegben a történeti dokumentumok is irodalmi emlékezeti eljárások többszörös átvitelében, repetíciókon, újramondásokon, intertextuális viszonyrendszerben egymást tükröző szerkezetekben vesznek részt és oldódnak el eredetüktől, hogy a horizontálisan szétterülő, de többszörösen rétegzett irodalmi

27 Gray Kochhar-Lindgren, *Charcoal. The Phantom Traces of W. G. Sebald Novel-Memoirs*, Monatshefte, 2002/3., 368–380.

térben vegyenek fel jelentéseket. Az 1890-es belga kongói erőszakos gyarmatosítás története előrevetíti a későbbi genocídiumok történeteit, és a jövőből visszafelé azok előzetes nyomaként válik olvashatóvá.[28] Noha a mű ezen része a gyarmatosítás és annak irodalmi traumafeldolgozása Joseph Conrad *A sötétség mélyén*[29] című regényének újraírása is, de a narrátor által keresett nyomok a holokauszt traumája felé mutatnak.

A regénymemoár elbeszélője szállodai szobájában dokumentumfilmet néz, a számára „addig ismeretlen Roger Casementről", s így vall: „Jóllehet a részben ritka történelmi felvételekből összeállított film nyomban megfogott, hamarosan mély álomba merültem". (123.) A narrátor, minthogy Casement történetét akarja rekonstruálni, elkezd a film hiányzó története után nyomozni. De mit is takar a Casement-ügy? A brit konzul történetének elmesélése az emlékezet és felejtés működési elvét többszörösen tükrözi, egyfelől arról van szó ebben a történetben, hogy a birodalmiság gyarmatosító, leigázó folyamatába az európaiak hogyan involválódtak, és hogyan próbálták eltüntetni az erőszaktevés nyomait, de arra is utal a történet, hogy a múlt felszínre akar törni, és emlékezni, emlékeztetni kell. A radikális törlés, az önvédelem stratégiája is kiolvasható az álomba merülés keretéből, ám a narrátor rákényszeríti magát a nyomok olvasására, ami egy másik szerző szövegéhez vezetnek: olyan történethez, ahol a narrátor egy üres középpont körül kering (Joseph Conrad regénye). A televízióban bemutatott dokumentumfilm elején arról volt szó, mondja a narrátor, hogy hogyan ismerkedett meg Joseph Conrad Casementtel Kongóban: „a részint a trópusi éghajlat, részint önnön kapzsiságuk és mohóságuk miatt lezüllött európaiak között, akikkel ott találkozott, őt tartotta az egyetlen jellemes embernek." (124.) Minthogy Sebald narrátora elfelejti, amit a filmben látott, megpróbálja rekonstruálni a két férfi életútját, össze is köti őket egymással és textuális csomópontokba helyezi őket. A navigálás – ne felejtsük el, nem történeti dokumentumokat olvasunk – irodalmi, textuális térben történik, amelynek a felejtés és az álom biztosít alapot.

A zarándok-narrátor a sötétség, a pusztítás, a halál képeit, történeteit lajstromozza. Az a végtelen sötétség, mely körbeveszi az elbeszélőt Suffolknál vagy Lowestoftban, a Conrad-regény sötétség-metaforáját idézi, és annak jelentéstartományát mozgósítja. Ugyanis, ahogy Conradnál a gőzhajó parancsnoka, Marlow halad befelé Afrika belsejébe, hasonmás szereplője, Kurtz (a gyarmatosító, aki mészárol, bennszülöttek fejei vannak a kapujára tűzve, másfelől ő lesz saját fekete világának martaléka) saját belső világában tart előre, vele együtt pedig az olvasó is a textuális tájba hatol. Sebald narrátora is sötét és kísértő múltba navigál, és jelentések után kutat, de „lépésről lépésre nem halad", és csak fragmentált jeleket, csonkolt szövegdarabokat talál. A visszhangok, árnyak rossz közérzetet, szédülést okoznak – mint minden írásában, itt is megjelenik a szédület-érzés, a melankóliával együtt járó jelenség: a zenitre szegezi a tekintetét, a mennybolton, a horizontról a keskeny partig, „miközben lassan kilélegezve legyűrtem a fejembe szálló szédületérzést és tettem egy lépést hátrafelé, olyan volt, mintha valami, különös, sápadt dolgot láttam volna mozdulni a part sávján." (85.) A melankólia terhét másutt „létünk kilátástalan végétől való félel-

28 Russell Samolsky, *Apocalyptic Futures. Marked Bodies and the Violence of the Text in Kafka, Conrad and Cotzee*, Fordham UP, New York, 2011, 67–68.

29 Joseph Conrad, *A sötétség mélyén*, ford. Vámosi Pál, Alinea, Budapest, 2011.

me"-ként nevezi meg. (35.) A szédülést, a sebaldi utazás eme alapvető jellemzőjét, az olvasó is tapasztalhatja, hiszen ahogy a tényszerű narratívák elsőbbséget adnak a hallucinációnak vagy álomnak, a folytonosságot egy hirtelen időbeli és térbeli ugrás, vagy egy másik szöveg olvasása töri meg, az utazás valósnak tűnő kerete is azon nyomban felszámolódik.[30] A kísérteties érzést követő melankóliát nemkülönben a „közvetett érintettség" jeleként, az örökölt erőszakos történetek felszínre törésének kísérő jelenségeként is értelmezhetjük.

A pusztítás nyomaival való telítettség a Conrad-regény narratív-emlékezeti terének ugyancsak jellemzője; a kettős elbeszélő eltorzult testű mirtusz fák mellett halad el, ahogy Sebald narrátora az egyik partszakaszon pár tucat halott fát talál. (81.) Conradnál a hajóút „lidérnyomásos emlékek közötti fáradságos zarándoklás",[31] „egy rendkívül keskeny szakadékba zuhantam, alig volt több, mint egy kis sebhely a domboldalon. [...] Mintha csak valaki kéjelgett volna a pusztításban. Végre a fákhoz értem. Az volt a szándékom, hogy sétálok egy kicsit az árnyékban, de alighogy odáig jutottam, úgy éreztem, a pokol valamelyik sötét bugyrába kerültem."[32] „Fekete alakok gubbasztottak, feküdtek, ültek a fák között, fatörzsekhez támaszkodva, földhöz tapadva; a tompa fény itt kiemelte, ott eltakarta alakjukat; valamennyiük magatartásán a kín, a lemondás, a kétségbeesés uralkodott."[33] Sebald a conradi szöveghelyet a következőképpen írja át: „Mint valami mészárlás után, úgy hevernek ott a testek a szürkés félhomályban a szakadék mélyén." (142.)

A sötétség mélyén-t számos elemzés mint a jövőbeli kataklizma prófeciáját, a 20. századi háborúk, éhínség és a genocídium prefigurálódását értelmezi. Conrad ugyanis kongói tapasztalatait önti irodalmi formába: 1890 és 1914 között, miközben a trópusi Afrika és az Amazonas vidékének ökológiai arculatát megváltoztatták, a kortárs történészek úgy becsülik, a belga Lipót király alatt körülbelül 10 millió ember lett áldozata az erőszakos gyarmatosításnak, ezzel Kongó népességének mintegy felét mészárolták le ezek alatt az évek alatt. Sebald összegző mondataival: „Korzeniowski néhány napja van a szüntelen robajlással teli, hatalmas kőfejtőre emlékeztető arénában, amikor, miként azt alteregójával, Marlow-val a Heart of Darkness-ben elmeséli, a lakott területtől valamivel távolabb egy olyan helyre bukkan, ahol a betegségtől letepert, éhségtől és munkától kizsigerelt nyomorultak meghalni fekszenek le. Mint valami mészárlás után, úgy hevernek ott a testek a szürkés félhomályban a szakadék mélyén. Nyilván senki nem tartóztatja föl ezeket az árnyéklényeket, ha ellopóznak a bozótba. Most szabadok, szabadok, akár a levegő, ami körülveszi őket, és amiben lassanként feloldódnak majd. Egyszer csak a sötétségből, meséli Marlow, szemek csillannak rám a túlvilágról. Lehajolok, és kezem mellett egy arcot pillantok meg. A szemhéjak lassan felhúzódnak. Valahol messze az üres tekintet mögött kis idő múlva vak izzás lobban fel, majd nyomban kialszik ismét." (142.) Ahogy Conrad regénye, a sötétség mélyére utazás az európaiak afrikai tömegmészárlásának, a gyarmatosítás sötét történetének „eredete" utáni kutatást inszcenírozza, Sebaldnál is az eredet

30 Massimo Leone, *Textual Wanderings. A Vertiginous Reading* : *W. G. Sebald. A Critical Companion*, 89–101.
31 Conrad, *i. m.*, 24.
32 *Uo.*, 28.
33 *Uo.*, 29.

kutatása jelenik meg feladatként, de a középpont, kezdőpont elérhetetlen – hiszen mindig újabb és újabb fejezetek nyílnak a sötétség történetében. Sebald szövegében nem véletlenül, hanem a horizontális emlékezeti tér megnyílásával kerül még egyszer elő ugyanez a történet, mégpedig a könyv egy másik szöveghelyén, a harmadik fejezetben, amikor a belga kongói erőszaktevést elmesélő *Heart of Darkness*, egy evangéliumi történet és a III. Birodalom fajelméleti alapú biopolitikájára való távoli utalás kerül egymással érintkezésbe: a part mentén haladva a zarándok-narrátor disznónyájat pillant meg, lehajol egy alvó állathoz, amely „lassan kinyitotta világos pillákkal körülvett, kis szemét, és kérdőn rám nézett." Megcirógatja, „mire felsóhajtott, akár egy végtelen bánattól sújtott ember. Amikor felemelkedtem, a legmélyebb megadással hunyta le ismét a szemét." (83.) Sebald narrátora Márk evangélista szövegmagyarázatához, miszerint a disznók tisztátalanok, hozzáfűzi: „az a lényege, hogy beteges elménket újra meg újra ki kell élnünk egy másik, általunk alacsonyabbnak vélt és csak elpusztításra érdemesnek tartott fajon?" (84.)

Sebald nemcsak Conrad regényét használja pretextusnak, de más szövegdarabokat is beiktat regénymemoárjába: Roger Casement, a brit konzul valós krónikáját, Joseph Conrad életrajzát és saját útját Waterlooba. Roger Casement története az aktív ellenállás eltüntetett elbeszéléseként kerül a felszínre: Casement konzulként, felismerve az egyedüli lehetséges választ, a jogfosztottak mellé állt, neki köszönhetően kerültek a borzalmak, „egy egész nép agóniája" (150.) nyilvánosságra. Casement értesítette II. Lipót belga királyt arról, milyen kegyetlenségeket tapasztalt a gyarmatokon, az uralkodó azonnal kitüntette őt, azután eltávolíttatta a posztjáról. Miután áthelyezték Dél-Amerikába, ott ugyancsak hasonló embertelen körülményeket, bestialitást talált. Jelentése után nemesi rangot kapott, majd innen is eltávolították. Ekkor már saját hazájának, Írországnak elnyomástörténete kezdte el foglalkoztatni – és az ír felszabadítási mozgalom élére állt. Az elnyomó hatalommal szembeni ellenálló tevékenységének leleplezése után Casementet a brit hatóság 1916-ban kivégeztette. Exhumálását a brit kormány, mondja Sebald (elbeszélője), csak 1965-ben engedélyezte.

Miközben Sebald narrátora szövegfragmentumokon, idézéseken keresztül emlékeztet bennünket arra, hogy „valójában a gyarmatosítás egész, javarészt még megíratlan történetében alig akad sötétebb fejezet, mint a Kongó ún. felderítéséé" (139.), Conrad és Sebald a sötétség mélyének „fényes" oldalát is bemutatja, a modern gyarmatbirodalmak központjainak, így Brüsszel felemelkedésének történetét. Azaz, miközben 1890 és 1900 között, évente ötszázezer névtelen, „semmilyen éves összesítésben nem szereplő áldozat" (141.) hal meg, ugyanezen időszak alatt a részvények árfolyama 320-ról 2850 belga frankra növekszik. Conrad, mondja Sebald, az „egyre bombasztikusabb épületek jellemezte fővárosát [Brüsszelt] fekete testek hekatombáján emelt síremléknek érzi." (145.) Sebald pedig a saját jelenében a járókelőket csúfnak és nyomoréknak látja, akik „mintha valamennyien magukban hordoznák a sötét kongói titkot". (Uo.) A legnagyobb „belga csúfság" pedig a waterlooi csata helyén emelt Oroszlános emlékmű. Ahogy Conrad Marlowja számára – „úgy éreztem, mintha nem is egy földrésznek, hanem magának a földgolyónak a közepe felé tartanék"[34] –, úgy Sebald regénymemoárjában tükörképként Waterloo válik azzá a középponttá, ahonnan

34 Conrad, *i. m.*, 21.

minden kisugárzik.[35] Az események elképzelt középpontja pedig abból a rotundából látszik annak, amely a nemzetek nagy történelmi narratíváit építi fel, és amely narratívák az elnyomottak lemészárlására, történeteik elfelejtésére, saját leigázó meghódításuk grandiózus vállalkozásként való bemutatására épülnek. Ez a középpontból elmondott nemzeti történet – ahogy Sebald fogalmaz – a perspektíva meghamisítására épül, ugyanis „Mi túlélők, mindent föntről nézve látunk, mindent egyszerre látunk, de mégsem tudjuk, hogyan történt valójában." (148.) A hamis perspektíván keresztül elbeszélt nemzeti narratíva, mely múltjának elrejtésére épül, ellentétben áll a zarándok-narrátor törekvésével, aki a barbár bűncselekmények történetét, (benjamini értelemben) az elnyomottak tradícióját szeretné színre vinni. Nemcsak az emlékezés kötelező, hanem meg is kell védeni őket a hűtlen kezeléstől.[36] A narrátor feladata, hogy a legyőzöttek elmeséletlen történetét közvetítse, és felélessze a néma (elhallgattatott) beszédet.

Sebald elbeszélésében az afrikai gyarmatosításra való emlékezés (irodalmi és dokumentatív) történetei összefonódnak a holokauszt emlékezetével. „Azon az estén ott Southwoldben, a német óceán fölötti helyemen ülve olyan volt, mintha érezném, ahogy a világ lassan belefordul a sötétbe." (95.) Az elfojtott traumatörténetek kései felfedezését a *késérteties* mozzanata kíséri. Ez a *késérteties* nem akkor jön el, amikor valami nagyon ismeretlen, mondja Freud, hanem akkor, amikor valami nagyon ismerős. Sebald arról beszél, hogy otthon – Németországban – minden elrejtett, a nyomok el vannak tüntetve, vagyis a holokauszt mindenütt ott van, de mindenhonnan hiányzik. A kutatás végeérhetetlen, és végeérhetetlen felelősség is. A regénymemoár egyik szereplője, Michael Hamburger holokauszt-túlélő író, aki szintén Németországból emigrált Angliába (1933-ban, Hitler elől menekülve). Sebald narrátora és Hamburger úgy kapcsolódnak egymáshoz és kerülnek egymással kereszteződő történetbe, hogy van egy harmadik közvetítő személy, akivel egyikük 1944-ben, másikuk 1966-ban találkozott, amikor is mindketten 22 évesek voltak. (217.) Találkozásuk során az elbeszélőt a késérteties érzés, a szédülés fogja el, mely a vég egyfajta megelőlegezése, Hamburger pedig a következőket mondja: „Ha ma visszatekintek Berlinre, mindössze feketéskék hátteret látok"; „Az is lehet, hogy ez a vakfolt egyszersmind utóképe annak a romvidéknek, amelyen 1947-ben jártam, amikor először tértem vissza szülővárosomba, hogy nyomokat keressek a számomra elveszett időből." (206.) A valós és fikciós élettörténeti narratívumok csatlakozási pontjai egy közös traumatörténet lapjain foglalnak helyet; a túlélő-áldozatok, elkövetők, résztvevő-részvétlen megfigyelők, valamint másod- és harmadgenerációs tagjaik közvetetten bár, de ugyanannak az egymásba hurkolódó eseménytörténetnek az örökösei.

A *Szaturnusz gyűrűi*ben Sebald megpróbálja újrakonstituálni a történelem szétszórt romjait, amelyekkel az időben teremt kapcsolatokat. A Szaturnusz bolygót körülvevő gyűrűk szimbolikusan – ahogy arra a könyv egyik mottója is utal – a széthulláshoz, a fragmentáltsághoz, a pusztításhoz kapcsolódnak. Ezek a minőségek a szövegvilágot teljes egészében áthatják, hiszen a narrátor a felejtésre ítélt történeteket hozza felszínre, melyek a halálról, a melankóliáról vagy a tömeggyilkosságokról szólnak. A destrukció hagyományát felélesztő zarándok, elmesélve az áldozatok történetét,

35 „úgyszólván az események képzelt középpontjában állunk." Sebald, *i. m.*, 147
36 Benjamin, *i. m.*

maga is áldozatul esik mások történetének,[37] nincs más lehetősége, mert bele van vonva az elmesélt eseményekbe, anélkül, hogy közvetlenül az erőszak elkövetője vagy áldozata lenne. Michael Rothberg szerint Sebald könyveiben a horizontálisan kiterjesztett emlékezeti tér velejárója, hogy az implikált szubjektum lemond a lefelé irányuló, mélybe szállás igényéről, és lemond az áldozattal vagy az elkövetővel való azonosulásról, de elismeri a beleértettség, bűnrészesség pozícióját, valamint azt is belátja, hogy nem lehet a trauma eredettörténetét feltárni – hiszen mindig újabb és újabb fejezetek nyílnak a sötétség történetében, és mint irodalmi műben az eredet helyére egy további irodalmi szöveg intertextuális beidézése vagy egyéb dokumentáris fragmentum, kép kerül.

A Szaturnusz gyűrűi elbeszélése a többirányú emlékezés aktusában intertextuális utaláshálót mozgat, amelyben a pretextusok tükörképek, visszhangok és árnyékok, a zarándok-elbeszélőt kísértő jelenségek a biopolitikai traumák narratív emlékezetté alakításának szövegdarabjai. A regényben sokszorosan rétegzett múltak kerülnek horizontálisan egymás mellé, az elbeszélő és a narratíva oldalirányú mozgásaival a cinkosság hálóját teremtve meg. Sebald narrátora és az elbeszélést olvasó befogadója a végtelenített tükrökben önnön felelősségével szembesül, nem vonhatja ki magát a múltban elkövetett bűntettek következményei alól. A feltérképezhetetlen veszteségek végtelen köre ez, a hálózatosság olyan tere, amelyben a tekintet új etikája rajzolódik ki: az elbeszélés többirányú emlékezeti terében, a megmagyarázhatatlan hiány körüli utazás során a tekintet nem tárgyiasíthat és nem azonosulhat, csak tanúsítja az elfelejthetetlent.

37 Martin Blumenthal-Barby, *The Resuscitation of the Silenced in W. G. Sebald's „The Rings of Saturn"*, Monatshefte, 2011/4., 538.

Szántó T. Gábor

„Anyanyelvem idegen nyelv”

Lev Lunc: *Szülőhaza*

Az 1901-ben jómódú gyógyszerész és optikus fiaként született, zsidó nevelésben részesült, kilenc nyelven beszélő Lev Lunc orosz zsidó írót a szovjet kommunista hatalom 1921-ben betiltotta. Rövid ideig egyetemen nyelvet tanított, majd szülei után Berlinbe emigrált, és tragikusan fiatalon, 1924-ben halt meg agyembóliában.

1922-ben keletkezett elbeszélésében[1] két fiatalember vitatkozik rosszkedvűen Péterváron. Egyikük, a szerzővel azonos nevű Lev, a másik Venya, akinek neve azonos az ajánlásban szereplő barát és írótárs, Venyjamin Kaverin nevével.

Az írás keletkezésének ideje nemcsak a szovjethatalom kialakulásának időszakával, a vallás és a cionizmus elleni kommunista harccal, az oroszországi héber kultúra emigrációjával és az orosz zsidó kultúra fennmaradásának bizonytalanságaival esik egybe, hanem ez a Balfour-deklaráció (1917) utáni időszak is: a zsidó nemzeti otthon létrehozására tett brit ígéret nyomán feléledő cionista reményeké és az ebből eredő zsidó dilemmáké.

Lev sokbeszédű, nyugtalan, mindent verbalizál, Venya keveset beszél, magába merül. „Te nem ismered önmagad, Venya – mondtam” – kezdődik a keretes szerkezetű elbeszélés, melynek pétervári eleje és vége E/1. személyű narráció, tíz belső babiloni alfejezete E/3. személyben íródik –, majd így folytatódik: „A tükörben erőt sugárzó arcú, magas férfi”, akinek „szenvedélyesen ég vad, mélyen ülő, pusztaságot idéző szeme. […] Venya, te nem látod magad. Ilyen voltál, amikor Egyiptomból megérkeztél Kánaánba” – csúszik át a történeti időből a bibliai/mitikus időbe az elbeszélő, elmosva a mitikus múlt és a jelen közti távolságot, megadva ezzel az elbeszélés alaphangját. Csakhogy Venyjamin nem akar emlékezni: „Mért nem hagysz békén? Nem szeretem a zsidókat. Piszkosak…”

A bibliai honfoglalás és az ókori zsidó királyság a forradalom utáni Pétervárról nézve túl távoli egzisztenciális állapot zsidóként, hogy Venya magát elképzelhesse (szemben Lev szüleivel, akik vallásos zsidóként részben a mitikus időben élnek), de mint az elbeszélés II. része látni engedi, a babilóniai száműzetés korába Venya is követni tudja álmodozó barátját, sőt túltesz rajta.

„Minden zsidóban, benned is, ott van egy ősi… hogy is mondjam… próféta.” – vitázik Lev Venya külsejére utalva, de Venya elutasítja: „Én nem akarok zsidó lenni”. A Lev jelentése héberül szív, jiddis/német változat szerint oroszlán, a novella babilóniai részében Jehuda megfelelője. Venyjamin a babiloni részben nevének bibliai változatával, Benjominként szerepel, jelentése szerint „szerencse fia”, „jobbom fia”, ám a pétervári kerettörténet közé ékelődő részben is közép-európai askenázi/jiddis kiejtés szerint találkozunk nevével. Jehuda és Benjámin két megmaradt törzse képezte

1 Az elbeszélés megjelent a Napút folyóiratban (http://www.naputonline.hu/naput-kiadvanyok-arhiv/naput_1999/1999_07/032.htm), majd az *Örvényben – Az orosz zsidó próza antológiája 1860–1940* című kötetben (Dolce Filológia III. Budapest, 2000, válogatta, fordította és a jegyzeteket írta Hetényi Zsuzsa). Az internetes közlésben Benjomin askenázi kiejtésű neve még Benjámin formájában szerepel. Értelmezésem több ponton találkozik Hetényi Zsuzsának az *Örvényben* című kötetben közölt elemzésével.

a Dávid királyi ház alapját, szemben az asszíriai száműzetésben elveszett tíz törzzsel, s ők kerültek babilóniai száműzetésbe.

Míg a két fiú „egy nyári estén" pálinkázik, a szomszéd szobában Lev családja a szombatot köszönti: „apám, egy öreg lengyel zsidó, kopasz, ősz szakállú és pajeszos, arccal kelet felé imádkozik és lelke azon jajong, hogy egyetlen fia, az ősrégi család utolsó sarja, a szombat szent előestéjén iszogat. És az öreg zsidó maga előtt látja a kék eget Palesztinában, ahol sohasem volt, *de látta, és látja és látni fogja.* Én pedig, aki nem hiszek Istenben, én is sírok, mert akarom, de nem bírom meglátni a távoli Jordán folyót és a kék eget, mert én szeretem azt a várost, ahol születtem, és az anyanyelvem idegen nyelv." Ellentétes, külső/belső világokat látunk: ami a fiúnak egy érzéki nyári este, az apa felfogása szerint szent, és vallásos képzelete által látja, felidézi az ókori zsidó létformát, amire hitetlen, modern, nagyvárosban született fia nem képes. Lev szereti Pétervárt, mégis egy paradoxonban foglalja össze identitását: „anyanyelvem idegen nyelv".

Idegen 1.) zsidóként nem-zsidó környezetétől, 2.) lengyel haszid zsidó apja révén az oroszországi zsidóktól is, 3.) modern világi fiatalemberként szülei ortodox zsidóságától, 4.) a családnak és a külvilágnak egyaránt megfelelni vágyás és a kudarc elidegenítő hatása következtében önmagától. 5.) Anyjáról nem ejt szót, ami utalhat kapcsolatuk hiányára, létbizonytalanságának egyik forrására, vagy talán az anya alárendeltségére a patriarchális családban. Kijelentése, hogy anyanyelve idegen, így kettős jelentésű is lehet. Szülei valószínűleg jiddisajkúak, de ő már a többség nyelvén, oroszul beszél, ír. Elidegenedettsége értelmezhető alapvető, egzisztenciális bizonytalanságként is, amire intellektuális racionalizációba torkolló magyarázatot keres, és lehet etnokulturális idegenségtudat. Ez is, az is igaz lehet egyszerre.

Az anyanyelv az ősökkel kötné össze az embert, de itt a szülők nemzedéke még birtokosa a régi vallásnak, talán a zsidó nyelvnek is, az ő identitásuk, habitusuk, kultúrájuk idegen az elbeszélőnek, miközben hozzájuk is tartozik, s a környezet modern, szekularizálódó kultúrájához is. Zsidó tudata megmarad, de már csak a befogadó társadalom nyelvén képes helyzetét pontosan megfogalmazni. Családon belül is, kívül is idegen, és idegenségtudata lesz az azonossága.

Az asszimiláció és a szülő–gyerek viszony megromlása következtében nincs folytonosság. A zsidó vallás, a szövegeken át kommunikáló, szövegek által megszólítható, láthatatlan Isten, személyes lelkiismeretet teremtő imperatívuszaival belső látást, imaginárius dimenziót teremt a bibliai-talmudi világ múltbeli, falusi fantáziaképeivel, de Lev a kortárs, modern városi környezettel azonosítja magát, bármennyire sivár is. „Az ő házuk Betlehemben állt, örökké kék ég alatt, szőlőskertektől övezve. Az én házam ablaka a Zabalkanszkij sugárútra nézett – egyenes, idegen, de gyönyörű utcára. És rám piszkos, poros és hideg ég tekintett. // Forradalom: üres utcák." Lev élettere a város, „egyenes, idegen, de gyönyörű" utcáival, urbanitásával, még ha ege nem is kék, mint Betlehemé. A kék ég mögött Isten szelleme lebeg, Pétervár ege viszont „piszkos, poros és hideg", utcái üresek. Az utcáról éppúgy a forradalmi terror száműzte az embereket, mint az égből az Isten képzetét, így az üres utcák és a hideg ég rímel egymásra az 1920-as évek szovjetvilágában. A szülők vallási képzelete színes, forró falusias tájba vezet, de hűvös és rendezett az életük, a fiú hétköznapjai a hűvös urbanitáshoz kapcsolódnak, de belül izzó, nyughatatlan és vágyakozó, nosztalgiájában a keleti világhoz vonzódik. Ellentmondások feszítik, de két időben él ő is, habár a történeti idővel szemben, hit híján nála nem a mítosz, a bibliai idő áll, hanem

a befogadó kultúra jelene mellett a diaszpóra zsidóság egy korábbi történeti ideje, egy másik száműzetésé. Vallási identitás helyett ez etnokulturális azonosságtudatot, illetve mentális, intellektuális örökséget jelent, metafizikai otthonlét, Istennel való viszony helyett beteljesíthetetlen vonzalmat a haza, a nyugalom iránt. A *Szülőhaza*ban, egymással részben összefüggő okokból se igazi szülő, se igazi haza nincs, csak kettős elidegenedettség. Lev Luncra is igaz, amit Kafka *Napló*jában így említ a zsidóságtól elrugaszkodni vágyó, németül írni kezdő szerzők kapcsán: „Hátsó lábacskáikkal apáik zsidóságában ragadtak, de mellső lábaikkal nem érték el a túlsó partot."

A sokbeszédű, feminin Lev a többnyire néma és maszkulin Venyában látja a lehetőséget, hogy képzeletét visszafordítsa a hagyomány felé, de ezen a ponton már gyanakodhatunk, hogy talán belső vívódást és kettősséget (rajongás–tombolás / hidegség–érzéketlenség) vetít ki az író a két személy vitájára.

> – Venya – szólok –, hallod az apámat? A hétnek hat napján kereskedik, becsapja az embereket és zsörtölődik. De a hetedik napon Sault látja, amint a kardjába dől. Te is megláthatod, neked meg kell látnod, Venya, te tudsz rajongani, tombolni és kegyetlen lenni.
>
> – Hideg vagyok és érzéketlen – feleli –, nem szeretem a zsidókat. Minek is születtem zsidónak? De igazad van. Idegen vagyok magamnak. Nem tudom magam megtalálni.

Lev segíteni akar Venyának, és az elbeszélés II. számmal jelzett fejezetében elindulnak a zsinagógába, s a gyülekezet házában megnyíló ajtón át Bábel/Babilónia felé. El kell indulniuk, mert Lev családja a péntek esti vacsoraasztalhoz ül, de már három éve nem hívják Levet, s idegenként él házukban, „mint egy filiszteus". A „hőségben égő, egyenesvonalú és iszonyatos" város emlékezteti Levet egy másik egyenes utcájú városra, amit mintha már látott volna, s ebben a dialogikus játékban már Venya is tüzet fog, ő is „emlékezik", mintha tudattalanjukból elő tudnák hívni az egész diaszpóra emlékezetét.

Lev már háromszor járt a zsinagóga pincéjében a múltban, amikor is félt, de barátjával nem fél. Ahogy Venyjamin undorodik a zsidóktól, Lev is a samesztől. Töri az oroszt, szombatot szegve pénzt fogad el Levtől: már a zsinagógai szolgálattevő is eloldozódik a hagyománytól. „Csúszós lépcsőfokokon" mennek a pincébe: a múltba, a tudattalanba. Venya nem akar lemenni, de megy, ismétli el kétszer az elbeszélő, s amikor hangokat hallanak a falon túlról, kocsikerekek hangjait, morajlást, és Lev azt hiszi, a falon nem hatolhatnak át, a korábban vonakodó Venyjamin veszi át az irányítást, akinek itt íródik le először a neve nem becéző formában. „Jehuda", szólítja meg először héber nevén Levet, „Erre! Tudom az utat!", s egy másik időbe zuhannak át a hűvös Pétervárról, oda, ahol „a nap égő aranya őrülten arcomba vágott".

Babilon Pétervár archaikus előképe, az első nagy zsidó száműzetés színhelye. „Az első, amire Jehuda emlékezett: egy utca, egyenes", akár Péterváron. A Babilonban született, erőtlen lelkű Jehuda emlékezete a diaszpóra kronológiát feloldó, időt és teret oda-vissza átívelő történeti emlékezete.

> Alacsony volt és gyors, és a lelke erőtlen [...] Nem volt sem apja, sem anyja, se rokona, se barátja, és senki sem tudta, honnan, melyik nemzetségből, melyik törzsből jött, de júdeai volt ő. // Jehuda *tudta*, messze nyugatra,

> a sivatagon túl van egy gyönyörű ország, ahonnan anyja jött, akit ő nem ismert, és apja jött, akire nem emlékezett. A nép imádkozott [...] hogy térhessen vissza elődei földjére, de Jehuda nem imádkozott. Mert ő az utcán élt, és *szerette* annak a városnak áttetsző porát, amelyben született, Babilonét. (Kiemelés tőlem – SZTG)

A nemzedékek közötti tragikus hasadtság itt is jelen van, amint a kettősség is: intellektuális tudás Júdeáról, és érzéki vágyak szülőföldje felé, mert az intellektuális kötelék már nem elég erős, hogy megtartsa, de elég ahhoz, hogy nyugalmát ne lelje érzéki vonzalmában. Jehuda „lelke erőtlen", mert száműzetése mellett „Nem volt sem apja, sem anyja, se rokona, se barátja", identitásbizonytalanság a része, akárcsak Péterváron, Levként. Nincs időbeli folytonosság, tudatosítható múlt, hagyomány, s talán emiatt nincs jelenbeli kötődés sem, ezért „Jehuda nem imádkozott" nyugat felé fordulva, mint a keleti diaszpóra többi része, „hogy térhessen vissza elődei földjére". Csak érzéki kötődései vannak: „szerette annak a városnak áttetsző porát, amelyben született, Babilonét", de nyugtalan, amikor az „ígéret földje", Júdea felől, „nyugatról" fúj a szél, „a titokzatos, gyönyörű, idegen ország" felől. (A nyugat iránti elkötelezettség '20-as évekbeli orosz irodalmi csatáiban is hangsúlyos volt Lunc számára: *Menj nyugatra!* címmel publikált kiáltványt Maxim Gorkij berlini folyóiratában, ami hozzájárult betiltásához.)

Babilon szele és a „nedves bűz" a „mocsár felől" hazaviszi az „alacsony, lehangoló házak" közé, ahol júdeaiak élnek. „Fájdalmas bánat" fogja el. A szolgalét, száműzött lét, alárendelt lét a kelet-európai gettókat idézi. „Alig tudott lépni, tántorgott, ahogy egy ifjú jár, aki először életében tér haza egy nő nyoszolyájából." A vonzalom az ígéret földje után erotikus asszociációkat ébreszt. „Amikor saját népe közé ért, mohón hallgatta a próféta zengő és kegyetlen beszédét, ahogy a távoli, csodálatos országról beszélt. De Jehuda nem hitt a prófétának". Érzelmeivel szemben áll értelme, következménye a hasadás: „szívében nőtt a fájdalmas bánat". Csak egy másik, lelkileg hozzá hasonló, apja nevét nem ismerő (a hagyományból kiszakadt) fiatalemberben, a nevét a fordítás szerint több mint kétezer évvel későbbi askenázi/jiddis kiejtéssel említő Benjominban talál társat, közösséget, identitást: „megismerte az ifjút, de nem tudott visszaemlékezni, hol látta már. És a lelkében érthetetlen szavak szólaltak meg. Szürke, ismeretlen, hideg eget látott, és hideg szél fütyült a fülében."

Lev a bibliai zsidó harcost asszociálja Péterváron Venya láttán, majd Babilonban Pétervárt idézik egymás számára. Az idő linearitása felborul, sőt megszűnik az idő a diaszpórák között, mert az élmények folytonosak: érzéki otthonosság a szülőföldön, ám hiányérzet, vonzódás a különböző diaszpórákból az ígéret földje után, és a kettősségből eredő frusztráció. Körkörös szerkezetet látunk: szüntelen emlékezés, elvágyódás, soha nincs megnyugvás a jelenben. Szó szerint ugyanúgy jellemzi a szöveget közlő antológia 189. oldalán Venyjamint, mint a 192-en Benjomint. A körkörös, ciklikus időszerkezet, az evilági szépségben enyhületet és katarzist kereső tragikus görög gondolkodás szemben áll a bibliai alapokon nyugvó, az idők végezetére váró, s egy láthatatlan, ábrázolhatatlan Isten eszméjén nyugvó, anti-esztétikus, anti-ikonikus zsidó gondolkodással.[2]

2 A téma szakirodalma hatalmas és szerteágazó, csupán két műre utalok itt: Yaacov Shavit, *Athens in Jerusalem. Classical Antiquity and Hellenism in the Making of Modern Secular Jew,* Littman

„Rossz nekem, Jehuda. Jövevény vagyok Babilonban. Hol a szülőhazám?" – kérdi Benjomin, és Jehuda is ugyanezt kérdi. „Szaporán és sípolva ziháltak, lelkükből érthetetlen szavak szakadtak föl. És hirtelen meglátta Jehuda, hogy az ifjú bal karján, a váll alatt három pont, három himlőhelyre emlékeztető sebhely volt, amely háromszöget alkotott. És mindketten felkiáltottak az idegen, furcsa nyelven [...] Ismerlek téged." Jehuda is hordozza a jelet, ám ez csak a történet végén derül ki. Csak a diaszpórabeli zsidó közösségben, a mikrotársadalomban, hasonló helyzetűek, hasonlóan érzők között található némi gyógyír a száműzetésben tapasztalt hiányérzetre. A másikkal való kommunikáció a tudattalanban lapuló azonosságokat is mozgósítja. A diaszpóra helyi nyelvén tudnak csak egymással kommunikálni, idegenségük válik közös élményükké. Franz Kafka 1912. február 18-án, a lembergi jiddis színtársulat vendégjátéka előtt Prágában arra kérte az asszimilálódott, németajkú közönséget, ne féljenek a jiddis nyelvtől, s ha közel engedik magukhoz, érteni is fogják.

A megpillantott himlőoltás hege Lunc elbeszélésében egyben szabadkőműves jel, Európát, az európai modernitást, szabadgondolkodást testesíti meg,[3] szintén feloldva a kronologikus linearitás szigorú rendjét. A novella ciklikus időkezelése és a tragikus görög világkép összefüggései mellett eszünkbe idéződhet a Mózes Öt Könyvével kapcsolatos közismert rabbinikus értelmezési szabály is: a Tórában, noha van időbeliség, nincs előbb és nincs után, mert az örök isteni tudat az egészet egybefogja.

Miközben a két fiatal egymásra ismer, a próféta a közeli megváltást hirdeti, Kürosz király jöttét Isten akaratából, hogy „visszavigye a zsidókat az ígéret földjére". A zsidó szó itt, vallási-népi kontextusban hangzik el először a szövegben.

> Benjomin oltásának hege a hívó szóra viszketni kezd.
>
> A három fehér pont úgy viszketett, akár a sóval behintett seb [...] Benjomin a földre, homokba dörzsölte karját, körmével kaparta, aztán jobb kezével magához húzva a bőrt, forró ajkának csókjával csillapította a fájdalmat, amely csak nem akart csendesedni. És csak amikor a mocsár felől fújt az északi szél, akkor állt föl Benjomin, és teleszívta tüdejét a hideggel, a hidegből áradó nyugalommal. // Az első, amit Benjomin megszeretett: a forró és mindent legyőző gyűlöletet.

Csak a mocsár felől érkező, Pétervárt idéző hideg északi szél hoz nyugalmat a viszketésre és a forró gyűlöletre, ellentétben Jehudával, akinek a forró sivatag felől érkező nyugati szél kavarja fel vágyakozását. Az érzéki késztetéshez való viszony és a majdani választás különös összefüggésben állnak. A „hidegből áradó nyugalom", s Benjomin majdani „forró" választása, a szakítás a szülőfölddel a tudattalan késztetéssel szembeni elfojtás, majd a vágy kirobbanásának jele, vagy az isteni beavatkozás sorsfordító jellegére való utalás, mely felülír minden emberi szándékot. Jehuda ilyet nem tapasztal,

---

Library of Jewish Civilization, Liverpool, 1997; Roskó Gábor–Turán Tamás, *Képfogyatkozás,* Akadémiai, Budapest, 2004.

3 Lunc, Venyjamin Kaverinnal együtt tagja volt a Szerapion Testvérek apolitikus írócsoportjának, ahol szabadkőműves neveket is adtak egymásnak. Zsuzsa Hetényi, *In a Maelstrom. The History of Russian-Jewish Prose,* ford. Boris János, Central European University Press, Budapest, 2008.

csak Benjomin, bár a történet elején Lev még úgy fogalmazott: „Minden zsidóban, benned is, ott van egy ősi… hogy is mondjam… próféta."

Benjomin szabadulni akar a viszkető, Európát megtestesítő oltáshegtől, szabadulni akar minden kötődéstől, nevelőapjaitól: „sok apát otthagyott". Távozásával áldás száll gazdái házaira, mert Benjominnak „olyan volt a lelke, mint az erdei vadnak, bölcs, hallgatag és gyűlölködő. Gyűlölte Babilont, a várost, melyben született, és a gyönyörű országot, ahonnan apja jött, és ahol apjának apja élt, és Jahve istent, a titokzatosat és idegent."

Benjomin gyűlölete után értesülünk közvetlenül arról, hogy Jehuda „Megszerette a babilóniai Rematot." Júda és Támár bibliai történetének női főszereplőjére emlékeztet a megfordított név. Az árva Benjomin mindenkit gyűlöl, mindenhonnan szabadulni akar, az árva Jehuda mindenhol otthon akarja érezni magát, szeretetre, szerelemre vágyik: „Madárlelke volt, és úgy élt, akár az oktalan és tiszta madarak".

Erich Fromm *A szeretet művészete* című könyvében kifejti, hogy a fejlődés a teremtéstörténettől kezdve folyamatos elválasztással, az ösztönköteléktől való eltávolodással jár, és a személy szuverenitásának fejlődésével, mindenféle hatalomtól való függetlenedésével. A fejlődéslélektani visszaesés ott kezdődik szerinte a bibliai antropológiában, amikor a nép Sámueltől királyt (pótapát) követel, annak ellenére, hogy a próféta előre figyelmeztet: a király sanyargatni fogja őket. Másutt arról ír, hogy a pogány bálványimádó szertartások azért torkolltak olykor közösségi orgiába, mert a szexualitás a szeretetre való vágy ösztönös kifejeződése, távolodás Istentől, egyben az istenközeli ősállapothoz való vágy tudattalan visszatérése.

Árvaságában Benjomin, a prófétai ígéret, az őscionizmus jegyében minden hatalomtól – isteni és emberi hatalomtól – független szuverenitásra vágyik, ezzel szemben Jehuda mindenütt otthon akarja érezni magát, mindenütt pótlékot keres. Apahiányukban, hagyományvesztésükben létük struktúrája inog, akár a 20. század diaszpórájában. Miközben Benjomin és Jehuda együtt kereskednek, gazdagodnak, Jehuda nem tud betelni az új és új nőktől kapott érzéki szerelemmel és szeretettel, Benjomin azonban nem kér ebből, szemét a távolra függeszti: immár nem északra, hanem a sivatagon túli, nyugati országra, ahonnan „apja jött és ahol apjának apja élt". Mindketten idegenek, de míg Jehuda az érzékiségben és a szerelemben keres azonosságot (könnyen kapható lányokkal fekszik „a homokba", s buja érzéki világ társul hozzá: „szezámmezők, fügéskertek", sivatag, forróság), Benjomin gyűlöl, csak az ideában, az ideológiában, a prófétai jövendölésben talál kapaszkodót. Jehudát mindig érzéki élmény emlékezteti a távoli szülőföldre: „Feltámadt a sivatagi szél", „Nem ott van-e az én szülőhazám?" – kérdi, de Benjomin előbb dühösen elutasítja: „Nem!", majd prófétiát mond: „»Nem! Gyűlöllek, Jahve, kegyetlen és gonosz vagy. Bűneink a te fejedre szállnak és a te bűntetteid a te szívedbe.«" Az érzéki azonosulások, az ösztönös vonzalmak szemben állnak a hagyományos zsidó gondolkodással, mely az érzékiséget kordába szorítva szellemi létformára hív, de a zsidó felfogás szerint a vágyat, „a rossz ösztönt" is Isten plántálja az emberbe, és az ember a szabad akarat képességével tudja leküzdeni, illetve kreatív energiává fordítani. Benjomin a prófétákra, jövendőmondókra jellemző transzállapotba esik, szembefordul önmagával, átadja szellemét a törvény vallásának, Isten hírnöke lesz:

> És a földre esett Benjomin, teste görcsökben rángott, és habzott a szája. És felkiáltott: „Így szól Jahve, aki megteremtett téged, Jákob! Ne félj, mert megmentettelek – az enyém vagy. Amikor vizeken kelsz által, ott leszek veled, és a folyók nem nyelnek el, mert én vagyok Jahve, a te istened, Izrael Szentje!
>
> Keletről elhozom utódaidat, nyugatról összegyűjtelek téged. És azt mondom északnak: add vissza, és délnek: ne tartsd magadnál. Vezesd ide fiaimat a messzeségekből és leányaimat a világ végeiről. Én vagyok Jahve, aki szent előttetek, Izrael megalkotója, a ti fejedelmetek."
>
> És Jehuda megértette, hogy Benjominba Jahve lelke szállt, és arcra borult. De messze a porfelhőkön túl meglátta a nagy falat és a Bel-Marduk templom nyolcadik bástyáját és a Babil-dombi függőkerteket, és eszébe jutottak a nyílegyenes utcák és a fehér áttetsző por, és így szólt: „Nem hiszem!"
>
> És másnap felkelt a földről Benjomin, a próféta, fogta a kését és lehasította a bőrt a bal karjáról, a váll alatt. De amikor a seb begyógyult és újra benőtte a bőr, újra ott fehérlett rajta a három pont, háromszög alakban.

Lev-Jehudára nem hat Venyjamin-Benjomin belső látás általi transzformációja (vallás/szellem), számára a külső látás által megtapasztalt fizikai környezet (érzéki/esztétikus) jelent identitást. Bár az elbeszélés elején még úgy fogalmazott: „minden zsidóban [...] ott van [...] próféta", csak Venyjaminban érezte meg ezt a képességet, a képzelet és a cselekvés összefüggésének kapacitását, amit önmagában hiányolt, vagy amit a zsidóság egy részében látott, a másikban nem.

Miközben a perzsa királyt Isten vezeti: „Kézenfogta Jahve Küroszt", hogy Babilont meghódítsa és a zsidók szabadítója legyen, Jehuda lefekszik babiloni szerelmével, Remattal. A szöveg egyenrangú jelentőségűnek állítja be a vallási és az érzéki eseményt. Nyomatékosítva az egyidejűséget, mindkét bekezdésben szerepel a Tasztarosz csillag feljövetele, Bal-bül, a babiloni szerelemmadár említése pedig a helyi mitológiát emeli a bibliai realitás szintjére, vagy mindkettőt puszta meseelemmé alakítja, mintegy a szerelem/vágy realitása mögé parancsolva, vagy azzal egyenrangúvá téve őket.

A kora ókori zsidó gondolkodás revelációja volt Freud szerint, hogy „egy elvontnak mondható képzettel szemben az érzéki észleletet háttérbe kell szorítani; jelentette továbbá a szellemiség diadalát az érzékiség fölött, szigorúan véve: az ösztönlemondást tehát, ennek pszichológiailag szükségszerű következményeivel együtt."[4] Egy hosszabb, ettől nem függetleníthető folyamat részeként a zsidóság lemondott az ókor közel-keleti gondolkodásában jelenlévő többistenhitről is. Lunc *Szülőhazáj*ában a locushoz fűződő érzéki kapcsolatot Benjomin esetében csak az isteni választottság tudja felülírni, Jehuda esetében pedig marad az érzéki azonosulás. Benjomin teljes átalakulásához szüksége lenne arra, hogy szabaduljon az európai szabadgondolkodástól, ezért tovább lép: már nemcsak kaparja, de késsel vágja le a himlőoltás hegét. Ám a jel visszanő.

Kürosz perzsa király Isten akaratából legyőzi Babilóniát, és lehetőséget kínál, hogy a zsidók visszatérjenek földjükre, de Jehuda a babilóniai Remattal marad –

4 Sigmund Freud, *Mózes*, ford. F. Ozorai Gizella – Kertész Imre, Európa, Budapest, 1987, 144.

„megismerte Rematot [...] és megismerte a boldogságot" –, akinek apja odaveszett a perzsákkal való háborúban, és a lány egy perzsa, Habiz „rabszolgája" lesz. „És szóla Jahve Benjominnak, az ő prófétájának ajakival: // – Ne félj, Jákob, szerelmetes fiam, akit kiválasztottam [...] Ne feledd ezt, Jákob és Izráel, mert te az én rabszolgám vagy [...] aki Küroszról így beszél: »A rabszolgám vagy«. És a zsidók tömegéből egyedül Jehuda mondta: // – Nem hiszem! // És szólt Benjomin, a próféta: // – Légy átkozott!" A „megismerte" kifejezés bibliai értelemben a testi szerelemre használatos. A „szerelmetes fiam" szóösszetétel összeköti és egyben ellentétpárba állítja a próféciával Jehuda szerelmét, a „rabszolga" kifejezés pedig egybekapcsolja a rabszolga Rematot, a szerelem/erosz önmagába visszatérő körforgásának rabszolgájává vált Jehudát és az isteni szózat rabszolgáit: Jákob/Izraelt, valamint Küroszt. Jehuda azonban, aki egyaránt vágyakozik a lány után és Erec Izrael után, érzéki kötődése, ösztönköteléke miatt nem tud hinni, és nem tudja elhagyni sem a lányt, sem Babilont, ezért átkozza meg őt Benjomin. Jehuda szerelmében szembefordul a 137. zsoltár, Bábel leányaival kapcsolatos szigorú intésével.

A zsidó törzsek érzékletes leírásban indulnak vissza, Izrael földje felé: „a nyugati kapuhoz vezető hídon vánszorogtak a zsidók. Minden Jahvét és Küroszt, a perzsa királyt éltette – a lovak nyerítése és az öszvérek bőgése, az énekesek kiáltása és a júdeai hárfák és cimbalmok zengése. A tömeget magas sapkát viselő ostoros lovasok igazgatták." Kaotikus kép, szemben Babilon (és Pétervár) „egyenes utcáival és derékszögű sarkaival". Jehuda a fal tetejéről nézi, a porban fekve, amint a menet legvégén „kijött az útra egy csapat férfi, akik nem tudták apáik nevét. Élükön haladt Benjomin, a próféta. Egyenes volt és magas, és nyugat felé tekintett. És Jehuda odakiáltott neki: „Benjomin!" És felelt Benjomin: „Légy átkozott! Majd eljössz hozzám, megszaggatod ruhádat, és hamut hintesz fejedre, és azt mondod majd: »Vigyél engem magaddal!« De megfizettetik neked a te cselekedeteid szerint, és nincs bocsánat az árulónak. Légy átkozott!"

A diaszpóra és a vágyak jelképének is tekinthető ingoványos mocsarak felől feltámadó szélben Jehuda elmegy Habizhoz, és megkéri tőle Remat kezét, cserébe eladja magát rabszolgának. De amikor újra feltámad a nyugati szél, Jehuda a Jeruzsálem felé távozók után fut. „A hatodik napon elérte a zsidókat. [...] És szólt Benjámin: // – Íme elárulta népét és leborotválta a szakállát. Öljétek meg, zsidók!" Nincs hetedik nap, nincs szombat, nincs megváltás és végső megpihenés Jehuda számára, örök körforgás az élete érzéki és intellektuális vágyai közepette, Pétervár és Jeruzsálem között. Benjomin azonban el akar szakadni a száműzötti léttől, megtagadja vonzalmait, barátságát, átadva magát a próféciának, Izrael Istenének, a vallás kőbe vésett törvényeinek, s a bibliai történethez hűen visszatér atyái, Izrael földjére.

Mindeközben Jehuda „rogyadozott, vér folyt testéből, keze csupa vér volt, de a bal karján a váll alatt ott fehérlett a három pont, háromszög alakban. Ajka véresen habzott, és véreset fröcskölve ismeretlen, idegen és hideg szavakat köpött ki. És megragadta a rabszolga Benjomin bal karját, és látták a zsidók a válla alatt a három fehér pontot háromszög alakban. És remegni kezdett a próféta, és kiabálni kezdett az idegen, zengő nyelven, és kiszakította a kezét Jehuda kezéből, odanyújtotta Zakkájnak, a harcosnak, szólván: „Vágd le!" És levágta neki Zakkaj, a harcos, a bal karját a kulcscsontjánál, és a kar leesett a földre. És látták a zsidók a három, fekélyes sebhelyre hasonlító fehér pontot a karon. // Benjomin pedig fölemelte jobb karjával a balt,

és Jehudához vágta. Jehuda elesett, és a zsidók megkövezték. Döngve, kimérten hullottak egymásra a kövek, nehéz halommá magasodva…"

„Ismeretlen, idegen, hideg szavakat köpött ki" – olvassuk itt Jehudáról. Emlékezhetünk: „Hideg vagyok és érzéketlen […] Idegen vagyok magamnak" – mondta Venyjamin a történet elején, s erről ismerték meg egymást első babilóniai találkozásukkor is, valamint Pétervár epitheton ornansa is a hidegség és az idegenség. Benjomin itt, radikális identitásfordulatát követően már nem idegen önmagának, idegen azonban számára kettős identitású volt barátja: Jehuda/Lev. Indulatukban a száműzetés nyelvén beszélnek egymáshoz, közös nyelvükön, de amikor Jehuda megragadja Benjomin bal karját és felmutatja a magáét is az oltás hegével, Benjomin, a próféta inkább levágatja bal karját, mintsem, hogy közösségük fennmaradjon. A dramaturgiai hatást fokozza, hogy ekkor említi a szerző Jehudával kapcsolatban először az ő karján is látható jelet. „Ha elfeledlek, Jeruzsálem, feledjen el (más fordításokban: sorvadjon el, száradjon el) a jobbom" – szól a 137. zsoltár. Benjomin nem felejtette el Jeruzsálemet, jobb karja megmarad, a másik karját vágatja le.

Az oltásheg levágása, akár egy új körülmetélés, szövetségkötés. A zsidó teremtéstörténetben minden elválasztással jön létre, a természettől választ el a szellem világa. A karlevágás másrészt, akár egy kasztrálás. Benjomin a hagyományőrzést, a konzervativizmust szimbolizáló jobb karjával vágja oda Jehudához a haladást, univerzalizmust jelképező balt, melyen – tudjuk meg a következő, a kerettörténet jelenébe visszatérő epizódból – a „himlőoltás három hege, a bölcs Európa örök bélyege".

Ha mindezt egybevetjük Levnek a történet elején megmutatott viszonyával szülei zsidóságához, nagyon úgy tűnik, hogy – akárcsak Kafka vagy Walter Benjamin – Lev Lunc sem a zsidóság egészétől rugaszkodik el (hiszen elbeszélése végig ekörül forog), hanem a törzsi/törvénykövető (halachikus), s talán a palesztinai nemzetépítő zsidóság helyett a történetmesélő (aggádikus), európai modern, kulturális, kisebbségi zsidó lét realitása mellett szól, és a kettős identitás drámáját ábrázolja. A karlevágás kapcsán az apai hagyomány ellen lázadó, ödipális komplexust átélő fiú, vagy merészebb asszociációval, a talán homoerotikus vonzalmakat is implikáló barátság miatt átélt bűntudat összefüggése is kínálkozik. Leginkább azonban mégis arra utalhat, hogy Kafkához és Walter Benjaminhoz hasonlóan, Lev Lunc is úgy vélekedett, hogy a száműzetésben és a középkorban megszigorodott, önmagába fordult és némileg beszűkült zsidó vallási gondolkodás kasztrálja a bibliai zsidó gondolkodás nyitottságát és rugalmasságát, melyet az aggádikus hagyomány tarthat fenn.

A jelképektől áradó jelenet után zuhanunk vissza a kerettörténet Pétervárjára, mely kiteljesíti a szimbólumokat. Az oltás és a szabadkőművesség jelét hordozó bal karját levágva Benjomin elvágta magát a jelentől, Pétervártól, barátjától, a baltól mint haladástól, Európától, az univerzalizmustól. Karja átzuhan a 20. századi, pétervári színbe, ahol a kerettörténet záró részében a véres Lev (akiről mintha teste felét metélték volna le), hallja saját ókori alteregója megkövezésének hangjait a zsinagóga pincéjében, miközben Babilóniából Jeruzsálem felé haladó barátja orosz nevét kiabálja.

Fölfelé indulva s az utcára lépve Lev pétervári zakója alatt érzi Jehuda babilóniai ruháját, véres testét. A felszín európai, az alsóruha keleti, miként a tudatos/tudattalan is küzd egymással, sebeket okozva. Szemében még a közel-keleti napfény, de már Pétervárt látja: „Egy üzlet. A kirakat üvege. És a tükörkép alacsony, kopasz, piszkos és

undorító embert mutat, homloka keskeny, szeme vizenyős, tekintete ravasz. Én vagyok az. Magamra ismertem. És megértettem: minden, ami szép és ősi volt bennem, magas homlokom és átszellemült szemem – mindez ott maradt az úton, amely Circeziumon és Rilán keresztül Jeruzsálembe vezet [...] // Pétervár fölött pedig szürke és hideg az ég, az enyém, de idegen."

A történet elején Lev Venyjamint nézte a tükörben: „erőt sugárzó arcú, magas férfi [...] szenvedélyesen ég vad, mélyen ülő, pusztaságot idéző szeme". A két barát külleme bináris oppozícióban áll. Az ókori zsidó nemzeti, állami léttel, a visszatekintve „szép és ősi", „átszellemült" önképpel szemben, a modern zsidó önképe a sokszor kényszerű „üzlet" tükrében esztétikailag taszító és az antiszemita benyomást interiorizáló, azt visszatükröző: „ravasz". A galut, a száműzetés alávetett, a lelket is, fizikumot is megtörő állapot, de Jehuda is „szép és ősi" volt a babilóniai színben, amikor a hazatérőkkel Jeruzsálem felé haladt. Csakhogy a fenséges szépség, a hagyományhoz való visszatérésben és a nemzetalkotásban megtalált erő végül mégsem az övé, csupán a tudomásul vett kettősségek.

A szürke, hideg ég, a zsidó és emberi idegenség tudata, a vívódás és nyughatatlanság a szülőföld, az orosz nagyváros, a zsidó diaszpóra lét és a hazatalálás vágya, valamint az idegenségben megtalált intellektuális azonosság között – mindez együtt Lev Lunc par excellence modern zsidó elbeszélésének sajátja.

Pusztai Gábor

Jókai Hollandiában

A holland–magyar kapcsolatok története több évszázadra nyúlik vissza. Habsburg Mária, a Mohácsnál elesett II. Lajos özvegye bátyja, V. Károly császár hívására elhagyta Budát, és Németalföld helytartója lett. Michiel de Ruyter, a protestáns magyar prédikátorok kiszabadítójának nevét Debrecenben a Nagytemplom mögötti gályarabemlékmű örökítette meg (igaz, magyarosított formában, a mai napig De Ruyter Mihályként szerepel az obeliszken). A 20. században az első és a második világháború utáni gyermekmentő akció jelent fontos kapcsolódási pontot a két ország között, mikor magyar gyermekek tízezrei pihenhették ki a háborús traumájukat, az éhezést és a nélkülözést holland nevelőszülőknél. A holland–magyar irodalmi kapcsolatokról azonban viszonylag kevés szó esik. Pedig itt is vannak kapcsolódási pontok, még ha ezek nagyrészt irodalmi fordítások révén jöttek is létre.

Az irodalmi mező perifériáján elhelyezkedő két kis nyelv, a holland és a magyar vonatkozásában nem magától értetődő, hogy egymás irodalmát fordításban széles körben ismerheti az olvasóközönség. Gondolhatnánk, hogy a 19. században ez a kölcsönös ismertség még kevésbé volt igaz. Ha azonban egy kicsit mélyebbre ásunk, meglepő eredményekre juthatunk.

A magyar olvasók valóban kevés holland nyelvű művel találkozhattak a 19. században. Hendrik Conscience, Louis Couperus vagy J. ten Brink műveit fordították ugyan

magyarra,[1] de az érdeklődés mindenképpen mérsékelt volt. Magyar szerzők műveit is fordították hollandra a 19. században. Madách Imre, Jósika Miklós, Eötvös József, Mikszáth Kálmán és Jókai Mór műveit is olvashatták hollandul.[2] A kritikákból azonban néha kiderül, a magyar irodalom ismeretlen terep volt a holland olvasók számára. A befolyásos holland irodalmi folyóirat, a *Vaderlandsche Letteroefeningen* vitriolos tollú, névtelen kritikusa 1857-ben Jósika Miklós németből hollandra fordított *De familie Mailly*[3] című regényét meglehetősen lehúzta, majd azon tűnődött, hogy a szerző, „Nicolaas Josika" vajon orosz vagy francia író lehet.[4] Persze voltak olyan szakértők Hollandiában, akik komolyan foglalkoztak a magyar irodalommal. Közülük a legkiemelkedőbb a 19. század második felében az A.S.C. Wallis álnéven publikáló Adéle Opzoomer (1856–1925), a magyar református püspök, Antal Géza (1866–1934) holland felesége volt.[5] Opzoomer fordította hollandra Madách *Az ember tragédiáját* (*De tragedie van de mens*), valamint a holland irodalmi folyóiratban, a *De Gids*ben közölt versfordításokat Petőfi Sándortól, Tompa Mihálytól és Tóth Kálmántól is. Emellett holland lapokban tanulmányokat közölt a magyar költészetről.

A 20. század elején megnőtt az érdeklődés egymás irodalma iránt. Ez annak is volt köszönhető, hogy voltak olyan fordítók és szerzők, akik fontosnak tartották a holland irodalom magyarországi megismertetését, valamint a magyar irodalom hollandiai elterjesztését. Közéjük tartozott a debreceni teológus, műfordító és irodalomtörténész Nagy Zsigmond (1860–1922) is. Az ő nevéhez fűződik az első magyar nyelvű holland irodalomtörténet[6] és ő lett volna a vezetője az első magyarországi néderlandisztika tanszéknek a Debreceni Egyetemen, 1921-ben. A terv Nagy Zsigmond hirtelen halála miatt hiúsult meg.[7] A 20. század első két évtizedében csak maroknyi holland szerzőt fordítottak magyarra: Joost van den Vondel, Herman Heijermans, Louis Couperus, Nicolas Beets és Multatuli (a *Max Havelaar* című regényből a két bennszülött, Saïdja és Adinda történetét) műveit.[8]

---

1 Hendrik Conscience, *A matróz családja,* Laiszky, Esztergom, 1891; Hendrik Conscience, *A szegény nemes: flamand beszély*, franciából fordította Greguss Ágost, Franklin, Budapest, 1876.; Hendrik Conscience, *Catilina titka*, Pécsi Figyelő, Pécs, 1898; Hendrik Conscience, *Flamand csöndélet. Elbeszélések*, Diepenbrock Menyhért után németből fordította Szabó Imre, Szabóky Adolf, Pest, 1858. (Lásd bővebben: Juhász Ildikó, *Egy flamand történet két élete = Oda-vissza*, szerk. Gera Judit – Vesztergom Janina, ELTE Eötvös, Budapest, 2018, 83–98.) Louis Couperus, *Végzet*, fordította Ignotius, Singer-Wolfner, Budapest, 1893 Jan ten Brink, *Jeanette és Juanito*, Athenaeum, Budapest, 1897.

2 Imre Madách, *De tragedie van de mensch: dramatisch gedicht,* átdolgozta és a bevezetőt írta A.S.C. Wallis, Beijers-Dannenfelser, Amsterdam, 1887.; Nicolaus Josika, *De familie Mailly*, németből fordította S.S. Deventer, J. de Lange, 1856.; Baron Joseph Eötvös, *Hongaarse dorpsverhalen,* németből fordította S. van Nes, Ten Cate, Zwolle, 1863; Josef Vrijheer van Eötvös, *De dorpsnotaris*, fordítás németből hollandra, A. ter Gunne, Deventer, 1874; Koloman Mikszáth , *Een paar steveltjes: een Hongaarsch schetsje*, fordította Eugeen van Oye, De Vlaamsche Kunstbode, 19/2., 126–129.

3 A regény magyarul sosem jelent meg, eredetileg németül, *Die familie Mailly* címen adták ki 1850-ben.

4 *Korte mededelingen*, Vaderlandsche Letteroefeningen, 1857, deel I. 322–323.

5 Ton van Kalmthout, *Adéle és a messzi országból jött komoly fiatalember = Oda-vissza,* 99–114.; Gera Judit, *A.S.C. Wallis életének és munkásságának megközelítései = Oda-vissza,* 115–152.

6 Nagy Zsigmond, *A németalföldi irodalom története = Egyetemes Irodalomtörténet,* szerk. Heinrich Gusztáv, III., Franklin Társulat, Budapest, 1907, 343–398.

7 Bozzay Réka, *Holland tanszék alapításának kísérlete a két világháború között*, Gerundium, 2016/3-4., 61–71.

8 Joost van den Vondel, *Lucifer,* ford. Nagy Zsigmond, Franklin, Budapest, 1913.; Herman Heijermans, *A 80-as szám: képek az életből a nép számára*, Világosság, Budapest, 1906.; Herman Heijermans, *A Mári,* Eke, Budapest, 1912.; Herman Heijermans, *A vörös kalóz/A fecskecsalád a levegőben*, ford.

1920 után nagy lendületet kapott a holland–magyar kulturális transzfer. Ebben jelentős szerepe volt az 1920-ban kezdődött gyermekmentő akciónak, melynek eredményeképpen a hollandok számára Magyarország felkerült a térképre. Fellendült a turizmus, a kereskedelem, megélénkültek az egyházi és a politikai kapcsolatok és az érdeklődés középpontjába került a kulturális transzfer is.[9] Az irodalmi kapcsolatok terén különleges szerepe volt az 1930 és 1938 között Budapesten élő Székely házaspárnak. Székely László (1892–1946) és holland felesége, Madelon Lulofs (1899–1958) nemcsak számos magyar és holland író művét fordították le, köztük Márai Sándor, Kassák Lajos és Molnár Ferenc írásait, de maguk is sikeres írók voltak.[10]

A továbbiakban Jókai Mór hollandiai recepciójára koncentrálok és azt vizsgálom, hogy milyen szerepe volt a magyar írófejedelemnek a holland irodalmi mezőben a 19. és a 20. században.

Jókai művei Hollandiában

Jókai születésének századik évfordulójára, 1925-ben jelent meg Rákosi Jenő tollából egy bibliográfia a *Magyar Bibliofil Szemlé*ben, mely az akkor már huszonegy éve halott magyar író fordításban megjelent műveit összegzi.[11] A lista szerint Jókai négy regénye jelent meg hollandul: *Az új földesúr* (*De nieuwe landheer* 1869),[12] *A szegény gazdagok* (*De arme rijken!* 1873),[13] *Kedves atyafiak* (*Lieve Olvedverwanten* 1874)[14] és a *Szomorú napok* (*Treurige dagen* 1875).[15]

A *De nieuwe landheer* megjelenését követően két évvel a neves holland irodalmi folyóiratban, a *Vaderlandsche Letteroefeningen*ben jelent meg recenzió a regényről. A folyóiratot még 1761-ben egy testvérpár alapította, Cornelis és Petrus Loosjes. A felvilágosodás szellemében fogant lap egészen 1876-ig folyamatosan, havonta jelent meg. Vaskos számai 50–100 oldalra rúgtak, melyek irodalmi és kulturális ismertető

Balla Mihály, Budapest, Athenaeum, 1913; Herman Heijermans, *Ahasvér,* fordította Katona Gábor, Politzer, Budapest, 1911.; Herman Heijermans, *Ghettó,* fordította Hevesi Sándor, Lampel, Budapest 1903; Herman Heijermans, *Remény*, ford. Hevesi Sándor, Lampel, Budapset, 1909; Herman Heijermans, *Zsidó furfang,* Budapest, Bécs, 1904; Louis Couperus, *Heliogabalus,* ford. Lendvai István, Kultúra, Budapest, 1918; Beets *Camera Obscura* című művéből Nagy Zsigmond fordított magyarra részleteket és azokat megjelentette a *Debreczeni Képes Kalendárium*ban. Lásd erről: Bozzay, *i. m.*; Multatuli, *Szaidzsa és egyéb elbeszélések,* ford. Gábor Ignác – Lampel Róbert, Budapest, 1901. A magyar fordításról lásd: Gera Judit, *Multatuli négy élete Magyarországon = Debrecentől Amszterdamig,* szerk. Pusztai Gábor – Bozzay Réka, DE Néderlandisztika Tanszék, Debrecen, 2010, 331–344.

9 Réthelyi Orsolya, *Az új rokonság. A gyermekvonatok a kora '20-as évek magyar kultúrájában = A gyermekvonatok,* szerk. Maarten J. Aalders – Pusztai Gábor – Réthelyi Orsolya, L'Harmattan, Budapest, 2020, 79–110.

10 Pusztai Gábor, *A magyar irodalom hollandiai nagykövetei,* Alföld, 2015/2., 93–101.

11 Rákosi Jenő, *Jókai külföldön,* Magyar Bibliofil Szemle, 1925/október-december, 264–283. A cikkben közölt bibliográfiai adatok nem mindenhol pontosak, ezért ezeket az alábbiakban korrigáltam.

12 Maurice Jókai, *De nieuwe landheer,* angolra fordította Arthur S. Patterson, angolból hollandra fordította Adolphine, A.E.C. van Someren, Zutphen, 1869.

13 Maurus Jókai, *De arme rijken!* németből fordította J.J. A. Goeverneur, R.J. Schierbeek, Groningen, 1874.

14 Holland adatbázisokban ennek a műnek semmilyen nyomát nem találtam. Véleményem szerint a holland cím is hibás. Maurits Jókai, *Lieve Olvedverwanten*, Arnhem, 1874.

15 Maurits Jókai, *Terurige dagen*, Zutphen, 1875.

cikkeket tartalmaztak. Később verseket és elbeszéléseket is közöltek. A lapnak a holland irodalmi életben meghatározó szerepe volt. A folyóirat már végnapjait élte, mikor az első Jókai-mű recenziója megjelent hasábjain. A Jókai-regény holland kiadásának alcíme *Hongaarse toestanden* vagyis *Magyar állapotok* volt, melyről a recenzens hosszas elemzés után megállapítja, hogy a regényben leírt állapotok bizonyára nem a mostani, vagyis 1871-es állapotokra vonatkoznak. Az elbeszélő stílusát kifejezetten pozitívan értékeli a holland folyóirat kritikusa: Jókai „rendkívül szórakoztató elbeszélő, jól ragadja meg a németek és a magyarok közötti különbséget, ügyesen sejteti, hogy 20 évvel ezelőtt egy szabadelvű ember mit gondolhatott az osztrák bürokráciáról, nagyon szórakoztató történetet mesél el és semmi olyat nem ír, ami miatt anyuka megbotránkozhatna és lányainak megtiltaná a regény elolvasását."[16] Viszont a kritikus szerint Jókai nem szárnyal a magasba és nem ás mélyre a regényben. Ennek ellenére összességében nincs kifogása a magyar író műve ellen. „Mi mást várhatnánk egy regénytől?" – teszi fel a költői kérdést a cikk szerzője.

A *De arme rijken!* recenzense Jókait hazájában és azon kívül is jól ismert újságíróként és „regény-költőként" (*roman-dichter*) aposztrofálja.[17] A kritika a *De Gids* című holland irodalmi folyóiratban jelent meg 1875-ben *A szegény gazdagok* fordításáról. Az 1837-ben alapított lap a mai napig rendszeresen megjelenik. A folyóirat alapításának ötlete abból az elégedetlenségből fakadt, melyet az akkori fiatal írógeneráció táplált a kor meghatározó irodalmi folyóirata, a *Vaderlandsche Letteroefeningen* iránt. A 19. században a *De Gids* egy kifejezetten kritikus hangvételű folyóirat volt, melyben eredeti művek és műfordítások is helyet kaptak. Liberális szemléletű lapként távolságot tartottak a korban szokásos konzervatív kulturnacionalista és soviniszta hangnemtől. A lap igyekezett a kor külföldi romantikus és realista irodalmát is megismertetni a holland olvasóval. 1863-ban csatlakozott a szerkesztőséghez a holland író és irodalomkritikus, Conrad Busken Huet (1826–1886). Az ő tevékenységének köszönhetően hangsúlyosabbá vált a lapban az irodalmi, irodalomkritikai vonal. Miután 1865-ben az alapító Potgieter és Busken Huet is elhagyták a szerkesztőséget, a lap csillaga leáldozott. Ez az az időszak, amikor Jókai regényének kritikája megjelenik a *De Gids*ben. A kritikus azzal vezeti be írását, hogy sokat hallott a szerzőről, de nem osztozik annak csodálatában. Azt azonban elismeri, hogy Jókai rendkívül termékeny író. Az olyan regényfalók körében – folytatja a recenzens –, akik szeretik a vérfagyasztó leírásokat, bizonyára nagyon népszerű lehet a magyar szerző. Olvasóinak nem ajánlja, hogy este olvassák a könyvet, mivel a nap végén nem ajánlatos az izgalmak fokozása, amitől égnek áll az olvasó haja, vagy mindig idegesen a háta mögé kell lesnie. Hátrányként rója föl a szerzőnek, hogy jellemrajznak nyoma sincs a regényben, helyzeteket ír le, de a szereplők karakterével nem törődik. A dialógusok gyengék, a történet végét minden gyakorlott olvasó meg tudja jósolni. A regény nem okoz örömet, csak félelmet, izgató ugyan, de nem kielégítő, ráadásul Magyarországról sem árul el sokat a külföldi olvasónak. A könyv felépítéséről sem sok jót mond a recenzens. Rendetlen, összevissza, mintha a magyar író bízva hírneve erejében, nem törődött volna a szöveg

16 J. Hoek, *Binnenlandse letterkunde Vertaalde romans*, Vaderlandsche Letteroefeningen, 1871. március 29., 195–197.

17 J. H. C. Heyse, *Bibliographisch album*, De Gids 39. (1875), 518–533.

felépítésével. Azonban az is elképzelhető – folytatja a kritikus –, hogy mindez részben a fordító hibája. Ezért azt tanácsolja a fordítónak, hogy a hírnevét óvandó inkább ne fordítson több könyvet Jókaitól. Ezután a nem éppen hízelgő kritika után ugyanez a recenzens Eötvös József *A falu jegyzője* című regényének holland fordításáról (*De dorpsnotaris*)[18] kifejezetten pozitívan írt.[19]

Jókai, ahogy a fentiekből is kitűnik, nem aratott osztatlan sikert a holland irodalmi lapokban. Másik két hollandra fordított regényéről, a *Szomorú napok*ról és a *Kedves atyafiak*ról nem találtam kritikát, sőt még említést sem a holland sajtóban. És nem csak a kritikusok voltak tartózkodóak Jókai írói kvalitásaival kapcsolatban. Egy olvasó így nyilatkozott a magyar regényíróról: „Noha Jókai egy nagyon ismert író, mégsem ajánlanám."[20]

A fenti négy regénye mellett Jókainak halála után még négy műve látott napvilágot holland fordításban. Az *Europa* című holland irodalmi folyóiratban 1904-ben jelent meg az *Egy bál* című elbeszélésének fordítása (*Een bal*).[21] A szerkesztők valószínűleg ezzel akartak tisztelegni a nemzetközileg ismert írófejedelem emlékének. Jókai 1885-ben kiadott kisregénye, *A cigánybáró* egy évvel később németül is elérte az olvasóközönséget. Az ebből készült Strauss-operett holland fordítása 1929-ben látott napvilágot, *De zigeuner-baron* címmel.[22]

Sivirsky Antal (1909–1993) hollandiai magyar író, irodalomtörténész és műfordító 1957-ben jadott ki egy antológiát *Meesters der Hongaarse vertelkunst*[23] (*Magyar elbeszélők*) címmel. Az antológia egy sorozat része volt, mely 1948 és 1975 között jelent meg az amszterdami Meulenhoff kiadó gondozásában, és különböző országok irodalmát mutatta be a holland közönségnek. A magyar elbeszélőket felvonultató kötet megjelenésének időpontja nem lehet véletlen, hiszen az '56-os forradalom és a Hollandiába érkező többezer menekült Magyarországra irányította a hollandok figyelmét. Ráadásul Jókai a holland sajtóban 1956 novemberében nem mint regényíró, hanem mint szabadságharcos, mint forradalmár bukkan fel, aki 1848–49-ben az elnyomás ellen küzdött.[24] A párhuzam az aktuális politikai helyzettel egyértelmű. Ebből az össztársadalmi érdeklődésből szeretett volna profitálni a kiadó is, és ennek volt köszönhető, hogy az '56-os forradalom utáni évben már meg is jelent az antológia. Többek között Kosztolányi Dezső, Illyés Gyula, Petőfi Sándor, Nagy Lajos és Déry Tibor írásai, valamint Jókai *A két Markov* című elbeszélése kaptak helyet a kötetben. Az antológiáról megjelent ismertetésekből kiderül, hogy a holland olvasók eleddig nem sokat tudhattak a magyar irodalomról.[25] A holland kritikusok nem írtak elismerően Jókai elbeszéléséről, mely szerintük egy humoros szöveg, de „nem irodalmi

18 Josef Vrijheer van Eötvös, *i. m.*
19 J. H. C. Heyse, *i. m.*
20 Anna de Savornin Lohman, *Spoedcorrespondentie*, De Hollandsche Lelie, 19. (1905–1906), 288.
21 Zutphense Courant, 1904. november 8, 4.
22 *De zigeuner-baron*, *Komische operette in drie bedrijven*, fordítás németből, Jókai Mór kisregénye alapján, J. Schnitzler átdolgozásában, Johan Strauss zenéjével, Holdert, Amsterdam, 1929.
23 *Meesters der Hongaarse vertelkunst*, szerk. Sivirszky Antal, Meulenhoff, Amsterdam, 1957.
24 *Mór Jókai ging meer dan eeuw geleden de Hongaren voor in de strijd voor de vrijheid,* Gelders Dagblad, 1956. november 24, 5.
25 F. Oudejans, *Om beurten dromerig en keihard. Boek vertellingen van Hongaren*, De Volkskrant, 1958. március 1., 11.

teljesítmény", és inkább a fordítót dicsérték, mint a szerzőt.[26] Ennek ellenére a kötet több kiadást is megélt, sőt Jókai novelláját a holland rádióban többször is felolvasták.[27]

Sivirszky fontos és elismert szereplője volt a hollandiai magyar közösségnek és a magyar kultúra avatott hollandiai terjesztőjének számított. Már 1933-ban, 24 évesen publikált egy rövidke, 79 oldalas könyvecskét a magyar kultúráról hollandul. Tanulmányt tett közzé Madách *Az ember tragédiájá*ról, 1957-ben a Hollandiába érkezett magyar menekültek számára nyelvkönyvet írt,[28] a hollandoknak pedig magyar nyelvkönyvet adott ki. Részt vett a magyar–holland szótár szerkesztésében is.[29] Hollandiában a magyar irodalom szakértőjének számított, de a holland irodalomról is publikált. Számos magyar irodalmi művet fordított hollandra, például Illyés Gyulától a *Puszták népé*t (*Het volk van mijn poesta*), az *Ebéd a kastély*-bant (*Noenmaal op het kasteel*) és más írásait, József Attila verseit, Mikszáth Kálmán *Különös házasság*át (*Een vreemd huwelijk*) és Déry Tibor *Ítélet nincs* (*Geen oordeel*) című művét. Maros Antal írói álnéven több művet is publikált hollandul.

Az aranyember hollandiai megjelenése Jan Cremer (1940-) holland író nevéhez fűződik. Cremer a hatvanas évek ünnepelt irodalmi fenegyereke volt, akit a konzervatív sajtó lehúzott, de az olvasók imádták. Származását tekintve félig magyar volt. Magyar édesanyja még a háború előtt költözött Hollandiába, a család Enschedeben lakott. Cremer apja, idősebb Jan Cremer 1942-ben, a német megszállás alatt vesztette életét. A kis Jan Cremer háborús gyermekként nélkülözések közepette nőtt fel, majd 16 éves korában elhagyta Kelet-Hollandiát, és jelentkezett a holland haditengerészethez. Bejárta a világot, később újságíróként és festőként is dolgozott. 1964-ben jelent meg első regénye, az *Ik, Jan Cremer* (Én, Jan Cremer), mely bombaként robbant a holland irodalmi életben. Két évvel később jött a folytatás is, az *Ik, Jan Cremer twee*de boek* (Én, Jan Cremer, második rész), majd a harmadik rész. A könyvek hatalmas sikert arattak Hollandiában és azon kívül is. 2008-ban jelent meg első könyvének 52. kiadása. Cremer irodalmi szócsövévé vált saját lázadó generációjának. A hatvanas évek forradalmi hangulatát, a konvenciók elleni lázadást, a generációs konfliktusokat, a szigorúan strukturált és ideológiai alapon zárt csoportokba rendeződött holland társadalom elleni rebelliót tükrözik Cremer művei. Cremer provokált és mindent megtett annak érdekében, hogy a konzervatív holland irodalmi életet kibillentse egyensúlyából. Az olyan kijelentései, mint: „Én nem olvasok, engem olvasnak." vagy „Rembrandt? Az meg ki? Nem értek a sporthoz." az őrületbe kergették a kritikusokat és a holland nyárspolgárt, viszont ezek a botrányok nagyban hozzájárultak ismertségéhez és könyveinek eladási sikeréhez. Cremer a hetvenes években tért vissza magyar gyökereihez. Arra használta fel hírnevét és irodalmi sikereivel megkeresett pénzének egy részét, hogy Hollandiában népszerűsítse a magyar kultúrát és irodalmat. Ennek érdekében könyvsorozatot indított *Hongaars Archief* (*Magyar Archívum*) címen, melyben a magyar irodalom klasszikusait kívánta megismertetni a holland olvasókkal.[30] Ebben a sorozatban jelent meg Kosztolányi Dezső *Édes Anná*ja (*Anna*), Gárdonyi Géza

26 Sjoerd Leiker, *Hongaarse vertellers voorbeeldig vertaald,* Het Vrije Volk, 1958. március 1., 12.
27 Vrije Geluiden, 1958. január 25., 31.; Vrije Geluiden, 1959. július 25., 5.
28 Sivirszky Antal, *Holland nyelvkönyv*, Amsterdam, 1957.
29 Véber Gyula, *Magyar–holland szótár*, Van Goor Zonen, Den Haag, 1961.
30 *Hongaars Archief,* Algemeen Dagblad 1983. március 25., 22.

Egri csillagok (*De sterren van Eger*), Mikszáth Kálmán *Különös házasság* (*Een vreemd huwelijk*), Móricz Zsigmond *A boldog ember* (*De gelukkige mens*) és Sánta Ferenc *Az ötödik pecsét* (*De vijfde zegel*) című regénye mellett Jókai Az *aranyembere* (*De man van goud*) is. A sorozat nem volt sikeres. A nyolcvanas évek elején a holland olvasókat szemmel láthatólag nem érdekelte a klasszikus magyar irodalom. A hat magyar regény megjelenése után a sorozat leállt, a kezdeményezés elhalt.

Jókai a holland sajtóban

Mindamellett, hogy Jókai irodalmi teljesítményét a holland irodalmi folyóiratok nem feltétlenül csak pozitívan értékelték, feltűnő, hogy milyen nagy figyelmet szenteltek Jókainak mint közszereplőnek. Jókai nemzetközi sztár volt, akit Hollandiában is úgy kezeltek, mint egy külföldi celebet. Az alábbiakban néhány példán keresztül mutatom be, hogy Jókai Hollandiában milyen szerepet töltött be a sajtóban, illetve az ismeretterjesztő irodalomban.

A francia szerző, Victor Tissot (1844–1917) Magyarországról megjelent útikönyvében, a *Voyage au pays des Tziganes* (*Utazás a cigányok országába*), mely hollandul is megjelent *Reis naar het land der Zigeuners* címmel 1882-ben, külön fejezetet szentel Jókainak.[31] A könyv tizenkilencedik fejezetében a francia szerző nemcsak Jókai életrajzát és írói pályafutását közli, hanem leírja Balatonfüreden tett látogatását is a magyar írónál.

Egy irodalomkritikus, aki 1896-ban a holland író, Willem Paap (1856-1923) legújabb, *Jeanne Collette* című regényét mutatta be az amszterdami napilap, a *Het nieuws van de dag* hasábjain, hivatkozási pontként Jókait idézte, aki az egész társadalmat veszélyeztető, materialista, pénzimádó, az „aranyat istenítő" világnézetre figyelmeztetett.[32] A lap vasárnapi különszámában, a *Zondagsblad*ban 1897. április 11-én címlapon jelent meg egy névtelenségbe burkolódzó holland újságíró beszámolója Jókainál tett látogatásáról.[33] A beszámoló a millenniumi ünnepségek leírásával kezdődik, majd a magyarok zene és költészet iránti szeretetét ecseteli, miközben a szokásos klisékkel (szabadságszeretet, élet a pusztán, Árpád vezér, cigányzene, lánglelkű költők) traktálja az olvasót. Ezután konstatálja, hogy Jókai (Maurits Jokaï) a magyarok bálványa: nemcsak a könyvekben találkozik vele, de Jókai képe kint lóg egy budai borbélyüzletben, ahol a borbély lelkesedéssel beszél a külföldi vendégnek a magyar íróról. A holland újságíró Jókait a nemzet hangjának, látnoknak, prófétának nevezi, akit Magyarország a szívébe zárt. A millenniumi ünnepségeket arra használta ki az újságíró, hogy egy amerikai és egy lengyel kollégájával együtt meglátogassák Jókait otthonában. Ahogy írja, nem ők voltak az egyetlenek, hiszen naponta kisebb csoportok várakoztak az író háza előtt, bebocsátásra várva. Miután bekísérték őket Jókaihoz, az író így köszöntötte őket: „Három férfi három olyan országból, melyek tudják, hogy mit jelent a szabadságért harcolni. A negyedik én vagyok." A beszélgetés témája tehát a szabadság szeretete, a szabadságért folytatott küzdelem fontossága volt, melyben a magyar költőfejedelem saját szerepét a szellemi szabadság életben

31 Victor Tissot, *Reis naar het land der Zigeuners = De wereldbol*, szerk. J. B. Rietstap J. Voltelen, Arnhem, 1882, 411–421.

32 *Kunst*, Het Nieuws van de Dag, 1896. október 5., 13.

33 J.H.R., *Bij Maurits Jokai*, Zondagsblad van Het Nieuws van de Dag, 1897. április 11., 1–2.

tartásában látta. A beszámoló kiemelte, hogy Jókai az amerikai újságírónak elmondta, „egy Istennek tetsző, általa megáldott nemes harc az, melyben Észak-Amerika államai a rabszolgaság eltörléséért küzdöttek."[34] A holland újságírónak azt mondta: „Az ön országa a szabadságért folytatott küzdelemben minden nemzet számára példaként kell hogy álljon. Magyarországnak kötelessége fejet hajtani az ősi Hollandia előtt, mivel a holland admirális, Michiel Adriaenszoon de Ruyter magyar prédikátorokat mentett meg. Magyarország ma is hálás ezért Hollandiának. Néhány éve Debrecenben emeltek emlékművet a hős tiszteletére."[35] Búcsuzóul Jókai a három újságírónak egy-egy portrét ajándékozott saját magáról.

Az irodalomhoz nem köthető, de Jókairól szóló hírek is megjárták a holland sajtót. Írtak arról, hogy Jókai sógornője (Károly nevű bátyjának felesége, Csontos Klára) milyen tragikus baleset következtében hunyt el Komáromban, 1882-ben.[36] Arról is cikkeztek a hollandok, hogy Budapesten hogyan ünnepelték Jókai írói pályafutásának ötvenedik évfordulóját,[37] sőt, egy nappal később arra is kitértek, hogy a magyar sajtó mennyire elégedetlen volt az ünnepségekkel, mivel a Tisza Kálmán miniszterelnök által felolvasott, kimért hangú levélben a király egyszerűen csak gratulált a magyar írófejedelemnek.[38] A holland olvasó azt is megtudhatta, ha Jókai „erősen gyengélkedik",[39] hogy Kossuth temetésén ő mondta az országgyűlés nevében az egyik gyászbeszédet,[40] hogy Jókai „gázmérgezés" miatt megbetegedett,[41] és egyes lapok öngyilkossági kísérletről cikkeztek.[42] A magyar író reagált ez utóbbi hírre egy olasz lapnak, amit a holland *De Telegraaf* át is vett. Ebben Jókai badarságnak nevezte az öngyilkossági kísérletről szóló híreket, majd hozzátette: „Nem vagyok olyan bolond, hogy még a szüret előtt véget vessek az életemnek!"[43] Arról is írtak a holland lapok, hogy a brüsszeli békekonferencián Apponyi mellett az „osztrák" delegáció tagja volt,[44] hogy a magyar Békeszövetség elnökévé választotta,[45] hogy a parlament felsőházi tagjává nevezték ki,[46] vagy hogy Petőfi halálának ötvenedik évfordulóján rendezett budapesti ünnepségen Jókai olvasott fel egy verset.[47] A holland sajtó szívesen adott hírt Jókaival kapcsolatos botrányokról, érdekességekről is. Az *Algemeen Handelsblad*

34 *Uo.*
35 *Uo.*
36 *Gemengde berichten*, Nieuwe Haarlemsche Courant, 1882. június 11., 2.
37 *De Engelsche Mail*, De Locomotief, 1894. február 12., 1.; *Kunstnieuws*, Rotterdamsch Nieuwsblad 1894. január 9., 1.
38 *Kunstnieuws*, Rotterdamsch Nieuwsblad, 1894. január 10., 1.
39 *Kunst en Letteren*, Algemeen Handelsblad, 1894. február 3., 1.
40 *Buitenland*, Rotterdamsch Nieuwsblad, 1894. március 30., 2.; *Buitenlandsch Overzicht*, Standaard 1894. április 4., 1.
41 *Kunst en Sport*, Rotterdamsch Nieuwsblad, 1894. szeptember 12., 5.
42 *De Hollandsche Mail*, De Locomotief, 1894. október 19, 2.
43 *Gemengde Mededelingen*, De Telegraaf, 1894. szeptember 22, 1.
44 *Interpalementair Vredescongres*, Algemeen Handelsblad, 1895. augusztus 14, 1. Egy nappal később idézik is Jókai beszédét, melyben kétségesnek tartja a konferencia kimenetelét, hiszen „amíg csak két ember él is a földön, mindig veszekedni fognak azon, hogy hogyan kell keresztet vetni." *Het interparlementair vredescongres*, Algemeen Handelsblad, 1895. augusztus 15., 1.
45 *Gemengde buitenlandse berichten*, Algemeen Handelsblad, 1895. december 18., 1.
46 *Kunst en Wetenschappen*, Algemeen Handelsblad, 1897. január 28., 2.
47 *Kunst en Letteren*, Dagblad van Zuid-Holland en 's-Gravenhage, 1899. augusztus 5., 4.

az új század kezdetén arról számolt be, hogy a francia lap, a *Figaro* több neves írónak tette fel ugyanazokat a kérdéseket az irodalomról, és elkövették azt a hibát, hogy Jókait az osztrák irodalomról, és nem a magyarról kérdezték. Jókai ironikus, élcelődő válaszát a holland lap teljes terjedelmében közölte.[48] Az is hír volt a holland sajtóban, hogy a 72 éves Jókai feleségül vette az ifjú színésznőt, a 18 éves Nagy Bellát,[49] vagy hogy a magyar parlamentben Jókai éves 8000 koronás járandóságát meg akarták vonni, és emiatt heves vita alakult ki a képviselők között.[50] 1904-ben a holland újságok természetesen beszámoltak Jókai haláláról is.[51] Azonban azt, hogy a magyar író hollandiai ismertsége mennyire relatív volt, a *De Standaard* című napilapban megjelent, 1904-ben elhunyt híres emberek listája is jelzi. A híresség között ott van Mathilde Bonaparte, Izabella spanyol királyné, a búr Paul Kruger, a dél-afrikai Transvaal elnöke és „Maurits Jokai" is, akit azonban magyar festőként emlegetnek.[52]

Jókai születésének századik évfordulóján, 1925-ben a *Niuewe Rotterdamsche Courant* arról adott hírt, hogy Komáromban megemlékezéseket tartottak és hogy Antal Géza a Rotterdami Körben beszédet tartott Jókairól.[53] Halálának ötvenedik évfordulóján pedig a *Tubantia* című napilap egészoldalas, képekkel illusztrált cikkben emlékezett meg a „nagy magyar mesemondóról."[54]

Jókai szerepe a holland sajtóban tehát messze nem az irodalmi tevékenységére korlátozódik. Sőt, a műveivel kapcsolatos hírek erős kisebbségben vannak. Sokkal több sajtóhír szól a magyar író magánéletéről, politikai szerepvállalásáról, családjáról vagy botrányairól. Jókait mint európai híresség et a holland sajtó árgus szemekkel figyelte, és a külföldi lapokból is szívesen vett át róla szóló híreket. A magyar író a holland olvasók számára egy olyan 19. századi celeb volt, aki mindenhol feltűnt a sajtóban: mint nemzetközi küldöttségi tag Brüsszelben, mint parlamenti képviselő, mint felsőházi tag, mint főszerkesztő, mint hősszerelmes, mint ünnepelt író vagy mint az akadémia tagja.

Jókai irodalomtörténeti megítélése Hollandiában

Annak ellenére, hogy az irodalmi folyóiratok kritikusai előszeretettel köszörülték nyelvüket Jókai művein, az irodalomtörténészek ennél sokkal kegyesebbek voltak a magyar íróhoz. Jan ten Brink (1834–1901) író, irodalomtörténész, a Leideni Egyetem professzora elismerően nyilatkozott Jókairól. Szerinte „Moritz Jokai" a „magyar parasztok" ünnepelt írója, akit Turgenyevhez, Tolsztojhoz és a flamand Hendrik Conscience-hoz hasonlított.[55] Máskor Jókai és a német Berthold Auerbach (1812–1882), az osztrák Leopold Sacher-Masoch (1836–1895), valamint Frits Reuter (1810–1874) között vont párhuzamot.[56]

48 *Een antwoord van Jokai*, 1900. február 23., 2. A cikket a gyarmati lapok is átvették: *Een antwoord van Jokai*, De Sumatra Post 1900. március 19., 2.
49 *Wetenschap en Kunst*, Het Nieuws van de Dag, 1899. szeptember 20., 6.
50 *Tumult in de Hongaarsche kamer*, De Locomotief, 1902. május 26., 5.
51 *Telegrammen*, Soerabajaasch-Handelsblad, 1904. május 7., 7.
52 *Varia*, De Standaard 1905. január 2., 1.
53 *Maurus Jókai*, Nieuwe Rotterdamsche, Courant 1925. március 11., 2.
54 *Mór Jókai, de Hongaarse fabeldichter*, Tubantia, 1954. július 10., 15.
55 Jan ten Brink, *Jacob Jan Cremer*, De Vlaamsche Kunstbode 17. (1887), 496–505.
56 Jan ten Brink, *Geschiedenis der Noord-Nederlandse letteren in de XIXde eeuw*, I., Tj. van Holkema, Amsterdam, 1880, 260.

A *Rotterdamsche Nieuwsblad* Jókait „a magyar Alexander Dumas"-nak nevezte, méltatta termékeny írói pályáját, szobrászi és festői tehetségét, valamint említést tett újságírói, szerkesztői és számos tudományos, társadalmi szerepvállalásáról is.[57]

A már korábban említett A.S.C. Wallis 1889-ben, a magyar irodalomról szóló tanulmányában is fölbukkan Jókai Petőfi barátjaként és mint „a magyar irodalom kiemelkedő prózaírója".[58]

J.S. Warren Arany János *Toldi*járól írt tanulmányában, mely a *De Gids*ben jelent meg, Jókait Alexander Dumas és Victor Hugo „keverékeként" írja le.[59] Megjegyzem, hogy Warren az első holland szerző, aki helyesen írja le Jókai nevét (Jókai Mór) miközben Arany Jánost „Jan Arany"-nak nevezi. A magyar olvasó megkönnyebbülten konstatálhatja, hogy nem csak mi kezeltük lazán a külföldi nevek leírását (gondoljunk Verne Gyulára, May Károlyra vagy a már említett De Ruyter Mihályra), hanem (legalábbis ebben a korban) a hollandok is.

1894-ben a *Het Belfort* folyóirat Jókai körüli magyarországi ünnepségekről adott hírt és méltatta a magyar írót. A katolikus lapot 1885-ben alapították a belgiumi Gentben, mely 1899-ben fuzionált a *Dietsche Warande* című irodalmi folyóirattal. A mai napig megjelenő *Dietsche Warande en Belfort* a holland nyelvterület egyik legrégibb, legpatinásabb irodalmi, kulturális folyóiratának számít. A magyar olvasó talán nem is ismert volna rá Jókai nevére, akinek nem csak a keresztnevét formálták át Mauritsra, hanem a holland kiejtést megkönnyítendő a vezetéknevét is Jokaï-nak írták.[60]

A holland lelkész W. A. Dekker (1888–1975) aktív szerepet játszott az első világháború utáni magyar gyermeksegélyezési akciókban, amiért Debrecenben díszdoktori címet is kapott.[61] Magyarországról szóló irodalomtörténeti munkájában a *Van godsdienst en vaderland*ban külön fejezetet szentelt Jókainak. A „legtöbbet olvasott magyar írót" a szerző Dickenshez hasonlította.[62]

A *Katholieke Encyclopaedie* szerint Jókai „egy kifogyhatatlan fantáziájú regényíró [...] a magyar Hendrik Conscience."[63] Nem véletlen, hogy a belga Conscience-hez hasonlítja a szerző a magyar írót. Hendrik Conscience (1812–1883) a flamand romantika kiemelkedő alakja, aki flamand nemzeti érzelmeket felszító történelmi regényeivel szülőföldje legnépszerűbb írója volt a 19. században, és akinek szobra a mai napig az antwerpeni városi könyvtár előtt áll.

Elly Hoekstra (1897–1950) olasz és magyar tanulmányait követően (magyarul valószínűleg a Debreceni Nyári Egyetem kurzusain tanult) 1938-ban kinevezték az Utrechti Egyetem magántanárává (privaatdocent), ahol magyar nyelvet, majd 1940-től magyar irodalmat is oktatott. Könyvet írt a magyar nyelvtanról (*Beknopte Hongaarse grammatica*) és tanulmányokat publikált a magyar irodalomról is. Egyik cikkében Jókait a „magyar Dickensnek" nevezi.[64] A fent említett irodalomtörténészekhez hasonlóan

57 *Kunstnieuws*, Rotterdamsch Nieuwsblad, 1894. január 22., 1.
58 A.S.C. Wallis, *Schetsen uit de Hongaarsche poëzie*, De Gids 53. (1889), 1–49.
59 J.S. Warren, *Hongaarsche volkspoëzie. De 'Toldi' van Jan Arany,* De Gids 55. (1891), 444–472.
60 *Maurits Jokaï,* Het Belfort 9. (1984), 173.
61 Bozzay Réka, *Holland díszdoktorok a Debreceni Egyetemen a két világháború között*, Gerundium, 2019/1., 63–91.
62 W.A. Dekker, *Van godsdiens en vaderland*, Callenbach, Nijkerk, 1939, 241.
63 *Hongarsche taal- en letterkunde = Katholieke Encyclopaedie*, 13. rész, Vondel, Amsterdam, 1936, 508.
64 Elly Hoekstra, *De religieuze element in de Hongaarsche letterkunde,* De Nieuwe Gids 53. (1938), 275–288.

Jolanta Jastrzebska 1984-es cikkében Jókait Walter Scott és Victor Hugo hagyományainak folytatójaként látja.[65]

Összegzésül kijelenthetjük, hogy a 19. és 20. századi holland sajtó Jókai számos arcát tárta az olvasók elé. A holland irodalomkritika Jókai korában meglehetősen negatívan viszonyult a magyar szerző hollandul megjelent írásaihoz. Sem a *De Gids*, sem pedig a *Vaderlandsche Letteroefeningen* recenzense nem fukarkodott a feddő szavakkal, de gyakran kiemelték, hogy a magyar szerző rendkívül sokat publikál. Az utókor irodalomtörténészei azonban kifejezetten elismerően szólnak Jókairól. Nagy európai írókkal állítják párhuzamba, Dickens, Hugo, Dumas, Scott mellett említik a nevét. Legnagyobb népszerűségre Hollandiában azonban nem irodalmi tevékenysége révén tett szert Jókai, hanem politikai, társadalmi és magánéleti szereplése, botrányai miatt. Jókai a hollandok szemében egy érdekes, egzotikus, külföldi irodalmi celeb volt.

65 Jolanta Jastrzebska, *Hongaarse proza in Nederlandse vertaling*, Bzzlletin 13. (1984–1985), 41–50.

Az énkeresés útjai

Anne Sexton: Élj vagy halj meg; ford. Mesterházi Mónika, Fenyvesi Orsolya, Szlukovényi Katalin

Anne Sexton a magyar olvasóközönség által kevésbé ismert amerikai költők közé tartozik, annak ellenére, hogy az amerikai irodalomtörténetben Sextont egy meghatározó irodalmi irányzat, a vallomásos költészet egyik legmarkánsabb példájaként szokás számontartani. Az 1950-es évek végén kibontakozó és az 1960-as évek során egyre nagyobb teret nyerő vallomásos költészetet több szempontból is formabontó irodalmi vonulatként lehet jellemezni. A vallomásos költők (Sexton mellett többek között Robert Lowell, John Berryman, Sylvia Plath és W. D. Snodgrass) egyrészt a leginkább T. S. Eliothoz kötött, a második világháború előtt domináns „személytelenség poétikája" ellenében határozták meg költői tevékenységüket, és a közvetlen megszólalásmódot helyezték előtérbe (lásd Bollobás Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Osiris, Bp., 2006, 511.; Joanna Gill, *„My Sweeney, Mr. Eliot": Anne Sexton and the Impersonal Theory of Poetry*, Journal of Modern Literature, 2003/2, 36–56.). A vallomásos írók ezen túl olyan témákat emeltek be a költészeti diszkurzusba, amelyek korábban tabunak számítottak – ilyen karakteres, a vallomásos költői beszédmóddal összeforrott tematikus elem többek között a pszichés zavarok és öngyilkossági kísérletek személyesen megélt tapasztalatának bemutatása, vagy a testiség különféle vetületeinek (például sebészeti beavatkozások, vérfertőzés, menstruáció, terhesség, szülés) ábrázolása. Egy a vallomásos költészettel kapcsolatban sokat idézett 1959-es definíció szerint a vallomásos szerzők „egy sor meglehetősen szégyenteljes, bizalmas dolgot közölnek, olyasmiket, amit az ember önbecsülése általában nem enged másokkal megosztani" (M. L. Rosenthal, id. Szlukovényi Katalin, *Minden fájdalom ellenére,* = Anne Sexton, *Élj vagy halj meg*, XXI. Század, Bp., 2021, 127.). Noha a vallomásos költők szövegei sokszor megütközést keltettek tematikus és megszólalásbeli újításaik miatt, számos, az irányzathoz köthető szerző fontos kritikai elismerésben részesült: Robert Lowell 1947-ben és 1974-ben, W. D. Snodgrass 1960-ban, John Berryman 1965-ben, Sexton pedig 1967-ben kapott Pulitzer-díjat.

Sexton Pulitzer-díjjal kitüntetett verseskötete 2021-ben jelent meg magyarul a XXI. Század Kiadó Versum sorozatában *Élj vagy halj meg* címmel, Fenyvesi Orsolya, Mesterházi Mónika és Szlukovényi Katalin fordításában. A klasszikusnak tekintett vallomásos költők közül eddig csak Sylvia Plath verseinek fordításai jelentek meg kötet formájában, így az *Élj vagy halj meg* mindenképpen fontos és hiánypótló a második világháború utáni amerikai költészet magyarországi recepciója szempontjából. A kötet végén olvasható, Szlukovényi Katalin által jegyzett tanulmány nagyban segíti a magyar olvasókat a kötet irodalomtörténeti kontextualizálásában. A kísérőtanulmány a Sexton-értelmezés hagyományaiba illeszkedve a vallomásos költészet klasszikus példáiként aposztrofálja az *Élj vagy halj meg* verseit, melyeket Szlukovényi olvasatában a „kitárulkozó, személyes hangvétel és a tabunak tekintett, fájdalmas témákkal való szembenézés bátorsága mellett a magán- és a közügyekre vonatkozó reflexió összekapcsolás[a], valamint a közvetlen, sallangmentes stílus" (128.) jellemez.

Noha Szlukovényi megkérdőjelezi a vallomásos verseknél gyakran alkalmazott biografikus értelmezési mód érvényességét (129–130.), a Sexton élettörténete nyomán alkalmazott pszichoanalitikus értelmezési keretrendszer hangsúlyozása (130.) a hagyományos Sexton-értelmezésekhez köti a tanulmányt. A pszichoanalitikus értelmezési mód egyrészt Sexton költővé válásának folyamata okán népszerű megközelítés: Sexton első verseit pszichoterapeutája biztatására írta. Ugyanakkor a hagyományosan értelmezett vallomásos versek egyik fő ismerve, az *én* középpontba állítása is a pszichoanalízisben meghatározó folyamatokkal rokonítja a vallomásos verseket. Szlukovényi értelmezésében „akárcsak a pszichoterápiában, a vallomásos költészetben is az az alapkérdés, hogy ki vagyok én, hogyan alakult ki ez az én, szenvedései milyen okokra vezethetők vissza, és a korábbi meghatározó élmények, traumák átgondolása hogyan tehetné minden fájdalom ellenére mégis folytatásra érdemessé az életet" (130.). Az utóbbi csaknem hatvan év kritikai recepciójából kirajzolódó Sexton-kép egy további fontos eleme a korai Sexton-versek formai tudatosságának kiemelése, amely nyomán az énfeltárást előtérbe helyező személyes megszólalásmód és a formai fegyelem között feszültség tételeződik (135.).

Az 1966-os *Élj vagy halj meg* magyarra átültetése a kanonikus Sexton-kép tükrében némiképp érdekes választásnak tekinthető. Noha Pulitzer-díjjal kitüntetett kötet lévén egyértelműnek tűnhet, hogy Sexton tíz kötete közül az *Élj vagy halj meg* jelenjen meg először magyar fordításban, valójában kérdéses, hogy ez a kötet mennyire reprezentálja Sexton írásművészetének leginkább kihangsúlyozott, a kísérőtanulmányban is aláhúzott vonásait. Amennyiben a követválasztás célja az irodalomtörténetileg leginkább elfogadott Sexton-kép illusztrálása volt, a szerző első két kötete, az 1960-as *To Bedlam and Part Way Back* [*A tébolydába és félig vissza*] vagy az 1962-es *All My Pretty Ones* [*Szépségeim*] valamelyest kézenfekvőbb választás lett volna. Ugyanis ezeket a köteteket sokkal erőteljesebben jellemzi a hagyományosan felfogott sextoni kettősség: a formai tudatosság, a hagyományos versformák használata, illetve az énfeltárás tabudöntögető tematikus elemeinek középpontba állítása. Jóllehet, az *Élj vagy halj meg* is tartalmaz olyan verseket, amelyekre a formai szigorúság jellemző (*Bee, bee, birka*, *Valahol Afrikában*, *Két fiam*, *Kriplik és más sztorik*), a kötet verseinek többségére leginkább a szerkezeti kísérletezés és a kötetlenebb forma jellemző.

Sexton életrajzírója, Diane Wood Middlebrook is felhívja a figyelmet a versek formai szigorúságának fellazulására az *Élj vagy halj meg* kötet esetében, és rámutat, hogy a mű megjelenésekor több kritikus mellett az olvasók egy jelentős része is hiányolta az *Élj vagy halj meg* verseiből a korábbi Sexton-szövegekre jellemző formai fegyelmet és a szabályos versformák alkalmazását (D. W. Middlebrook, *Anne Sexton: A Biography*, London, Virago, 1991, 272.). Middlebrook a versek formai jellemzőiben megfigyelhető változást Sexton költői előadásmódjával hozza összefüggésbe: Sexton bevételeinek jelentős része felolvasásokból származott, melyek során jellegzetes előadásmódot alakított ki. A felolvasások nyomán Sexton egyre fontosabbnak tartotta a vers élőszóban előadott műalkotásként történő felfogását, és verseit inkább előadásra szánt monológnak, mintsem olvasásra szánta. Ahogy Middlebrook fogalmaz, Sexton alkotói közege egyre inkább a hang, mint az írott szöveg volt (272–273.). Az *Élj vagy halj meg* versei így a hagyományos költői formáktól való eltávolodás folyamatát és az előadásra szánt szövegek térnyerését képezik le. Az *Élj vagy halj meg* lapjain

olvasható versek azonban nem csupán formai szempontból vetítik előre a Sexton munkásságának második felére jellemző írásmódot, hiszen számos olyan téma jelenik itt meg, amely a későbbi kötetekben meghatározó lesz. Ilyen kérdéskör például az istenkeresés folyamata (*Lepaktálni az angyalokkal*, *Protestáns húsvét*, *Az őrültek évére*) vagy a mondák, mítoszok újragondolása (*A félszemű ember legendája*).

Az *Élj vagy halj meg* versei nem kizárólag annyiban mutatnak túl a hagyományosnak mondható Sexton-képen, hogy előrevetítik Sexton 1970-es évekbeli írásművészetének főbb vonásait. Az 1966-os kötetben olvasható szövegek ugyanis az énfeltárás egyoldalú folyamatként való értelmezését is megkérdőjelezik. Noha a kötet megjelenésének idején több kritikus is azt vetette Sexton szemére, hogy a formai fegyelmet feláldozta az eltúlzott énközpontúság oltárán (272.), az *Élj vagy halj meg* költeményeiben az *én* színrevitele korántsem egyoldalú, statikus folyamatként jelenik meg. A 2000-es évek Sexton-kritikái sorra rámutatnak arra, hogy a szerző szövegeiben nem egy eleve meglevő *én* kitárulkozása figyelhető meg, hanem a versek inkább az én megalkotásának különféle folyamataira reflektálnak (lásd például Gill, *Textual Confessions: Narcissism in Anne Sexton's Early Poetry*, Twentieth-Century Literature, 2004/1, 59–87; Horváth Rita, *„Never Asking Why Build – Only Asking Which Tools": Confessional Poetry and the Construction of the Self*, Akadémiai, Bp., 2005; Kiss Boglárka, *„Feltörni az én fagyos tengerét." Vallomásosság és öngyilkosság Anne Sexton költészetében = Otthonos idegenség. Az Alföld Stúdió antológiája*, szerk. Fodor Péter – Lapis József, Alföld, Debrecen, 2012, 29–39.). A továbbiakban az *Élj vagy halj meg* azon motívumait körvonalazom néhány kiemelt versen keresztül, amelyek egy olyan Sexton-képet rajzolnak ki, amelyben nem az *én* egysíkú megjelenítése a jellemző, hanem amelyben az identitás dinamikus megalkotása, megélése és kontextualizálása megy végbe.

A korabeli kritikusok gyakran jellemezték Sexton írásművészetét egyfajta öncélú, egydimenziós kitárulkozásként (lásd Middlebrook, *Anne Sexton*, 143.), ami valamiféle statikusságot feltételez: ebben az értelmezésben a versek tétje leginkább az, hogy tükröt tartsanak egy jól körvonalazható, stabil *én*nek. Ehhez a kiindulóponthoz viszonyítva az *Élj vagy halj meg* költeményeinek egyik legszembetűnőbb vonása a statikus énkép szembeállítása az aktív cselekvéssel és dinamikus folyamatokkal. Ez az ellentét legmarkánsabban az utazás és a bezártság motívumainak ellentétpárján keresztül fejeződik ki. A kötet első, *Bee, bee birka* című verse az utazó kereskedőként dolgozó apa és férj alakjain keresztül az utazás dinamikáját hagyományosan maszkulin cselekvésekhez és kontextusokhoz köti. A megjelenített apa vérbeli kereskedőként a családjával is az üzletkötők rámenős nyelvén kommunikál. Amikor nem részeg, az apa „szerelmesen a térképre borul" és „bonyolult útitervet gépel", majd a szíve „a nemzet vörös útvonalain lüktet" (12.), mígnem egyik útja során szívrohamot kap. Az apához hasonlóan a beszélő férje is gyapjúkereskedőként utazza körbe az országot. A férj az apa alakjának megismétléseként vagy folytatásaként is értelmezhető, amennyiben ő is hasonló nyelvet használ, és ő is az apa által forgalmazott termékeket árulja. A versben ábrázolt férfiaknak a szó legszorosabb értelmében hatalmas mozgástere van: egész Amerikát beutazzák, ahol „az irány szabad, / az útdíj mohón ketyeg, / a sztrádák, mint az új szerelmek, nyersek, szélsebesek" (13.). Ezzel szemben a versbeli beszélő „céltalanul" (12.) tanulmányozza Amerika térképét az asztalánál ülve. A férfi-

akkal szemben a beszélő számára a térkép nem a korlátlan szabadság lehetőségét jelképezi, hanem „a temetőket, az önkényes időzónákat, az utak / hálóiból szőtt érhálózatot, a kavicsszerű fővárosokat" (12.). Ezekben a sorokban az ország egyéni sorsok és személytelen struktúrák összefonódásából, illetve a test és a természetes vagy ember alkotta környezet egymásba játszásából áll össze – ezek a motívumok a kötet egészén végigvonulnak (lásd például: *Akkoriban*, *Átkelés az Atlanti-óceánon*, *Élj*).

Az utazás dinamikussága és a helyhez kötöttség közötti feszültség nem kizárólag a második világháború utáni nemi szerepek metaforájaként jelenik meg a kötetben, hanem énteremtési kísérletek és válságok kifejezőeszközeként is funkcionál. Ez a kérdéskör különösen plasztikusan jelenik meg a *Kapj szamaradra* című versben, amely a kötet egyik központi szövege. A vers a beszélő elmegyógyintézetben töltött időszakának tapasztalatait többek között a bebörtönzöttség és az utazás szabadságának ellentétpárjával ragadja meg. Már a vers felütésében is az utazás képei a meghatározók: „Mert nem volt hova / mennem, / visszatértem a zavaros érzékek színterére" (16.). A kezdő sorokban így maga az őrület kibontakozása ábrázolódik térbeli folyamatként. A versben a mentális zavarok megjelenésén túl a pszichiátriai kezelés folyamata is az utazás motívumán keresztül jelenik meg: „Hat éven át csak ide jártam! / [...] Közben kétszer körbeutazhattam volna a világot vagy szülhettem volna új gyerekeket – csupa / fiút. Hosszú volt az út, a napok rövidek, / és semmi új hely" (18.). A klinikán eltöltött idő ebben a versszakban térbeli korlátozottságként és egysíkúságként tételeződik. Míg a pszichikai betegségek megjelenése gyakran a kontrollvesztés folyamatával azonosítódik, szembetűnő, hogy Sexton soraiban a beszélő ágensként, cselekvő alanyként jelenik meg: noha a pszichiátriai kezelések elvesztegetett időnek tűnnek, a versbeli *én* a folyamatok aktív kezdeményezőjeként sejlik fel. A kontroll elvesztése csak a vers második felében megy végbe: „Visszatértem, / mert beutaltak, / a falhoz rögzítettek, mint egy vécépumpát, // fogoly vagyok, / szegény szerencsétlen, / aki beleszeretett börtönébe" (23.). A tárgyiasodás ezekben a sorokban nemcsak a meglehetősen profán takarítóeszközzel történő azonosulásban nyilvánul meg, hanem a helyhez kötöttség legszélsőségesebb fokában, a bebörtönzésben nyer kifejezést. A vers utolsó versszakában az őrületből felépülés a fogolylétből kiszabadulásként és az utazás szabadságaként körvonalazódik: „Anne, Anne, / kapj szamaradra, / hagyd itt ezt a szomorú hotelt, / lovagold meg a szőrös vadat, / [...] Indulj, nyargalj, / ahogy csak tetszik! / Itt mindenki a saját szájához beszél. / Ezt jelenti őrültnek lenni" (25.). A vers záró soraiban ezáltal az őrület a mozgástér hiányaként és az *én* önmagába zártságaként ábrázolódik. Hasonló dinamika figyelhető meg *Az őrültek évére* című versben is, mely ezekkel a sorokkal zárul: „saját elmémben vagyok. / Rossz házba zártak be" (67.). A túlzott befelé fordulás ilyen kritikáját és az utazás, változás dinamikáját hangsúlyozó képeket akár a vallomásos költészettel szemben felhozott egyik fő kifogás, a túlzott önközpontúság vádjára adott reakcióként is lehet értelmezni.

Az identitás térbeli metaforákkal történő feltérképezése nem kizárólag a pszichiátriai betegségek kérdésköréhez kapcsolódik, hanem a gyermeki önkeresés és felnőtt nővé válás folyamatainak ábrázolásakor is fontos szerepet kap. A *Kapj szamaradra* című vershez hasonlóan nagyívű, *Akkoriban* címet viselő szöveg a beszélő gyermekkorára tekint vissza, különös figyelmet szentelve az anya–lány viszonynak. A beszélő többek között az esti fürdetések megalázó rituáléit éli újra, és a családtól,

az anyától, illetve saját lehetséges identitásaitól való eltávolodás különféle vetületeit írja le. Az első versszak ezeket a feszültségeket a börtönbe zártság képeivel festi le: „Hatévesen / egy babákkal teli sírkertben éltem, / elkerültem magam, / testemet, a gyanúsítottat / groteszk házában. / Egész napra a szobámba zártak, a kapu mögé, / egy börtöncellába. / Száműzött voltam, / aki egész nap gúzsba kötve ül" (45.). A beszélő gyermeki énjének válsága nem csupán a büntetés miatti szobafogság révén jelenik meg térbeli elszigeteltségként, hanem az önmagától való elidegenedés is a ház metaforáján keresztül rajzolódik ki. Már ebben a versszakban is megjelenik a test és a környezet egymásba játszása: mind a babákkal teli sírkert, mind a test bizarr, nyomasztó térként ábrázolódik, ami a vers egészének fontos motívuma. A versben megjelenő kislány nem csupán a szobájába van száműzve, hanem a családi látogatások előtt a szekrényben rejtőzik el. Ekkor a beszélő gyerekkori énje a zárt tér szerves részévé válik, miközben vágyik a kitörésre: „Odanőttem, mint egy gyökér, / mégis micsoda menekülési terveket szőttem, / azt hittem, égbe emelem majd a testem, / vonszolom, mint egy nagy ágyat. / És bár gyakorlatlan voltam, de abban / biztos, hogy odajutok, vagy legalább / elindulok fölfelé, mint egy lift. / Ilyen álmok ereje / feszült bennem, mint egy bikában, / így terveztem el, hogy teljesedem nővé: / mint egy tánchoz a koreográfiát" (47.). A szabadulást ezekben a sorokban a beszélő a nővé válással felelteti meg, azonban a folyamat különféle stádiumai tárgyiasítják vagy a természeti környezettel feleltetik meg a nővé váló testet: a beszélő gyökérzetként a bútorzathoz nőtt, majd liftként tör a magasba, és a saját testét ágyként hordja magával.

Míg az *Akkoriban* című versben az énkép változásának kihívásai egy fiatal lány szempontjából jelennek meg, a *Kicsi lány, zöldbabom, gyönyörűm* című versben a beszélő már anyaként mutatja be a női test változásait. A vers nyitó sorai az *Akkoriban* motívumaihoz hasonlóan a természeti környezettel azonosítják a serdülő lány alakját: „Tizenegy éves lányom / (majdnem tizenkettő) valódi kert. // Én kis drágám! Mostanra belakhattad, / megismerted csupasz tested, ős ruhád" (88.). A két vers között erőteljes kontraszt rajzolódik ki, mivel az *Akkoriban* beszélője idegenként viszonyul a testéhez, azonban a tizenegy éves Lindának címzett versben a felnövés, a nővé válás folyamata a test önazonos birtokba vételeként és az *én* kiteljesedéseként értelmeződik. A serdülés ilyesfajta értelmezését a vers záró képei is aláhúzzák: „a testben semmi sem hazudik. / Minden, ami új, igazat mond. / Én pedig, az a másik, az öreg / fa a háttérben, itt vagyok" (91.). A gyökeret eresztés képe az *Akkoriban* című versben a fogság élményét és az identitás krízisét jelenítette meg, azonban a *Kicsi lány, zöldbabom, gyönyörűm* soraiban az öreg fa a biztonságot és megerősítést nyújtó hátország jelképeként sejlik fel. Vagyis a köteten átívelő motívumok nem csupán egyes verseken belül, hanem a kötet egészének távlatában is a változás mozzanatait hangsúlyozzák.

Az *Élj vagy halj meg* lapjain azonban nem pusztán a természeti vagy az ember alkotta környezet az *én* kialakításának fontos közege, hanem az írói tevékenység és a költői képek megformálása is az identitásképzés lényegi elemeként mutatkozik meg. A versek ezen vetületének egyik legszemléletesebb példája a fentebb említett *Kapj szamaradra*. Ennek mottója egy Rimbaud-tól származó idézet: „*Ma faim, Anne, Anne / Fuis sur ton âne*...", amely Weöres Sándor fordításában így szól: „Éhem, Anna, Anna, / Kapj szamaradra..." (16.). Itt a francia eredetiben megfigyelhető nyelvi játék, az Anne név és az *âne*, szamár szó homofóniája motiválja a vers központi képét, az

elmegyógyintézetből szamárháton kiszabaduló nő alakját. Vagyis az *én*t színre vivő képeket nem kizárólag logikus asszociációk vagy hagyományos metaforák alkotják, hanem olykor a nyelv anyagiságának jellemzői, a hangbeli egyezések indokolják. Noha a Sexton-kritikákban a költői formákkal és a nyelvvel történő tudatos játékot sokszor ellentétbe állítják az *én* vizsgálatának tematikus fókuszával, Sexton verseiben az *én* részben a költői képek és nyelvi játékok révén teremtődik meg.

Habár az írói alkotás az identitás kialakításának elengedhetetlen közege Sexton verseiben, az *Élj vagy halj meg* költeményei a költői nyelv kifejezőképességének határait is felvillantják. A Sexton másodszülött lányának, Joy-nak ajánlott *Egyszerű kis himnusz* a nyelv teremtő ereje és korlátai közötti feszültséget térképezi fel. Az Anne/*âne* egymásba játszásához hasonlóan ebben a versben is megjelenik az identitás nyelvbe ágyazottságának jelentősége a *joy* (öröm) szó révén: „Joynak neveztelek. / Ami önmagában ének. / Mikor elneveztelek, megneveztem / minden örömöt, ami vagy…" (95.). A vers egésze azonban a költői kifejezésmód kudarcáról szól: a beszélő szeretne írni egy egyszerű kis himnuszt lánya méltatására, azonban leginkább csak annak tud hangot adni, hogy a lányának szánt verseket nem tudja teljességükben megírni. A beszélő igyekszik a lányához kötődő viszonyát különféle módokon, változatos képekkel leírni, de a végleges konklúzió mégis az, hogy „a szeretetnek nincs / könnyed kis himnusza" (97.) – bizonyos kötelékek, érzések szétfeszítik a hagyományos költői formák és kifejezésrendszerek határait.

A nyelv teremtő erejének és korlátainak hangsúlyozása a magyar fordítás kérdéseire is felhívja a figyelmet. Sexton verseit Fenyvesi Orsolya, Mesterházi Mónika és Szlukovényi Katalin érzékeny és alaposan megmunkált fordításában olvashatjuk. Azonban a kötet tartalmaz néhány olyan verset, amelyeknek a magyar fordítását érdemes lett volna pontosabban kidolgozni, mivel az eredeti és a magyar változat közötti eltérések némely esetben befolyásolják a költői képek jelentését. Ilyen különbség figyelhető meg például a *Kriplik és más sztorik* fordításában, amelyben a „Mother frowned at my wasted life" magyar megfelelője az „Anya haragudott, hogy élek" (113.) sor, amely sokkal erőteljesebb ellenszenvet fejez ki, mint az eredeti kép, amely inkább az elvesztegetett élet miatti rosszallásra utal. Ennél a jelentésbeli elcsúszásnál azonban fontosabb probléma figyelhető meg az *Én 1958-ban* (102.) fordításában, mivel a magyar szövegből hiányzik az első versszak második fele. Ez azért is különösen fájó, mert ebben a részben található az „Am I approximately an I" sor, amely az én létrehozásának és az identitás megélésének szempontjából az egész kötet egyik központi kérdése. Ezeket a hiányosságokat leszámítva az *Élj vagy halj meg* magyar kiadása egy fontos és hiánypótló kötet, amely elemi erővel jeleníti meg a dinamikus énkeresés folyamatának kihívásait. (*21. Század*)

KISS BOGLÁRKA

Lenyűgöző véletlenek

Wisława Szymborska: *A növények hallgatása*, ford. Csordás Gábor, Kellermann Viktória

Wisława Szymborska költészetére jellemző a precizitás, a finomság, a folytonos párbeszéd és a humor. Fontos témái közé tartozik az emberi lét, a hétköznapiság, a figyelés a részletekre. Szymborska olyan apróságokra koncentrál, amelyeket egy átlagember nem vesz észre, és épp emiatt olyan fontosak Szymborska megfigyelései, mivel olyan dolgokban látja meg a különlegességet, amelyekre rendszerint nem fordítunk figyelmet (Izabela Pisarek, *Motyw kosmosu i nieba w poezji Wisławy Szymborskiej,* MASKA, 2016/29, 114, ford. K. A.). Hiszen ki figyelne fel egy tengeri uborkára, amelynek viselkedése Szymborskát filozófiai kérdések feltevésére sarkallja, és általuk megtalálja a hasonlóságot az ember és e tengeri lény léte között. Márpedig az önamputáció ránk, emberekre is igaz: feláldozunk magunkból valamit a túlélésünk érdekében (*Autotómia,* 21).

Szymborska költészetének filozófiai alapját a probabilizmus adja. Ezen elmélet szerint az abszolút igazság megismerhetetlen, de nem zárja ki a valószínű igazságok létezését (Joanna Dembińska-Pawelec, *Probablistyka w poezji Wisławy Szymborskiej i Stanisława Barańczaka,* Literatura Polska w świecie. Tom VI, ford. K. A.). Világunk csak egy lehetséges világ, amely a véletlennek köszönhetően alakult így, ahogy a létezésünket is csak a véletlenek határozzák meg. A *Cím nélkül talán* című versben Szymborska így fogalmaz: „Az alkalom hímzése sűrű és kacskaringós. [...] Úgy alakult, hogy vagyok és nézem" (*Cím nélkül talán,* 54.). A létezés Szymborska számára folytonos, elgondolkodtató véletlen, amely tőlünk teljesen független, egy hihetetlen módon keletkezett fenomén. Létezésünket, életünk szövetét a véletlenek fonják, minden és bármi alakulhatott volna másképp: „Vagyok, aki vagyok. / Érthetetlen eset, / mint minden eset. / Hiszen lehettek volna/ más ősök az enyéim, / máris más fészekből / repültem volna ki" (*Kavarodásban,* 85.).

A véletlenek ugyanakkor egzisztenciálisan fenyegetőek is. Hiszen létezésünk is tőlünk független módon keletkezett, és vége is akaratunk, terveink figyelembe vétele nélkül fog bekövetkezni. Szymborska azonban megpróbálja ezt a fenyegetettséget megszüntetni, kísérletet tesz arra, hogy magáévá tegye ezeket a véletleneket, ezáltal elviselhetőbbé tegye az ember számára a világot. Azonban Szymborska a véletlenek bemutatása során feltett kérdésekre nem próbál kész válaszokat adni vagy akár rendszert teremteni. Minden egyes talányt Szymborska egy konkrét helyzetben ellenőriz. Egyik ilyen konkrét esemény a terrortámadás. Körbejárja azt a kérdést, hogy min múlhat az, hogy túlélünk-e egy terrortámadást. Szymborska költészetében gyakran jelennek meg „apróságok", jelentéktelennek tűnő elemek, amelyeknek látszólag nincs semmilyen szerepük az események alakulásában. Gyakran jelenik meg a „kéz", a „láb", a „másodperc" vagy a „milliméter" szó, amelyek Szymborskánál meghatározó, az eseményeket alakító funkciót kapnak.

A *Terrorista, figyel* című versében Szymborska bemutat egy kísérletet, amelyet egy terrorista akar végrehajtani. A kísérlet célja, hogy megvilágítsa a véletlen mechanizmusát és elkerülhetetlenségét, illetve a beavatkozást ebbe a mechanizmusba.

A terrorista beavatkozik a természetes rendbe, egy pillanatig átveszi az irányítást a világ szabályai felett, felborítja a szürke, hétköznapi, átlagos, utcai valóság rendjét. Ennek a tapasztalatnak az ára az emberi élet. Néhány feszültséggel teli percen keresztül a lírai én közösen figyeli meg az eseményeket a terroristával. Szymborska rövid, tömör mondatokban jeleníti meg a véletlenszerű szereplőket és eseményeket, csak azt láthatjuk mi is, amit a terrorista lát a rejtekhelyéről. Ezért nem tudjuk meg, hogy mi lesz a zöld masnis lánnyal, aki elsétál a bár előtt, de eltakarja egy busz, így nem látjuk, hogy bemegy-e az épületbe, vagy tovább megy. Minden egyes pillanattal csökken a megmenekülés lehetősége azok számára, akik még az épületben vannak, viszont azok túlélésének esélye nő, akik már kijöttek a bárból. Ezek az emberek „szerencsések", a véletlennek köszönhetik az életüket. A jelenet szereplői anonimok, mondhatni statiszták (Jacek Lewiński, *Wisławy Szymborskiej przypadki,* Acta Universitas Lodziensis, 2001, 2 95–96, ford. K. A.). Harminc másodperccel a bomba robbanása előtt „Kijön viszont még egy kövér kopasz. / Aztán mintha a zsebeiben keresne valamit, és / tízmásodperccel tizenhárom húsz előtt / visszamegy a nyomorult kesztyűjéért." (*Terrorista, figyel* 26.) A kopasz férfi esetében is egy véletlen momentum dönt az életéről: a bent felejtett kesztyű, amelyért visszamegy, és sejthetjük, hogy nem fog élve távozni a bárból. Életünk vagy halálunk a véletlen kezében van.

Szymborska világról alkotott reflexióinak kiindulópontja a csodálkozás, amely átlépi az egyértelműség küszöbét, és kifejezi a jelenség különlegességét. A csodálkozás a kiút a természet állapotából, önmagába zárt létéből. Elveti az egyértelműséget, felfüggeszti vagy teljesen szétttöri, átváltoztatja kérdéssé, problémává. A csodálkozás lehetővé teszi a reflexiót, valamint az alany önismeretének alakítását. A *Kavarodásban* című versben lehetünk önmagunk, de bárki más is, olyan létező, aki képes elgondolkodni. Éppen az önreflexió képessége és a világ feletti csodálkozás lehetősége adja a különbséget önmagunk és a természet többi alkotórésze között, amelynek az ember csak egy tragikus része: közeli és egyúttal távoli, testvéri és kitagadott, a kérdések és a kételyek tengerében elmerülő eleme. Ez a csodálkozás vezeti Szymborskát az ember és cselekedeteinek talányai felé. Emiatt válik a csodálkozás a filozofálás alapjává, hogy megtalálja a választ a „miért", „minek" kérdésekre. A csodálkozás egyben észrevétele valami nem hétköznapinak, valami másnak. A csodálkozásnak performatív aspektusa van, mert általa kiszabadulunk abból a tehetetlenségből, ami meggátolja a gondolkodást, így kibillent bennünket a közönyből (Edward Kasperski, *Poezja filozoficzna Szymborskiej [człowiek, byt poznanie, etyka],* Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, 1996, 31, 11–12, ford. K. A.). Szymborska mindent különlegesnek és csodásnak lát a *Csodák vására* című versben, csodálatos és egyedi a „gyümölcsös / éppen ebből a magból", „hogy ujjaink száma tényleg kevesebb hatnál, / négynél viszont több", és ismerjük fel, hogy csodálatos, hiszen „kiszúrja a szemünket: / a mindenütt jelenvaló világ" (*Csodák vására,* 37–38.).

Szymborskát az a kérdés is foglalkoztatja, hogy valójában ki az ember. Költői antropológiájában úgy ábrázolja az embert, mint akit akarata ellenére „bedobtak a létezésbe", azonban az egyén próbálja megérteni létezésének összetettségét és összefonódásait. Szymborska vitathatatlan tények megállapításaiból indul ki, és nem kész doktrínákból vagy a tradícióban gyökerező sémákból. Költői antropológiája elsősorban konok, kitett hibáknak és félreértéseknek, keresi az igazságot az emberről,

de nem kész gondolatokat vagy nézeteket közvetít. Nem kész és befejezett képet mutat az emberről, hanem feszülten figyeli, és valós természetét akarja megtapasztalni, összetettségét, fenségét és hitványságát, nyomorát és gazdagságát, szárnyalását és bukását, örök változékonyságát. Az ember a természet részét képezi, valahogy belőle fejlődött ki az evolúció által, azonban az ember végérvényesen és visszafordíthatatlanul eltávolodott a természettől. Éppen ez az egyoldalú kapcsolat képezi, a kommunikáció szükségessége és annak kivitelezhetetlensége szüli *A növények hallgatása* című vers drámáját (Kasperski, *i. m.,* 13–14., ford. K. A.).

A természet és az ember világa között létezik egy határ, amely az ember számára átléphetetlen. A megfigyelő nem tud kilépni a megfigyelés – előzetes megértés – leírás hármasából, nem tud kapcsolatot kialakítani a megjelenített tárggyal (Iwona Gralewicz-Wolny, *Fatyga łodygi. Wisława Szymborska wobec milczenia roślin*, ford. K. A.). Szymborska próbálja megszólítani leírásának tárgyát, és eközben eltávolodik az antropocentrikus képtől, a versben a növények egyenrangúak az emberrel: „Ugyanaz a csillag tart hatókörében. Egyforma jogon vetünk árnyékokat" (*A növények hallgatása,* 93.), ugyanakkor a hallgatásuk azt is sugallhatja, hogy a növények felettünk állnak: „Bár kíváncsiságom viszonzatlan / némelyikőtökhöz külön lehajolok / némelyikőtökhöz fölemelem a fejem", „De hogy feleljek a föl sem tett kérdésekre, / ha ráadásul az, aki vagyok, / annyira senki számotokra." (*A növények hallgatása,* 93–94.) Ugyanez az elérhetetlenség, mondhatni felsőbbrendűség jelenik meg a *Felhők* című versben, ahol a költőnek sietnie kell, hogy meg tudja jeleníteni a felhőket, amik mit sem törődve a költő szándékával, folyton változnak. Változékonyságukkal megnehezítik a leírásukat, a költő leküzdhetetlen hátrányban van. A felhők létezése független az emberi világtól, teljesen közönyösek más létezők iránt: „Az emberek legyenek csak, ha akarnak, / aztán meg sorban haljanak meg mind, / nekik, felhőknek semmi közük / e nagyon különös / egészhez." (*Felhők,* 89.)

A véletlenekkel kapcsolatban érdemes megemlíteni Szymborska etikáját is, amelynek tárgyalása nem könnyű feladat. Ennek egyik oka a költő által felvett attitűd, amelytől távol áll a moralizálás, kerüli a konkrét kijelentéseket, a példamutató mintákat, az ítéleteket, a dicséretet és a kárhoztatást (ha mégis találkozunk ilyen formákkal, akkor azok az iróniát, a viccet hivatottak kifejezni). A másik ok a filozófiai gondolkodás és a poetizáció módjában található. Szymborska a tényleges világhoz fordul, és nem egy elképzelt, ideális vagy vágyott valósághoz. A harmadik ok a költő szkeptikus világlátásában keresendő. A parancsok és tiltások nem azokhoz a tényezőkhöz tartoznak, amelyek a világot és az emberek tetteit szabályozzák, bár kétség nélkül az etikai érzékenység az, amely az embert emberibbé, és mások számára elviselhetőbbé teszi. Szymborska költészetében egy sajátos etika rajzolódik ki, amely egy dologra vagy helyzetre reflektál, és nem normákra vagy direktívákra. Valamilyen konkrét dologra vonatkozik, amely megtörtént vagy még éppen történik, és nem valamilyen parancshoz. Másképp fogalmazva: Szymborska etikája szituatív, nem előíró-korlátozó vagy normatív etika.

Szymborska etikája főleg egy jelenség precíz, szintetikus képének leírásában jelenik meg. A *Valamilyen emberek* című versben az erkölcsi ítélet eszközévé a többször is megismételt kifejezések válnak: valaki, valami, valamilyen. A „Valamilyen emberek valakik elől menekülnek." (*Valamilyen emberek,* 110.) mondat idegen,

nem irigylendő sorsot, valamint idegen, sajnálatra méltó eseményt mutat be, de az erőszakosan ismétlődő meghatározatlanságot kifejező szavak miatt nem csak az üldöző és üldözött helyzete válik láthatóvá, hanem a mi érzéketlenségünk is az üldözéssel szemben. A költő szándéka azonban nem a bűnösök megbélyegzése vagy az olvasó kioktatása, hogy „ennek nem kellene így lennie", hanem hogy észrevetesse és ábrázolja a negatívumot, hogy tudatosítsa a mi felelősségünket is. A vers kibillent bennünket a közöny komfortos érzéséből, morális nyugtalanságot plántál belénk (Kasperski, *i. m.,* 22–24.).

Szymborska szerint maga az egyén a rossz örököse és hordozója, erre példaként a *Hitler első fényképe* című verset említhetjük. Van valami érezhetően nyomasztó a versben, ami az egyént kizökkenti a nyugalmi állapotából. A vers születésének hátterét egy valóban létező fotó adja, amely az egyéves Hitlerről készült. Az első születésnap képezi az apropóját annak, hogy elgondolkodjanak a rokonok a gyermek jövőjén, hiszen még bármi lehet belőle: „Mi lesz belőle, talán jogi doktor? / Vagy hőstenor az operában?" (49.). A versben Szymborska parodizál, olyan szavakat használ, amelyeket a kisgyerekekkel kapcsolatban szokás, például: buba, angyalka, csöppség. A gyermek születése a hősök világra jöttét idézi: „tele volt jósjelekkel a föld és az ég: / tavaszi nap sütött, muskátlis volt az ablak, / az udvaron egy verkli muzsikált, / a planétás kártyája jót jövendölt, / szülés előtt az anyja ómennel álmodott" (49.). Az olvasó azonban tudja, hogy Adolf Hitler később milyen szerepet tölt be a történelemben, így meglepő, hogy ezek a „jelek" mennyire hétköznapiak, hogy nem jelezte előre semmi a megtestesült gonosz eljövetelét. Szymborska a giccses, gyermekded szóhasználattal azt kívánja megmutatni, hogy a gonosz banális módon születik meg, hiszen a kis Adolf ugyanolyan aranyos kisgyerek volt, mint bármelyik másik. A vidám irónia azonban az utolsó versszakban tragikumban fordul: „Nem hallunk ebvonítást, a végzet lépteit". Ez a mondat már olyan beszélő reflexiója, aki ismeri a történelmet, és a gyermek jövőjét.

Szymborska komoly filozófiai kérdéseket feszeget látszólag hétköznapi, egyszerű témák segítségével. Olyan apró dolgokban látja meg a nagy filozofálásra alkalmas témát, amelyeket rendszerint mi észre sem veszünk. Hogy kerültünk a világba, miért pont ide, van-e rá hatásunk? Látszólag nincs, hiszen a növények hallgatnak, a felhők pedig mennek tovább, és akkor is létezni fognak, amikor mi már eltávoztunk ebből a világból, ahol létezésünk is csak egy véletlennek köszönhető. (*Kalligram*)

KOCSIS ADRIENN

A titokban végbement hőstett

JOHN MILTON: *VISSZANYERT PARADICSOM*, FORD. PÉTI MIKLÓS

A *Visszanyert Paradicsom* expozíciója azt ígéri, hogy az elbeszélő olyan hőstettet tár majd az olvasó elé, amely az egész világ működését meghatározta, ám teljes titokban zajlott, korábban nem tudott róla senki. Furcsa, öntudatlan visszhangja ez annak, ahogyan Péti Miklós fordítása megtöri egy világirodalmi jelentőségű életmű viszonylagos ismeretlenségét a mai magyar irodalmi köztudatban. John Milton írásai ugyanis a késő reneszánsz (kora barokk) óta intenzíven hatnak az európai kultúrára, a mai Magyarországon mégis meglepően kevesen olvassák őket, a *Visszanyert Paradicsom*ot pedig az átlagosnál is jóval kevesebben.

Ez az ismeretlenség annál is különösebben hathat annak tudatában, hogy Milton drámája, versei, levelezése, vitairatai és beszédei is megjelentek már magyar nyelven. Fő műve, az *Elveszett Paradicsom* három fordításban is. Legalább azért ismernünk kellene, mert Madách Imre ihletforrásai között szerepelt, és ebben a minőségében a középiskolai irodalomkönyvek is tárgyalják. Milton neve mégsem tudott olyan tartósan részévé válni a köztudatnak, mint Dantéé, Shakespeare-é vagy Goethéé. Péti Miklós munkája tehát mindenképpen hiánypótlónak számít. Először azért, mert egy olyan művet fordít magyarra, amelynek korábbi fordítása régen elavult és hozzáférhetetlen, másodszor azért, mert ezt közérthető nyelven teszi, magyarázatokkal és kommentárokkal.

Erre a segítségre szüksége is van az olvasónak, mivel több szempontból is nehéz mit kezdeni a szöveggel. Már a műfaja is problematikus: az *Elveszett Paradicsom* témáját viszi tovább, a címe is a korábbi eposz folytatásává teszi, alkalmaz is eposzi kellékeket, és a két mű versformája is azonos: a rímtelen ötös jambus, a *blank verse* – ám mindezek ellenére nehezen lehetne eposznak nevezni. A hőstett, amelyet főszereplője végrehajt, nem látványos cselekedetekben, hanem hosszan elnyúló párbeszédben mutatkozik meg, ami inkább drámai, mint eposzi hatást kelt; a forma azonban mindvégig elbeszélő jellegű marad, előzményeit pedig antik és reneszánsz kori elbeszélő művekben lehet megtalálni. Igaza van a Nádasdy Ádám utószavában idézett Northrop Frye-nak: „a *Visszanyert Paradicsom* műfajilag *sui generis,* azaz semmilyen más műhöz nem fogható" (254.).

A következő nehézséget az jelentheti, hogy hiába közismertek a szereplők és a szituáció (Jézus megkísértése a pusztában), a Jézus Krisztus és a Sátán között lezajló nagy szócsatát majdnem teljes egészében Milton találja ki – ezért mondhatja ismeretlenségben maradt hőstettnek –, az olvasó korábbi ismeretei tehát nem feltétlenül segítik az értelmezést. A megkísértés elutasítása Miltonnál a Fiú abszolút győzelmévé, a megváltás szilárd alapjává válik. Az is adhatna a *Visszanyert Paradicsom*hoz értelmezői keretet, hogy az aktív, újabb meg újabb ötletekkel előálló gonoszság és a passzív, erejét pusztán a következetes ellenállásban kifejtő jóság a középkori legendák óta ismert toposz a világirodalomban. Csakhogy ez a keret sem bizonyul elegendőnek, mert Milton Jézusa, bár „csak akkor szól, ha kérdezik" (264.), a maga módján legalább olyan aktív és ötletes, mint az őt lelki nyugalmából kibillenteni igyekvő Sátán. Hőstette ugyanolyan nyugodt, békés és szelíd, mint ő maga, de attól nem kevésbé hősies.

Ez a vita ráadásul nemcsak küzdelem, hanem egyfajta belső utazás, beavatódás is. Bár a Fiú Milton teológiája szerint (is) öröktől fogva létezik, és már az *Elveszett Paradicsom*ban is ő vezeti győzelemre a mennyei hadakat a Sátán seregével szemben, a *Visszanyert Paradicsom* világában a Sátán nem ismeri föl hajdani legyőzőjét annak földi megtestesülésében, és a jelek szerint kezdetben Jézus sincs egészen tisztában saját kilétével. Hiába meséli el neki anyja a születése történetét, szüksége van Keresztelő Szent Jánosra, majd pedig a pusztában töltött negyven napra ahhoz, hogy végiggondolja, kicsoda valójában. Ennek a folyamatnak az utolsó szakasza a megkísértés. A Sátán célja az, hogy megrendítse és saját szolgájává tegye Jézust, érveivel azonban éppen az ellenkező hatást éri el: ráébreszti létének eredetére és céljára, azaz megerősíti identitásában.

A korábbi mű, az *Elveszett Paradicsom* Sátánja azért olyan emlékezetes, mert rendkívül összetett figura. A lehetetlent próbálja meg, amikor annak ellenére, hogy minden más teremtménnyel együtt maga is az isteni akaratból jött létre, szembefordul teremtőjével, létének forrásával, tulajdonképpen önmagával. Isten akarata, mint egy abszolút uralkodóé, meghatározza a világtörténelem lefolyását, és a Fiúval való párbeszédében az is bebizonyosodik, hogy a teremtmények szabadsága csak akkor teljesedhet ki, ha önként ezt az akaratot követik. A Sátánnak tehát győznie képtelenség, bukása törvényszerű, lázadása azonban értelmetlenségében is (vagy talán éppen azért) fájdalmas látvány, társai iránt érzett felelősségtudata pedig egyenesen rokonszenvessé teszi. Az angyalok viszont azt a benyomást keltik, hogy csak azért tudnak eredményesen küzdeni ellene, mert minden helyzetben segíti őket az az abszolút hatalmú elme, amelynek ők egy-egy darabját alkotják, és az érdemük annyi, hogy nem próbálnak ellenállni neki. Így válhat előképévé a Sátán az elátkozottságukban is vonzó byroni figuráknak, rajtuk keresztül pedig egy sor olyan irodalmi alaknak, Jevgenyij Anyegintől Edward Rochesteren keresztül Szentirmay Rudolfig, akik nélkül mai kultúránkat el se lehetne képzelni. A *Visszanyert Paradicsom* két főszereplője azonban egészen más képet mutat. Jézus nem tud élni az abszolút hatalom támogatásával, hiszen nem is tud róla, hogy élhetne vele; éppen azért van szüksége a belső utazásra, hogy eljusson saját erejének megismeréséhez. Tulajdonképpen „önerőből" győz tehát. A Sátán pedig elveszti minden rokonszenvességét és minden emberfölöttiségét, sőt: nagyon is emberi érveket talál ki annak érdekében, hogy kísértésbe hozhassa Jézust, és azért veszít, mert képtelen felfogni, hogy ezúttal nem emberrel áll szemben.

A megkísértésnek az evangéliumokban igencsak sovány ka cselekménye így bővül roppant vitává. Az egyik fél kitartóan és ravaszul próbálja megmutatni, milyen feltételeknek kell eleget tennie annak az *embernek,* aki világuralomra tör, a másik fél pedig ugyanolyan kitartóan és békésen találja meg az ellenérveket egy magasabb rendű, *isteni* tudásban. A Sátán szövege akár korabeli uralkodói kézikönyv is lehetne, annyira racionálisnak tűnik, leszámítva azt, amit természetesen nem lehet leszámítani: hogy a világuralomra törés önmagában irracionális dolog, amihez embernek lenni kevés. Ezért kellene Jézusnak a Sátán szolgájává válni ahhoz, hogy végrehajthassa azt, amivel kísértésbe hozzák. Azért nem válik azzá, mert önmaga emberfölöttiségéhez jut el közben. Meg is fogalmazza a Sátánnal folytatott vitában, hogy az uralkodók aranykoronája lehet éppen olyan súlyos és fájdalmas teher, mint a töviskoszorú (110.); illetve hogy mekkora a felelőssége az olyan uralkodónak, aki Istenhez akarja vezetni

a rábízott közösséget, miközben semmilyen erőszakot nem alkalmazhat, sőt, adott esetben önként le kell mondania a földi hatalomról (112.).

Péti fordítása sajátos módon viszonyul az eredetihez. A kötet kétnyelvű, így az olvasó élvezheti az angol szöveg zeneiségét, de amennyiben nem tud angolul, vagy nem ismeri elég jól a Milton korabeli nyelvváltozatot, a páros oldalakon minden szakasz magyar megfelelőjét is megtalálja. Ugyancsak a páros oldalakon találhatóak lábjegyzetben a magyarázatok és kommentárok, amelyek felhívják a figyelmet egyes szavak további jelentéseire, alternatív fordításokra, szójátékokra, illetve arra, ha Milton korábbi szövegeket idéz (a Bibliát, Spensert vagy Shakespeare-t). Mindez korrektül segíti a szövegértelmezést. Abban nem vagyok biztos, hogy a szándékosan *nem* versben írt fordítás ugyanezt a célt szolgálja-e, függetlenül attól, hogy Pétinek az előszóban foglalt indokait el tudom fogadni. Azt is tudom, hogy nálunk is, külföldön is létező gyakorlat az idegen nyelvű verses szöveggel párba állított prózai fordítás, és meg is van a maga haszna. Végső soron ráveszi az olvasót, hogy tanuljon meg jól az eredeti nyelven, hiszen mindenképp akkor fog a maga teljességében felfogni bármilyen jelentést. Mint minden kétnyelvű kiadás esetében, itt is eldöntheti mindenki, hogy balról jobbra vagy jobbról balra olvas, azaz az eredeti nyelvű szöveget veszi előre, és csak segítségnek tekinti a magyart, vagy a magyarral kezdi, és utólag, a *blank verse* hangulatának kedvéért megy végig az eredetin is.

Részemről azért nem vagyok biztos a prózafordítás létjogosultságában, mert éppen azt nem teszi lehetővé, ami a célja volna: a pontosságot. Nem Péti hibájából, hanem azért, mert a tökéletes fordítás mint olyan nem létezik. A magyarban szereplő göcsörtös fákra például az angolban legfeljebb áttételes utalás található (43–44.). A *with hand or counsel to assist* fordítása teljesen korrekt úgy, hogy 'segítsen tettel vagy tanáccsal' (79–80.), de a *hand* szó akkor is egy sor más jelentést sűrít még magába angolul a 'tett'-en kívül. A *numbers numberless* kifejezésből nemcsak a jambikus ritmus, hanem a figura etymologica és az alliteráció is eltűnik, ha a magyar 'megszámlálhatatlan sokaság'-ot nézem (150–151.). Ha pedig egyszer már a magyar szöveg így is, úgy is pontatlan kell hogy legyen, akkor talán érdemesebb lenne verses fordítást illeszteni az angol mellé, hogy az eredetinek a hangulata könnyebben átélhetővé váljon.

Mindenképp Péti megoldása mellett szól azonban az, hogy egy ilyen régi szöveg esetében bármilyen, az esztétikumnak tett engedmény csakugyan akadályozhatja a megértést. Azt, hogy az eredeti szöveg kora barokk körmondatait Péti feldarabolja, és az eredetiben levő zárójeles megjegyzések számát szaporítja, azaz rövidebb szakaszokat alkalmaz az eredetinél, mindenképpen a mai olvasó segítségére van. Ahogy már említettem, a lábjegyzetek is sokat segítenek: amikor Milton-szakirodalomról van szó, nem lehet hibát találni bennük. (Amikor nem Miltonról, akkor apró problémák azért akadhatnak, például amikor *Az eszeveszett Orlandó*ból idéz. Valóban ennek a fantasztikus eposznak a szerzője találta ki a hippogriffet, de nem azzal repülnek a szereplők a Holdba, hanem négy szárnyas lovat fognak az Illés szekere elé. Ez azonban a miltoni szöveg megértését semmilyen módon nem zavarja.) Nádasdy Ádám utószava az életművet és a korszakot ismerteti, hogy az olvasó a háttérrel is megismerkedhessen. Utána pedig a megkísértés bibliai története következik a szinoptikus evangéliumok variációiban: magyarul Simon Tamás László fordításában, angolul a King James Version szerint, végül görög eredetiben.

Az angol és a magyar szöveg tipológiailag is elkülönül. Ahogyan Péti írja az előszóban, bár Milton élete második felére – tehát a *Visszanyert Paradicsom* megalkotása idejére is – teljesen megvakult, nagyon gondosan irányította a nyomdai munkálatokat, így a szövegek helyesírása, központozása és kiemelései minden bizonnyal a szerzői szándékot tükrözik (10.). Péti olyan kritikai kiadásokat használt, amelyek pontosan igyekeznek követni ezt a szándékot. Az angol szöveg látszólagos hibái tehát nem hibák: kivétel nélkül a korabeli angol megoldásokhoz alkalmazkodnak, azaz (ebből a szempontból is) alaposan próbára teszik az olvasó nyelvtudását. (A legegyszerűbb példa, hogy nem különülnek el benne a *than* és a *then* szavak.) Itt kell megemlíteni azt is, hogy a kiadvány külleme ízléses és esztétikus, Hlatki Dorotytya illusztrációi egyszerűek, hatásosak és szépek. Szimbolikus erővel emelik ki mind a négy ének központi motívumát.

A *Visszanyert Paradicsom,* mivel különösen nálunk sokkal kevésbé ismert az *Elveszett Paradicsom*nál, közel sem gyakorolhatott akkora hatást irodalmunkra, mint a szerző nagyeposza. Péti Miklós fordítása ennek lehetőségét adja meg most a magyar kultúra számára. Mind a laikus olvasók, mind a tudós közönség igényeinek megfelel. Nemcsak kiegészíti a Milton-életmű magyarul már megjelent darabjait, hanem a jövőbeli újrafordításoknak is példát, alapot ad. (*Jelenkor*)

TIMÁR KRISZTINA

Julien Sorel az NDK-ban

INGO SCHULZE: *JÓRAVALÓ GYILKOSOK*, FORD. NÁDORI LÍDIA

Kevés olyan kortárs német nyelvű szerző van, akinek egy-egy, a saját hazájában megjelent kötetét rögtön követi annak magyar nyelvű fordítása itthon, minek következtében minimális időeltolódással, de a magyar olvasó folyamatosan értesül az adott szerzői életmű aktuális alakulásáról. Ezen kevesek közé tartozik Ingo Schulze, akinek 2020-as *Die rechtschaffenen Mörder* című regénye tavaly jelent meg magyarul *Jóravaló gyilkosok* címmel. A drezdai születésű írónak ez a hatodik regénye magyar nyelven, mellyel csaknem teljes egészében elérhető a hazai olvasóközönség számára a Schulze-életmű. A korábbi öt regény fordításához hasonlóan a *Jóravaló gyilkosok*at is Nádori Lídia jegyzi műfordítóként. E helyen üdvözlendő a Prae Kiadó azon döntése, miszerint még ha apróbb, de jól látható, sárga betűkkel ki is került a borítóra a műfordító neve – ezzel is népszerűsítve azt a kiadói gyakorlatot, mely a kapottnál több (el)ismertséget próbál szerezni a magyarul megjelent szövegek, szerzőjük és kiadójuk árnyékában megbújó, sokszor csak a belső lapon feltüntetett, egy ISBN-szám szintjére degradált műfordítónak.

A borító egyébként az eredeti német kiadás alapján készült: ahogy azon, a magyar kiadás fedőlapján is egy színes, stilizált könyvespolc látható tele álló, fekvő, dőlő könyvekkel – nem valamiféle kincstári rendben, hanem a szemnek is jóleső, még áttekinthető káoszban. Merthogy a könyvekről, sőt, az olvasásról, annak valamiféle

titkáról szól ez a regény. Ahogy Ingo Schulze a fülszövegben megjegyzi, úgy érezte, „szerelmi vallomással" tartozik „a papírra nyomtatott könyvnek".

Az igen figyelemreméltó szerkezetű, három részből álló regény főszereplője Norbert Paulini, aki Drezda Blasewitz nevű városrészében antikváriumot üzemeltet, ahol olyan irodalmi kincseket halmoz fel, hogy antikváriusként igazi hírnévre tesz szert az egész NDK-ban. „Ő a legintenzívebb, egyben a legkellemesebb életet választotta, ami ember számára megadatik: az olvasó életét." (48.) Paulini tehát az igazi olvasó ember: könyveit és antikváriumát korán elhunyt édesanyjától örökölte, már gyerekkorában is könyvekből tákolt ágyon aludt, és óriási élvezettel vetette bele magát a könyvek nyújtotta világokba – még sorkatonai szolgálata idején is a katonaság könyvtárában dolgozott. A politikával mit sem törődött, antikváriumában pedig havi rendszerességgel irodalmi szalont működtetett, „Bitang herceg irodalmi szalonját". Mintha csak Carl Spitzweg zsánerképe, a *Könyvmoly* elevenedne meg az olvasó előtt: a plafonig érő könyvespolc előtt, létrán álló, hóna alatt is könyvet szorító olvasó emberé. Legalábbis egy jó darabig ezt a benyomást kelti a regény első részének elbeszélője, aki oly ritkán szól ki egyes szám első személyben, hogy az ember képes róla olykor megfeledkezni, és egy semleges, auktoriális elbeszélőt feltételezni.

A műveltség, az olvasás elefántcsonttornyának poros, homályos, mégis vonzó atmoszféráját erősíti az első rész klasszicizáló, némi nosztalgiába hajló elbeszélői stílusa – mintha csak valamelyik klasszikus német elbeszélőtől olvasnánk. A németországi recepció itt Kleistot emlegeti, de akár E. T. A. Hoffmann vagy Theodor Storm neve is behelyettesíthető ide. Az olvasó azonban épphogy elkényelmesedne a könyvillatú történetben, a narratíva apránként olyan változáson megy keresztül, hogy arra kényszeríti befogadóját, folyamatosan bírálja felül addigi álláspontját. Ha nem akarunk finomkodni a szavakkal, akkor a regény nemes egyszerűséggel becsapja, átvágja, megvezeti, átrázza, sőt csőbe húzza, palira veszi és falhoz állítja olvasóját. Olyan módon reprezentálja az olvasást és az olvasó embert körüllengő misztériumot, hogy közben szövegként önmaga is titokká válik. A regény tulajdonképpen Paulini irodalommal szembeni alaptételét viszi színre, miszerint „az irodalom nem kedveli az egyértelműséget" (224.). Schulze persze azt is mondhatná, hogy ő előre szólt: a mottóul választott idézet értelmezhető legalábbis a szerzői figyelmeztetés beszédaktusaként: „Ki az, aki akár csak sejti egy könyv végét, amikor elkezdi?" – nem beszélve a mottó vészjósló forráshelyéről, Flusser *Die Geschichte des Teufels* (*Az ördög története*) című filozófiai értekezéséről. Merthogy Norbert Paulini romlásnak indul. Igaz, időközben udvarolt, megházasodott, fiúgyermeke született, elvált, anyagi bizonytalanságba került, dacolt a vasfüggöny leomlása következtében betörő szabadversenyes kapitalizmussal, munkát váltott, befelé fordult, ismét nőzött, majd radikalizálódott, valamint vélhetően rasszista lózungokat hirdetett – persze közben mindvégig az a jóravaló ember maradt, aki minduntalan csak olvasott.

Paulini negatív fejlődéstörténetének ezen árnyalataira lassacskán ugyan, de a regény első részében is fény derül, azok azonban a két másik részben válnak igazán hangsúlyossá. E hangsúlyeltolódás a regény már említett sajátos szerkezetével is magyarázható. Az első két rész elbeszélője Schultze (így, egy t betoldásával a nevében), egy egykori diák, aki maga is gyakori vendég volt az antikváriumban és az irodalmi szalonban. Míg az első részben Schultze Pauliniről, a könyvemberről írt regény-

kezdeménye olvasható, addig a második részben maga vall megismerkedésükről, a közte, Paulini és Lisa közötti szerelmi háromszögről és konfliktusokról, valamint az íróvá válás folyamatáról. A harmadik rész elbeszélője viszont már Schultze regényének szerkesztője, aki Paulini és Lisa tragikus hirtelenséggel bekövetkezett halála után – melyről eldönthetetlen, hogy gyilkosság vagy kettős öngyilkosság – felkeresve a még működő antikváriumot, próbál kicsit utánajárni az első részben elbeszélt történetnek. Kutakodása közben pedig rá kell jönnie, hogy ahogy Schultze csalódott egykor Pauliniban, úgy talán ő is félreismerte az ugyancsak könyvemberként mutatkozó Schultzét.

A regény két másik, sokkal szubjektívabb perspektívát érvényesítő része apránként más megvilágításba helyezi Paulinit – azt a Paulinit, aki eladdig egy személyben testesítette meg a *Bildungsbürgertum* utolsó védőbástyáját. Merthogy, ha kimondatlanul is, de Paulini küldetéstudata ebbe az irányba mutat: megvédeni a régit, a klasszikust, a tudást és a kultúrát a berlini fal leomlása után betörő Nyugat ellen. Materiális és szimbolikus tőke egymásnak feszülése ez. Beszédesek e tekintetben azok a jelenetek, melyekben Paulini egyre-másra kénytelen konfrontálódni azzal, hogy felette és az általa képviselt világ felett félő, eljárt az idő. Amikor a Sparkasséban hitelért könyörög, az ügyintéző közli vele, hogy „[e]bben a házban senkit nem érdekelnek a könyvei" (126.). Majd azt javasolja az antikváriusnak, egyszerűbb, ha visszahúzódik egy panelbe, egész nap tévézik, várja a munkaügyi hivatal levelét, és fizeti élete végéig hitelét. Sokatmondó ugyanakkor az a jelenet is, amikor miután Paulini közli az antikváriumba érkezőkkel, hogy nem tudja felvásárolni tőlük a számára vitt egy ládányi könyvet, az illetők a bejárat elé hányják a könyveket, és angolosan távoznak. Bezzeg a ládát magukkal vitték... E jelenet egyébként a könyv puszta objektummá, kacattá válását, a tőkével szembeni harc elvesztését jelzi előre, ami pár oldallal később már sokkal eklatánsabban fejeződik ki: „Több teherautónyi könyvet borítottak ki, számtalan raklapnyit. A szemétlerakóban valóságos hegylánc alakult ki a könyvekből." (114.)

Kelet és Nyugat, szimbolikus és materiális tőke és egyáltalán tőke és kultúra, valamint lektűr és irodalom egymásnak feszülése már az első részben is végigkíséri Paulini házasságát: felesége, Viola az ellenpólus: könyvet nem, csak újságot olvas, fodrászszalonokat működtet, anyagilag sokkal jobban él, sőt besúgóként a saját férjéről is jelent a Stasinak.

Persze az olvasó fejében minduntalan ott motoszkál a kérdés, hogy mivégre az olvasás, ha nem tud Paulini megélni belőle, ha felesége tartja el őt és ha az a radikalizálódástól, a jobbra tolódástól és egy feltételezett (ön)gyilkosságtól sem tartja távol. Mivégre a kultúra, az olvasottság, ha az elbeszélő Schultze az antikváriumba felvett bosnyák férfit és feleségét „vendégként" aposztrofálja? Lehet-e hinni a könyvember misztériumának, vagy hamisak lennének a vele kapcsolatos prekoncepciók, és az elbeszélő Schultzének van igaza, amikor azt mondja, hogy az olvasás Paulinit „hatalommániára, fensőbbségtudatra, a többi ember lenézésére" (227.) predesztinálja?

Ilyen kérdések alapján válik a regény az európai értelmiség jelenéért és jövőjéért aggódó sóhajtássá: hasonló sóhajtás – tény, a maga majdnem ezer oldalával igen robosztus sóhajtás – Uwe Tellkamp 2008-as regénye, *A torony*. Nem elhanyagolandó párhuzam, hogy Tellkamp a világháború utáni értelmiség helyzetét felvázoló regénye ugyancsak Drezdában, mégpedig annak villákkal tarkított Weißer Hirsch nevű városrészében játszódik. A *Jóravaló gyilkosok* hármas színtere pedig Blasewitz mellett

ugyancsak a Weißer Hirsch – a kettőt az Elbán átívelő Kék Csodának nevezett híd köti össze – valamint Drezda Niederpoyritz nevű városrésze.

Ingo Schulze egyébként biztonságos talajon maradt, amennyiben regénye mind témáját, mind elbeszélői móduszát tekintve tökéletesen beilleszkedik eddigi életművébe. Nem igazán kísérletezett. Regényei középpontjában eddig is a vasfüggönnyel vagy anélkül politikailag és társadalmilag kettéosztott és megosztott Németország állt: lásd például a *Szimpla sztorik* vagy az *Új életek* című regényeit. Ez utóbbi ráadásul ugyancsak autofiktív elemekkel játszik: a regényben a főszereplő, Enrico Türmer leveleiből, prózakísérleteiből értesülhet az olvasó az 1989–1990-es eseményekről. A Türmer-szövegeket pedig egy I. S. szignójú szerkesztő olvassa, szerkeszti és látja el megjegyzésekkel. Sőt, Ingo Schulze első regényében, a *Boldogság 33 pillanatá*ban is felbukkan olykor egy Ingo nevű figura. Mint láthatjuk, a *Jóravaló gyilkosok*ban sem sokkal másabb a helyzet, és mégis az írói praxisában már jól bevált eszközöket újrarendezve Schulzénak sikerült oly módon újat alkotnia, hogy ezzel az eddig talán legsikerültebb, legolvasmányosabb és legirodalmibb regényét helyezte fel a polcra. Ezen esztétikai mérlegen mérhető siker nemcsak érzékeny történelem- és témakezelésének, és nemcsak narrációs furfangjának köszönhető, hanem a regény intertextuális építményének is. Paulini antikváriumának köszönhetően óhatatlan, hogy ne egymást kövessék a nagy irodalmi klasszikusok nevei: Thomas Mann, Gorkij, Dosztojevszkij, Walser, Weiss, Melville, Döblin, Goethe. Az már másik, az olvasó szempontjából fontosabb kérdés, hogy a többtucatnyi irodalmi alak vagy cím közül melyek maradnak meg csupán az említés szintjén, és melyek azok, melyek behatolnak a regény mélyrétegeibe – ezzel is létrehozva annak sajátos, intertextuális szövetét. Ezzel kapcsolatban nem mehetünk el három olyan irodalomközi konnexió mellett, melyek nagy mértékben hozzájárulnak Paulini jellemének differenciáltabb ábrázolásához. Az egyik ilyen kapcsolatot a regényszöveg explicit módon is az olvasó elé tárja: Paulini irodalmi összejöveteleit „Bitang herceg irodalmi szalonjának" nevezi el, továbbá egy másik helyen maga Paulini fogalmaz a következőképp: „Antikvárius vagyok, szabad és egyúttal szabad préda, mint Bitang herceg!" (100.) E felszabadító és egyben veszélyes szabadságban rejlik a bitangság lényege – az már a magyar nyelv történeti furfangja, hogy a tökéletesen meghozott fordítói döntés ellenére a bitang szó e régi etimológiája (ti. elkóborolt jószág, otthontalan ember) már homályba vész. Ennél beszédesebb az eredeti német megfelelő: Prinz Vogelfrei. Bitang herceg, vagyis Prinz Vogelfrei dalait Nietzsche *Vidám tudomány*ának mellékletében olvashatjuk. A „vogelfrei" – szó szerinti jelentésben szabad, mint a madár – jelzővel a törvényen kívüli embereket illették, akiket nem védett semmiféle törvény: így például meggyilkolásuk sem járt büntetéssel – ilyen volt többek között a 15. század Franciaországában maga Villon is. Paulini önmeghatározásának fontos eleme e nihilista, némi mizantrópiával fűszerezett szabadság: „Csak akkor nyerjük el a szabadságot, ha hajlandók vagyunk mindenről lemondani. [...] Egyvalami számít csak: a tett. Csak most vagyok valódi Bitang herceg, nem a könyvek világában voltam az, nem a szellem világában." (226.)

Innen nem nehéz belátni, hogy Paulini irodalmi előképeihez tartozik Kleist Kohlhaas Mihálya is, akinek története ugyancsak Drezdában játszódik. Bár a szöveg őt explicit módon nem említi, Paulini – karakterénél fogva – erős hasonlóságot mutat a törvényt sajátosan értelmező kleisti figurával. Ahogy a kleisti történetben is a kor

törvényeinek értelmezési lehetőségei szerint állnak egymással szemben a szereplők, addig Paulininél is hasonló helyzet áll elő, amikor hitelhez próbál jutni: „a Sparkasse fiókvezetője élesen kritizálta Norbert Paulinit, amiért makacsul ragaszkodik ahhoz a felfogáshoz, hogy neki mindenféle, szokásjogon alapuló igényei lehetnek" (125.). A Paulini–Kohlhaas párhuzamot pedig csak aláhúzza az első rész korábban már említett, többek között a kleisti elbeszélői hagyomány nyomait magán hordozó stílusa. Ezt bizonyítandó elég egy pillantást vetni a Schulze- és a Kleist-regény első mondatára. Schul(t)ze a következő sorral vezeti be főhőse történetét: „Drezda Blasewitz nevű városrészében élt egyszer egy antikvárius, aki [...] egyedülálló hírnévnek örvendett." (9.) A hasonlóság Kleisttal tagadhatatlan, aki a következő mondattal indítja útnak a törvénytisztelőből lett bűnöző Kohlhaas Mihály történetét: „A tizenhatodik század dereka táján élt a Havel partján egy Kohlhaas Mihály nevű lócsiszár, egy tanítónak a fia, aki a maga korában a legjóravalóbb s egyúttal a legszörnyűbb emberek közé tartozott."

És ha már a kétes irodalmi alakoknál tartunk, nehéz nem fölfedezni a Paulini alakjába oltott Julien Sorelt Stendhal *Vörös és fekete*jéből. A regényszöveg ennek az olvasói elváráshorizontnak már az első lapokon megágyaz, amikor a fiatal Paulini olyan regényt olvas, melyben bár a neveket nem tudja kiejteni, de azt megértette, hogy „szerelmi történetről van szó: egy egykori házitanító, aki most pap akar lenni, és volt tanítványának anyja között szövődött a szerelem. Özönvíz előtti történet." (16–17.) A *Jóravaló gyilkosok* a szó szoros értelmében ilyen özönvíz előtti történet: a 2008-as árvíz az Elbán nem kis kárt okoz Paulini könyvállományának. Ahogy a víz tette tönkre Julien Sorel legkedvesebb könyvét is – Napóleon *Szent Ilonai Napló*ját –, melyet az apja hajított a patakba, amikor a magasban, a fűrészmalom gerendáján üldögélő és olvasó fia fejére akkorát vágott, hogy az azonnal a földre zuhant. A *Vörös és fekete* e kezdő jelenetét, a könyvétől megfosztott, a magasból leeső fiú jelenetét szokás Julien bukásának, tragikus halálának kicsinyítő tükreként olvasni. A *Jóravaló gyilkosok*at visszafelé olvasva pedig hasonló értelmezési potenciál íródik bele abba a szintén regény eleji történetbe, amikor a még gyerek Paulinit az iskolai úszásoktatáson a tanár arra kényszeríti, hogy felmásszon az ugrótoronyba, és leugorjon onnan: Paulini végül a dulakodás következtében saját tanárát is a vízbe rántja.

Julien Sorel szerethető figura, de az olvasó egy idő után átlát rajta: bár olvasottnak mutatja magát, az emberek a csodájára járnak, hisz fejből idéz a latin nyelvű Bibliából, a figyelmesebb olvasók azonban észrevehetik, hogy a valóság kicsit más: Julien Sorel csak magolni képes, igazából latinul nem is tud. Vele szemben Paulini hatalmas műveltségre tett szert ugyan, mégis félő, hogy belzebubi maszkot öltött magára, de talán ilyen az elbeszélő Schultze is. Megbízunk bennük, szimpatikusnak találjuk őket, mindegyiket: Paulinit, Schultzét, ahogy Julien Sorelt, Kohlhaas Mihályt és ahogy Faustot is. Ki gondolná, hogy képesek lepaktálni az ördöggel? Ki gondolná, hogy az olvasó emberek is lehetnek veszélyesek? Elvégre ők mind „csupa feddhetetlen és jóravaló ember[ek]" (259.). (*Prae*)

MIKOLY ZOLTÁN

Alámerülés, felemelkedés

Jennifer Egan: *Manhattan Beach*, ford. Simon Márton

A chicagói születésű író Magyarországon sajnos még mindig a kevésbé ismert amerikai alkotók közé tartozik, holott nincs híján sem a szélesebb körű, sem az irodalomszakmai elismeréseknek. Első regénye, a halott nővére után kutató lány európai utazása során feltáruló, forrongó 1960-as éveket bemutató *The Invisible Circus* (1994) később alapjául szolgált a Cameron Diaz főszereplésével készült filmdrámának. A második már egyenesen a Nemzeti Könyvdíj finalistája; a *Look at Me* (2001) egy súlyos autóbaleset következtében arcát teljesen újraépíteni kényszerülő divatmodell történetén keresztül többek között azt a ma is feszítő kérdést járja körbe, maradt-e értelme igazságba, valóságba, identitásba kapaszkodni a hiperrealitás, a szimulákrumkultúra korában. Egan negyedik, zseniális műve, a Pulitzer-díjat is elnyerő *A Visit from the Goon Squad* (2010) a prousti reminiszcenciákra rájátszva magyarul is olvashatóvá vált (*Az elszúrt idő nyomában*, ford. Simon Márton, Libri, 2013), másodszorra 2019-ben, a Jelenkor gondozásában. Ugyanezen kiadó jelentette meg 2021-ben a szerző következő, ötödik regényét, az ezúttal „csupán" a Nemzeti Könyvdíj hosszúlistájára felkerülő 2017-es *Manhattan Beach*et. Kritikámban ez utóbbira fókuszálva arra keresem a választ, milyen írói eszköztár, nyelvi-poétikai eljárások emelik nemcsak az amerikai, hanem a világirodalmi elitbe Egant, publicisztikai fordulattal élve: „mit tud", amit más nem, vagy csak kevesen.

A *Manhattan Beach* cselekményének nagyobbik hányada New Yorkban, Brooklynban játszódik a múlt század harmincas, negyvenes éveiben. Anna rajong a szeretteinek egykor jólétet teremtő, ám a gazdasági világválság miatt most megélhetési nehézségekkel szembesülő talpraesett apjáért, Eddie Kerriganért. A férfi szeretné megszüntetni családja anyagi gondjait, ezért a Szindikátus egyik ismert alakjának, az üzleteit éppen kifehéríteni szándékozó Dexter Stylesnak szolgálatába áll. Anna 11 évesen találkozik először a maffiózóval, mikor elkíséri apját a mulatótulajdonos Manhattan Beach-i, fényűző tengerparti házába. Évekkel később Eddie rejtélyesen eltűnik, nővé érő lánya pedig kénytelen munkát vállalni a haditengerészet gyártelepén, továbbá anyjával kettesben gondoskodni gyönyörű, de nyomorék húgáról, Lydiáról. Emellett mindent elkövet, hogy nagy álmát beteljesítse: az első női búvár szeretne lenni. Az élet másodszor is útjába sodorja a vonzó Dextert, miközben lelke mélyén Anna sosem adja fel, hogy apja nyomára bukkanjon… Innentől kivonatosan sem folytatom (leszámítva az állításaimat alátámasztandó történetelemeket), mert megfosztanám a majdani olvasókat az akár gengszterregénynek is tekinthető mű élvezetétől.

Hamisítatlan noirról persze nem beszélhetünk, ahogy a történelmi regény műfaji kódjai sincsenek maradéktalanul kijátszva. Ugyan szó esik alkoholtilalomról, a világválság hatásairól, a legendás Missouri csatahajó építéséről, hadihajók vonulásáról, tengeralattjárókról, sztálingrádi ütközetről, a hátországiak mindennapjairól, a nőkkel szembeni elvárásokról, ám mindez inkább csak díszlet, adalék, atmoszférateremtés (viszont annak kiváló) – nem célja a tablószerűség, a társadalmi-történeti folyamatok fundamentális feltárása. Egyebek mellett ezért sem értem egyes amerikai kritikusok

fanyalgását, miszerint ahelyett, hogy Egan új könyve a poszt-posztmodern fősodorba sorolt, az iróniát és az őszinteséget egyaránt megkérdőjelező *Look at Me* és *A Visit*... nyomdokain haladna, az ország idealisztikus történelmi múltja felé fordul. Ugyan bizonyos szereplői megnyilatkozásokban helyet kap az ország felemelkedését jövendölő, eszményi Amerika-kép *is*, de inkább csak a következő bekezdésben vázolt szimbolika részeként, amúgy a könyv esztétikai, élvezeti értékét véleményem szerint nem csökkenti. Egyébként meg miért kellene végképp leszámolni a történelmi, a „realista" vagy bármiféle regénykonvencióval? (Vö. Jon Doyle: *A poszt-posztmodern próza alakváltásai: irónia, őszinteség és populizmus*, ford. Sári B. László, Helikon, 2018/3., 283–301., különösen 292–295.) Hasonló a helyzet Anna felnőtté válásával, amely klasszikus értelemben véve nem Bildung, nem nevelődés. Egyrészt rögtön a kezdő jelenetekben rácsodálkozhatunk a jeges tengervízbe mezítláb gázoló, aztán a vágyott játékbabát visszautasító kiskamasz gyakorlatilag már kész személyiségére: keménységére, eltökéltségére, szilárd jellemére. Másrészt alig tudunk meg valamit ifjúkoráról, azt is csak utólag, mivel a szüzsé nyolc évet átugrik az első és a második rész között. (E ponton aligha én vagyok az egyetlen, aki a habitusbeli egyezések dacára az átmenetet hiányolva túl élesnek véli a váltást a gyerek és a felnőtt megjelenítései között.) Vázolt műfaji hibriditásának és cselekményszálainak, eseményeinek eltérő kidolgozottsága ellenére a mű teremtett világa mégis kompaktnak bizonyul, részint az egyéb szerkezeti sajátosságoknak, részint az elbeszélésmód egységességének, a magával ragadó sztorinak, az egyedi karaktereknek és a stílus expresszivitásának köszönhetően.

A keretszerű nyitó és záró fejezetben apa és lánya meghitt kettősét láthatjuk; a regény felütésében apa öleli át a lányát, a befejezésben felnőtt lánya fogja meg az időközben megőszült Eddie kezét. Az első két fejezet felsorakoztatja az összes fontosabb szereplőt (lényegében Kerrigan és Styles családját), akik aztán később meglepő helyzetekben mutatkoznak újra az osztott cselekményben. Rengeteg az ismétlődő motívum, párhuzam – ezek (nem kizárólag, de) főképp a víz (tenger), a hajó(k), az út/utazás közismert toposzai köré rendeződnek. Gyakorlatilag minden esemény, történés valamelyik óceánhoz vagy a partjaihoz kapcsolható, ezt a *Manhattan Beach* nyolc részének címei többnyire előre is vetítik (pl. A part, Látni a tengert, A merülés, A tenger, a tenger). A kereskedelmi/hadihajókat építik, javítják, ki-berakodják, útnak indítják, néha feltűnnek a láthatáron, máskor eltűnnek a fürkész tekintetek elől, esetleg elsüllyednek. Mindhárom kulcsfigura későbbi sorsára kihat a tengerbe merülése (kerülése): Anna és Eddie többször is (el)merül, előbbi a foglalkozásából adódóan, majd halottnak hitt apja után kutatva, utóbbi valamikor még gyerekkorában két fuldokló árvaházi társának kimentőjeként, sok év elteltével egy rosszul végrehajtott gyilkosság víz alól menekülő áldozataként, végül hetekig hányódó elcsigázott hajótöröttként; Dexter egy meggondolatlan ötlettől vezérelve alkalmi búvárként. A mélység, alámerülés, felemelkedés (legyen szó az egyén vagy épp Amerika felemelkedéséről) szimbolikáját sokszorosan aknázza ki a szöveg, emiatt mindössze a regényindításból idézek: „Anna minden alkalommal, ha átkerült az apja világából az anyja és Lydia világába, úgy érezte, megszabadult, és lerázott magáról egy egész életet egy másikért, egy mélyebbért cserébe. Ha pedig visszatért az apjához, [...] Lydiát és az anyját rázta le magáról, időnként teljesen megfeledkezve róluk. [...] Így jutott mindig mélyebbre,

egyre mélyebbre, amíg úgy nem tűnt, hogy már nincs tovább. De valahogy mindig volt. Sosem ért a legaljára." (43.); „[...] állhattak volna sokkal rosszabbul is a dolgok – ahogy álltak is sokaknak, akik az 1934-es év iszapos folyómedrének aljára kerültek." (29.) stb. (A tényszerűség kedvéért megjegyzem, hogy az eredeti, angol szövegben mindössze az 1934-es év üledékéről van szó [in the dregs of 1934]. A fordításról kritikám végén még ejtek szót.) A metaforikusság, az allegorézis mindezek dacára nem tolakodó, a könyv ügyesen kerüli ki a melville-i mottóban rejlő csapdát az elmélkedés és a víz összekapcsolásáról, hiszen anélkül is élvezhető, hogy folyton viharos életútra, megtisztulásra és más (archetipikus) jelentésrétegekre asszociálnánk.

A fent jelzett veszélyt Egan tulajdonképpen azzal kerülte el, hogy olyan lebilincselő regényt írt, melyhez nem volt szüksége filozofikus, esszéisztikus szólamokra, az elbeszéléstechnika bonyolítására. Habár az *Az elszúrt idő nyomában* narratopoétikai összetettségével is kitűnt, a kollázst is bevető akronologikus mozaikosságának, a hetero- és homodiegetikus narrációt, sőt a te-elbeszélést bravúrosan váltogató előadásmódjának helyébe ezúttal egyetlen 3. személyű, omnipotens narrátor lép. Belső analepszisei nem forgatják fel mindenestül az időrendet, a szövegszerkezet alapvetően előre halad az 1934 decembere és 1944 áprilisa közötti idősávban, ha nem is egyforma tempóban; az aprólékosabb első rész után váratlanul nyolc év ellipszis következik, majd Anna Dexterrel való kapcsolata idejére az elbeszélés ritmusa lelassul, a lány sorsfordulatának, új életének összefoglalásakor újra felgyorsul, emiatt a befejezés kissé elkapkodottnak, kidolgozatlannak hat. Az elbeszélő mindentudását az önmagában is izgalmas, érdekfeszítő fabula momentumain túl talán még jobban demonstrálja a végig kitartott pszichonarráció és szabad függő beszéd, melyek módszeresen világítják meg a három főszereplő tudatát. Annáét például így: „De mit csinált pontosan az apja? Vajon veszélyes volt? Mintha ez a rejtély küldött volna most rejtjeles üzeneteket Annának [...] Zavarba ejtő volt. És Mr. Styles is része volt a rejtélynek. Ám *az* a Mr. Styles, aki ismerte az apját, egy másik embernek tűnt, mint aki kivitte őket Lydiával Manhattan Beachre. Ez a kedvesség élete egyik legboldogabb emlékével ajándékozta meg Annát. Innen visszatérni a mulatótulajdonos Mr. Styleshoz [...] olyan érzés volt, mintha elveszítené azt a magasztos, misztikus napot." (284–285.) stb. A teljes szövegben megfigyelhető variábilis fokalizáció egymást kiegészítő, váltogatott nézőpontjai érzékenyen ragadják meg az egyes figurák legapróbb rezdüléseit is, sőt indítékaik megértésében is segítségünkre lehetnek.

Elismerem, hogy a *Manhattan Beach* szereplői talán nem annyira eredetiek, mint *Az elszúrt idő nyomában* feledhetetlen zenészfigurái (még a kleptomániás Sashát vagy Dollyt, a kreatív stylistot is említhetném), de azért nem egy különös regényalakkal találkozhatunk a szerző új alkotásában is. Például egy darabig csak hüledezünk az elvárásainkra tökéletesen rácáfoló, a szabadidejét mindig könyvei társaságában töltő művelt, ékesszóló nigériai bócmanon, viszont lélekmelengető, ahogy a tengerésztársait, különösen a harmadtisztként szolgáló Kerrigant mélységesen lenéző fedélzetmester hajójuk elsüllyedése után lassanként eljut bajtársa teljes elfogadásáig. Szintúgy igazi egyéniség Brianne, Eddie laza, nagydumás nővére, aki szemrebbenés nélkül hazudik a családnak a nemlétező lovagjairól (is), szabados életfelfogása mögött azonban érző és támogató testvéri szív rejlik. Dexter sem érzéketlen; Anna magatehetetlen húgának reakciói megindítják, a későbbiekben azonban elveszti ítélőképességét, nem fogja fel,

hogy az ő előéletével hiába szeretne a bankszakmába betagozódni – ez (és félrelépése) okozza a vesztét. Ugyancsak nem szokványos a két főhős életútja: Anna többek közt a hivatásos női búvárrá válás buktatóival küzd, Eddie a maffia (és saját lelkiismerete) elől menekülve áll világjáró tengerésznek. Nagyszerű, ahogy a mindennapok történései mögött felsejlik a különböző szereplők mélyebb, egzisztenciális drámája. Anna az apahiánnyal, a magánnyal és saját önképével viaskodik, mielőtt egész életét meghatározó döntéseit meghozza; édesanyját folytonos félelmek gyötrik Lydia miatt; Eddie csak nagysokára, a halál torkában képes elfogadni fogyatékos kisebbik lányát; Dexter az apósának tett ígérete (mindvégig hűséges marad) és férfivágyai közt őrlődik; Brianne a szegénységgel és az öregedéssel harcol stb. Az elmúlással való egyszerre reménytelen és felemelő küzdelem amúgy ismerős lehet az időt rablóbandával, az öt évet ötszáz évvel azonosító negyedik regény lapjairól is – a *Manhattan Beach*ben Lydia kezelőorvosa és Dexter jut hasonló konklúzióra (tempus fugit).

Az elszúrt idő... találó hasonlatai a 2017-es regényben immár kimondottan szemléletessé válnak, az alapvetően hétköznapi, köznyelvi regisztert időnként egy képszerűbb, sőt esetenként lírai megszólaláshoz közelítve: „A meccseiket nézve úgy remegett és aggódott, mint egy jóravaló idős hölgy, aki kénytelen végignézni, hogy ölebe egy dobermann ellen áll ki." (49.); „Lusta önelégültség áradt belőle, mint egy öreg kurvából, aki pontosan tudja, hogy bárhova megy, övé a placc." (474.); „...a fa az ablaka előtt úgy hajtogatta szét friss leveleit, mint egy pókerjátékos a kezében tartott kártyákat." (528.); „A tutajra száműzve, az úszás után vágyakozva eszébe jutott Lydia [...] a nevetése, az öröme, hogy a langyos vízben lebeghet. [...] Kiabálni kezdett: 'Lydia! Liddy!' Nyers, elfulladó hangja őt magát is megdöbbentette, ahogy kinyújtotta a karját, hogy elérje a gyereket, akit elhagyott – a családot, amit elhagyott. Összetörve feküdt, Lydia nevét mint egy érmét forgatva a szájában. Ekkor könnyű szellőként szálló hang hatolt el füléig, egy hang [...] ami pattogó szeleburdi sietséggel árad, csacsogás, boldog halandzsa, mint egy madárdal." (520–521.) stb. Érzékletességük számomra Michael Chabon írásmódját idézi. Egan stílusa persze nem a *Fenegyerekek* (*Wonder Boys*) extravaganciájával kel versenyre, sokkal inkább Chabon mondatainak láttató erejével. Az intertextuális kapcsolat valószínűleg többszörös: a[z Eddie] szá[á]ba rejtett álkulcs motívumára rálelhetünk a *Kavalier és Clay bámulatos kalandjai* szabadulóművészeinek trükkjei között, és nem lennék meglepve, ha a jeles pályatárs inspirálta volna a történelemhez, a világháborúhoz való visszanyúlást is.

A fordító, Simon Márton jelentős érdeme, hogy munkája gördülékeny, élvezetes célnyelvi szöveget eredményezett. Néha azonban volt olyan érzésem, hogy az esztétizáló, magasabb stílhez igazított fordítás nem konveniál az átültetendő, dísztelenebb nyelvi formákkal. Az eredeti szöveggel való összevetés aztán jobbára meg is erősítette sejtésemet. Korábban már hoztam példát e jelenségre, most nézzünk még kettőt: „Az éjszaka nyugodt volt, a felhőkbe burkolózó hold szórt, tompa fénye úgy szállt a tenger alig látható remegése fölött, mint molylepkék miriádja. [...] Eddie [...] éveken át vért izzadva ingázott a vízen San Francisco és Kína, Indonézia, Burma, Honolulu vagy Manila között." (348.) Gyanítom, hogy a *molylepkék ezrei*ből (thousands of moths) ugyanazért lett *molylepkék miriádja*, mint amiért a *kitartó, szüntelen* (sustained) kifejezés helyébe a *vért izzadva* (ingázott) szószerkezet került: az alliteráció végett. Ezekre és egyebekre nem vadásztam, egyszerűen nem illettek a textusba, bár

hazudnék, ha azt mondanám, hogy elviselhetetlenül zavartak. Ellenben nem világos számomra, hogy a szimpla apai figyelmeztetést (Don't squint.) minek bonyolítani az erőltetett központozással: „Hagyd. Abba. A. Fintorgást." (11.). Az utolsó előtti oldalon azt olvashatjuk, hogy „Novemberben, hat hónappal Leon születése után"; helyesen és az eredetinek megfelelően hat héttel, különben nagyon nem jön ki a matek... Akad egy-két szerkesztési hiba is a kötetben (duplán szedett mondatok, elütések), ám összességében elhanyagolhatók.

A könyv zárlata magában hordozza a folytatás lehetőségét, s ha hinni lehet a híreknek, Egan jelenleg épp ezen dolgozik. Opusának elkészültéig egyelőre azzal is beérném, ha a szerző régebbi munkáit is kézbe vehetnénk magyarul, mivel szinte bármilyen témát, létkérdést érintenek, úgy elégítik ki történetéhségünket, hogy közben esztétikai, irodalmi szempontból is megbízható, magas szinten teljesítenek. Egyszerre öröm és felkavaró olvasni őket. (*Jelenkor*)

BARANYÁK CSABA

Rachel Cusk Körvonal-trilógiája és a mintha-regény

RACHEL CUSK: *KÖRVONAL*; *TRANZIT*; *BABÉROK*, FORD. KADA JÚLIA

Rachel Cusk kanadai születésű, Angliában élő írónő *Körvonal*-trilógiája az életmű meghatározó része. Bár Cuskot regényei tették ismertté, a memoárjai nyomán vált hírhedtté. A 2001-es, szókimondó *A Life's Work* (kb. Egy élet munkája) az anyává válás tabuit feszegeti, míg a 2012-es *Aftermath* (kb. Utóhatások) egy válásról ad kicsit sem objektív látleletet. Mindkét könyv hatalmas felháborodást váltott ki, arra sarkallva a megrökönyödött Cuskot, hogy visszavonuljon, vagy ahogy ő mondja, leginkább „semmilyen" legyen mind közéleti szereplőként, mind narrátorként. (Judith Thurman: *Rachel Cusk Gut-Renovates the Novel*, 2017, https://www.newyorker.com/magazine/2017/08/07/rachel-cusk-gut-renovates-the-novel) A trilógia ebből az elhatározásból született.

A három mű először 2014 és 2018 között jelent meg, Magyarország pedig csak az elmúlt években fedezte fel magának Cuskot: a *Körvonal* (*Outline*) és a *Tranzit* (*Transit*) tavaly, a *Babérok* (*Kudos*) pedig idén jelent meg a Park Könyvkiadó gondozásában.

Faye, a *Körvonal* elején frissen elvált angol írónő az első részben Athénban tart írókurzust, a másodikban Londonban kezd új életet, a harmadikban pedig Lisszabonban vesz részt egy konferencián. A trilógia újszerűsége viszont éppen abban áll, hogy az előző mondat által sugallt dinamizmus kicsit sem jellemző rá: a könyvekben minimális a cselekmény, és bár Faye mindvégig jelen van (tehát nem váltakozó elbeszélőjű, dekameronszerű szövegekről van szó), igazából csak a közeli és távoli ismerőseivel való beszélgetéseit olvashatjuk, miközben róla csak elejtett megjegyzésekből tudunk meg néhány részletet. Az kiderül, hogy Faye annyira éppen sikeres, hogy meghívják

egy-egy kerekasztal-beszélgetésre, de annyira már nem, hogy a kollégái elismerését is kivívja vagy díjakat kapjon, és azt is másoktól tudjuk meg, hogy elvált, majd újraházasodott. A karrierjére, házasságaira, anyaságára nem igazán reflektál, így a kíváncsi olvasó csak következtetni tud. Faye például némán hallgatja a rémült fiát a vonal másik végén; dermedtsége mélyben megbúvó, korábbi, anyaságával kapcsolatos traumát sejtet, de erről egyszer sem beszél. Azt, hogy a *Babérok* Lisszabonban játszódik a Brexit idején, csak utalásokból tudjuk összerakni, így a hely és az idő eltűnnek, vagy legalábbis olyan nehezen tetten érhetőek, mint maga a narrátor.

A beszélgetőtársak szinte forgószínpadszerűen váltják egymást. Pontosan olyan nyíltsággal beszél magáról a régi barát, mint valaki, akivel Faye most találkozik először, és ugyanolyan hajlama van a filozofálgatásra az írókollégának, mint a kőművesnek. Az igazság, őszinteség, változás, sors, szabadság mibenlétéről szóló nagyívű eszmefuttatások leginkább üresnek tűnnek, még akkor is, ha elfogadjuk, hogy ezek a karakterizáció eszközei, hiszen egy-egy szereplő jellemzéséhez értékes adalékot tehet hozzá az, hogy mennyire közhelyes vagy friss a mondandója. A trilógia akkor igazán erős, amikor a családi élet és házasság legitimitásáról beszél. Mindhárom részben van számos olyan szereplő, akinek hirtelen rá kellett döbbennie arra, hogy a boldog család mindig másé: csak addig tűnik egy házasság felhőtlennek, amíg kívülről látjuk, de valójában – a szereplők szerint – a boldog családi élet olyan illúzió, amelybe felesleges kapaszkodni.

Mindeközben nem egyszerűen csak egy olyan narrátorról van szó, aki szeretne megbújni a háttérben. A beszélgetések aránytalansága és a Faye és többiek közti eltúlzott, már-már komikus egyenlőtlenség néha mintha a trilógia kiindulópontját volna hivatott parodizálni: Faye nemcsak csendes, hanem nem is válaszol a neki feltett kérdésekre (vagy csak az olvasó elől maradnak rejtve a válaszai), sőt, több olyan interjút is van szerencsénk végigolvasni, amelyben bár ő lenne az interjúalany, mégis csak és kizárólag az újságíró szóáradatát láthatjuk. A már-már kényszeresen rejtőzködő elbeszélő arra késztetheti az olvasót, hogy folyton próbáljon belesni a függöny mögé, és a rendelkezésére álló információmorzsákból megpróbálja „összerakni" Faye-t. Azonban fennáll annak a veszélye, hogy ha pusztán a fel-felvillanó elbeszélőre figyelünk, elsiklunk afölött, mekkora mértékben rímel(het) a többi alak története Faye életére: mivel a legtöbb szereplő ugyanúgy megtorpant, sőt, sok esetben válással, átmeneti élethelyzetekkel, írói karrierjével, gyerekeivel küzd, Faye talán rajtuk keresztül fed fel magából valamit. A szabad függő beszéd is gyakran elmossa a határokat Faye és beszélgetőtársai között. Megalapozható elképzelés tehát, hogy egyik beszélgetés sem történik meg a szöveg világában, és hogy minden szereplő a Cuskra sokban hasonlító Faye agyszüleménye, tehát hogy a szöveg voltaképpen a Faye által írt regény – erre utal a szereplők szövegeinek megmunkáltsága és a hihetetlen határát súroló, önmarcangoló őszinteségük. Ahogyan Cusk a narrátor mögé bújik, úgy bújik Faye is az általa kitalált fodrász és távoli rokon mögé, hogy velük mondassa ki, amit ő nem tud, nem mer.

A címek is ezt az áttételességet látszanak közvetíteni. Az első kötetben az első beszélgetőtárs az élete körvonalait – tehát elnagyolt, sallangmentes lényegét – igyekszik felfesteni, míg az utolsó szereplő azt mondja, hogy a lényeg az ő körvonalain kívül van, míg ami belül van, láthatatlan marad. Mindkettejük körvonal-értelmezése

azt sejteti, hogy a dolgok – életek – a maguk totalitásában elérhetetlenek, láthatatlanok, narrálhatatlanok, ahogyan a *Körvonal*ban sokszor még egy-egy szobornak, falra festett reklámon nevető alaknak is csak a körvonalait lehet látni. A *Tranzit* számos szereplője átmeneti élethelyzetben találja magát, így a lakásfelújítástól kezdve a két évszak közötti átmeneti időjáráson át az őszülésig a tranzit minden formája megjelenik. A befejező rész címbeli babérjait pedig rendre más aratja le – nem is Cusk lenne, ha ez a könyvben csak egyszer vagy kétszer fordulna elő. Kissé erőltetetten – vagy talán kényszeresen – jelenik meg tehát minden címbeli motívum újra és újra. Bár az utolsó rész optimista mottója (Stevie Smith angol költőnő verse egy nőről, aki „csak fölkelt és elment") és bizarr, ugyanakkor költői zárójelenete – amelyben Faye átadja magát a tenger hullámainak – már a gyógyulás képét is felfestik, a tolakvó ismétlések és ismétlődések, valamint a narrátor némasága együtt arra utalnak, hogy a trilógia valójában traumaszöveg: az élete romjai fölött tehetetlenül álló, önreflexióra, *cselekményesítés*re jelen állapotában képtelen Faye traumájának lenyomata.

A *Körvonal*, a *Tranzit*, és a *Babérok* gyakran reflektálnak a történetmesélés és a fikció mibenlétére. Faye könyvfesztiválokon vesz részt, írótanfolyamokon tanít és irodalmi tv-műsorokban interjúvolják meg (ahol persze kizárólag a riporter beszél), így a könyvkiadás háttérapparátusáról is képet kaphat az olvasó; ennél is érdekesebb viszont, amit a könyvek a narratívák inherens hamisságáról állítanak. Faye-nek számos ismerősével kapcsolatban az a benyomása támad, hogy spontánnak tűnő monológjuk valójában gondosan megmunkált, sőt, tulajdonképpen egy alaposan begyakorolt performansz. Néhányukról ki is derül, hogy bár őszintének tűnnek, nagyon is tudatosan alakítják a róluk kialakult képet, és egy olyan cselekményívet rajzolnak fel, amellyel manipulálni tudják a befogadót, például elsőre szándékosan elhallgatják a rájuk nézve kevésbé hízelgő részleteket, vagy paradox módon a túlzó kitárulkozás pajzsa mögé bújnak, hiszen ha életük egy-egy epizódját reflektorfénybe helyezik, könnyebben rejtve marad az, amit nem akarnak felfedni. Miközben Faye saját magára nem igazán reflektál, több szereplő önértelmezését is átírja, mikor közli velük, hogy túl sok jelentőséget tulajdonítanak életük egy-egy véletlenszerű epizódjának, és feleslegesen keresnek cselekményt ott, ahol nincs is. Egy rafináltan, ám nem túl praktikusan megtervezett épületben bolyongva pedig megjegyzi: „semmi kétség, az építész ezekkel a metaforikus megoldásokkal nyerte azt a sok díjat, de egy ilyen döntés azt feltételezi, hogy az embereknek nincsenek saját problémáik" (*Babérok* 41.), mire a könyvkiadó munkatársa megjegyzi, hogy „ugyanez elmondható a [túlbonyolított] regényekről is" (42.).

A szövegekben elszórtan található szimbólumok időnként, nagy időeltolódással egymást is értelmezik, főként a narratívák, fikciók konstruáltságának viszonylatában. A *Babérok* már említett utolsó jelenetének interpretációjához például a *Tranzit* közepén található eszmefuttatás ad fogódzót. A *Tranzit* egyik szereplője, a magánéletét őrző Faye- (és Cusk-)alteregó író végignézi, ahogy a macskája fogva tart, majd véletlenül elenged egy rémült kismadarat. A férfit – Cusk-szereplő lévén – mindez arra készteti, hogy a valóságról és igazságról tegyen magvas megállapításokat: „A madár szabadulásának látványa eszébe juttatta, milyen véletlenszerű és kegyetlen a valóság, amit a történetekbe vetett hit csak nagyon abszurd és mesterkélt módon leplezhet el" (107.). Ez a megállapítás – ti. hogy nem vagyunk előrébb azzal, ha cselekményívet

próbálunk tulajdonítani a történteknek, és a (teleo)logikus értelmezéseket felesleges ráerőltetni az élet banális epizódjaira – többször is megjelenik a könyvekben, a trilógia legutolsó jelenetére pedig kiemelten rímel. Faye meztelenül a tengerbe sétál, és hagyja, hogy a hullámok felkapják: „hamar beszippantott a mozgékony víztömeg, amelynek sűrűsége és ereje mintha magától a felszínen tartott volna, úgyhogy együtt emelkedtem és süllyedtem a hullámzásával" (*Babérok* 241.). Ezt a részben meditatív, részben fenyegető lebegést az töri meg, hogy egy meztelen, félistenszerű, feltételezhetően a helyi meleg szubkultúrához tartozó férfi besétál a hullámokba, és, Faye-jel végig fenntartva a szemkontaktust, belevizel a habokba. A hullám tetején ringatózó meztelen nő és a törvényt többszörösen szegő, provokatív félisten eposzi jelenete egyszerre tükrözi a trilógia több témáját is: a nők és férfiak közötti hatalmi különbségeket, a szabadság keresését és a passzivitásnak és ágenciának Faye-re jellemző különös keverékét (besétál a vízbe, de csak hagyja magát ringatni; nem szegül ellen a férfinak, de viszonozza a szemkontaktust). A macskatulajdonos író monológjával egybevetve viszont kísérteties párhuzam tárul fel: a szöveg kikacsint az olvasóra, és azt mondja, a valóság valóban véletlenszerű és kegyetlen (mint ahogyan a vizelő férfi szeme is „kegyetlen"), és a narratívába – a trilógiába – vetett hitünk sem változtathat ezen. Cusk fricskája ez az olvasónak: jelentőségteljes lezárást vártunk, meghökkentő tengerbe vizelést kaptunk.

Ennek megfelelően hiába tudjuk, hogy Faye elköltözött, újra férjhez ment, és alkot, kerek narratívát mégsem várhatunk, még úgy sem, hogy a 2. és 3. kötetben Faye többet mutat magából, mint a *Körvonal*ban. A kritikusok a minimális cselekménynek és a majdnem láthatatlan elbeszélőnek ezt az ötvözetét hajlamosak a regény műfaját megújító bravúrként, sőt: az anti-regény megalkotásaként üdvözölni, ami igencsak merész állítás az elmúlt félévszázad poszt-posztmodern/metamodern, a műfaj és műnem határaival kísérletező prózája ismeretében. Cusk kedvenc fordulata a „*mintha*" (angolul *as if* és *as though*), olyannyira, hogy ez a szó a *Babérok*ban minden 2. oldalon megjelenik, a trilógia egészében pedig legalább kétszázszor. A fragmentált kvázi-cselekmény, az olvasói elmerülést gátló, néhol izgalmas, másutt inkább papírmasé szereplők, valamint a narrátor, akiről nem lehet eldönteni, hogy csak sodorják-e az események az egyik beszélgetéstől a másikig, vagy hogy egyik beszélgetés sem történik meg, mind azt mutatják, hogy a *Körvonal*, a *Tranzit* és a *Babérok* nem anti-, hanem inkább *mintha-regények*: mintha talán történne bennük valami, mintha Faye keresztülmenne valamiféle jellemfejlődésen, mintha fel tudnánk függeszteni a hitetlenségünket a szereplőkkel kapcsolatban, vagy úgy egyáltalán: mintha félre tudnánk tenni a gyanú hermeneutikáját a szövegek egészével kapcsolatban.

Ha mindez mégis sikerül, és tiszteletben tartjuk Faye (vagy Rachel Cusk) azon szándékát, hogy nem akarjuk őt „megfejteni", akkor a trilógia élvezetes lehet: helyenként humoros, másutt költői, megrendítő, elsöprő erejű. Kada Júlia fordítása remek, de nem mindig adja át az eredeti finomságát, eleganciáját, a többszörösen alárendelt szerkezetek és az előrehozott prepozíciók által létrejövő finom hálót. Néhol elmarad az eredeti képszerűségétől is: míg a magyarban a „kútszerű" térre „egyenesen rátűzött a nap" (*Babérok* 223.), az angolban „the sun was falling directly into it", tehát a napfény közvetlenül a kútba „hullott". A trilógia óta megjelent *Second Place* (2021) magyar fordítása még várat magára, és bár a formával tovább kísérletezik benne

Cusk, ennek a regénynek már határozott cselekménye van. A magyar és nemzetközi viszonylatban is kedvező fogadtatásban részesülő mintha-regények után talán ez jelenti majd az üdítő változatosságot. (*Park*)

LÉNÁRT-MUSZKA ZSUZSANNA

A sztereotípiák hasznáról és káráról

MARTA FÜLÖPOVÁ: *FELESELŐ KÉPEK. MAGYAROK ÉS SZLOVÁKOK EGYMÁSRÓL ALKOTOTT KÉPE A 19. SZÁZADI SZLOVÁK ÉS MAGYAR PRÓZÁBAN*, FORD. DOBRY JUDIT

Marta Fülöpová felvidéki magyar irodalomtudós 2014-ben megjelent szlovák nyelvű doktori értekezésében vizsgálta a szlovákok és magyarok megjelenítését a 19. századi szlovák és magyar prózában. E disszertációt adta közre 2021-ben a Kalligram Kiadó Dobry Judit fordításában. A *Feleselő képek* újszerű s a maga nemében rendhagyó munka a magyar irodalomtudományban, hiszen elsőként vállalkozik monografikus formában az *imagológia*, azaz a nemzeti önképek és idegenségképzetek összehasonlító vizsgálatát célzó részdiszciplína módszertanának irodalmi anyagon történő koncepciózus és következetes érvényesítésére, korszakspecifikus módon, a nemzetközi komparatisztikai kutatásokkal szinkronban. A könyv az európai nacionalizmusok genezisével és az államhatárokon belüli kisebbségi-nemzetiségi mozgalmak jelentőségével számot vetve vizsgálja a magyarok megjelenítését a szlovák, valamint a szlovákokét a magyar prózairodalomban a két etnikai csoporttal kapcsolatos sztereotípiák összehasonlító elemzésén keresztül, a korpusz időbeli kereteit pedig a „hosszú 19. század" konstrukciója adja (30.).

A kötet három nagyobb egységből áll. A bevezető fejezet az értekezés elméleti hátterét, tudománytörténeti pozícióját és módszertani alapvetéseit ismerteti (15–63.), a két hosszabb elemző jellegű rész pedig a szlovák nyelvű irodalom magyarságképét (64–130.) és a magyar irodalom szlovákságképét (131–194.) mutatja be leginkább elbeszélő szövegek, kisebb mértékben értekező prózai munkák felhasználásával. A módszertani bevezető a 18–19. századi nemzeti mozgalmak csoportképző – saját önképet teremtő és önmagát más csoportoktól elkülönítő – mechanizmusait, az egymáshoz képest meghatározható, versengő nemzetképek jellegzetességeit a *sztereotípia* fogalmán keresztül vázolja fel, röviden kitérve a nacionalizmuselméletek jellegadó koncepcióira és szerzőire (Benedict Anderson, Ernest Gellner), valamint útmutatószerű leírását adja a kiválasztott korpusz elemzéséhez illeszkedő imagológiai módszertannak. A fejezet a nemzetképtan kulcsfogalmait, interpretációs kérdéseit és elemzési szempontjait részben nemzetközi szakirodalmak (Joep Leersen munkái és a 2007-es nagy imagológia-almanach [*Imagology*, eds. Manfred Beller, Joap Leersen, Studia Imagologica 13.] cikkei), részben pedig magyar, szlovák és német nyelvű módszertani írások, esettanulmányok (Rudolf Chmel, Petra Koštálová, Michail Logvinov, Fried István,

Rákos Péter, Tapodi Zsuzsa stb.) alapján vázolja fel. A nemzetkép komponenseinek Rákos Péter által felállított, hatelemű tipológiáját – *népnév*, *attribútumok*, *színtér*, *történelem*, *nyelv*, *jellegzetes foglalkozások* – Fülöpová további három fogalommal bővíti ki – *társadalmi témák*, *vallás*, *szimbólumok* (47–48.) –, s e felosztás alkotja a 19. századi szlovák és a magyar prózában megjelenő nemzetképek elemzésének logikai struktúráját a következő két fejezetben. Az összehasonlító analízis hangsúlyozottan nem a két etnikai csoport valós, történeti, szociológiai és etnográfiai szempontból igazolható jellegzetességeit kívánja feltárni irodalmi szövegeken keresztül, hanem a „korabeli diskurzus" szintjén igyekszik megragadni a „nemzetkép létrejöttének törvényszerűségeit" (34.), abból a belátásból kiindulva, hogy az irodalmi szövegek a 19. században nem csupán leképezték, hanem igen jelentős mértékben formálták is a nemzettel kapcsolatos képzeteket, elvárásokat.

Az elemzés tárgyául választott irodalmi korpuszt szlovák és magyar szempontból is kanonizált (vagy legalábbis érdemi recepcióval bíró) szerzők művei alkotják. A szerző ezt a lehatárolást Terry Eagletonra hivatkozva a választott szövegek kiemelt reprezentativitásával indokolja (30–31.). A két nagy fejezetben szlovák oldalról Ján Kollár, Ľudovít Štúr, Jozef Miloslav Hurban, Samuel Tomášik, magyar részről pedig Jókai Mór, Mikszáth Kálmán és Krúdy Gyula neve tűnik fel a legtöbbször. A szlovák és a magyar irodalmi szövegeket imagológiai eszközökkel elemző részegységek előtt egy-egy rövid fejezet foglalkozik a kétféle nemzetkép európai beágyazottságával, bemutatva a magyarokat és szlovákokat jellemző karakterjegyek transznacionális mintáit, történetiségét, illetve ezek viszonyát más jellegzetes kulturális sztereotípiákhoz. A magyarsághoz fűződő negatív sztereotípiák között említi a szerző a barbárság, nomádság (antik hagyományokra visszatekintő) képzeteit, illetve a társtalan, keleti nép mítoszát. A pozitív oldalon többek között a középkori magyar szentek tiszteletéhez kapcsolódó vallásosság, a török hódoltság korában megerősödő „Európa védőbástyája"-toposz, a 19. századra nézvést pedig a magyarországi betyárok, cigányok és huszárok mint a szabadság egzotikus megtestesítői, illetve a levert forradalmak nyomán a szabadelvűség, függetlenség kultusza jelennek meg. Olyan karakterjegyek, melyeknek egy része hozzátartozott már a rendi nemzet önképéhez is, a 19. század során pedig nemzeti sztereotípiákká transzformálódott (69–76.). A szlovákok vonatkozásában a szláv népekkel kapcsolatos képzeteket tekinti át Fülöpová, megemlítve többek között a 'szláv' szóhoz etimológiailag is kötődő rabszolgaság, kiszolgáltatottság, önállótlanság, alárendeltség gyakorta felbukkanó képét, pozitív jellemvonásként pedig a jámborságot, „galamblelkűséget", szorgalmasságot, engedelmességet – felidézve a kulturális antropológiából jól ismert „nemes vadember"-képzet alkotóelemeit (134–138, 185.). Az itt vázolt sztereotípiák többsége egyszerre van jelen a két etnikai csoport önképében és külső reprezentációiban (az ún. „heteroképben"), ugyanakkor – mint a kötet tüzetes elemzései megmutatják – igen gyakran egyazon karakterjegy ellentétes előjellel (eltúlozva vagy kifordított, ironikus formában) tűnik fel a riválisi csoport társadalmi képzeletében, nem függetlenül az irodalmi stilizálás hatáselemeitől, a szerzői intenció természetétől.

A két elemző fejezet a továbbiakban a fentebb már ismertetett imagológiai szempontrendszer alapján épül fel, bemutatva a magyarokkal, illetve a szlovákokkal kapcsolatban tendenciózusan feltűnő karakterjegyeket. A regisztrált sztereotípiák

érvényét pedig igen nagy számú, irodalmi művekből származó hosszabb-rövidebb idézet példázza. Mindkét egység végén felsorolásszerű összegzését kapjuk a 19. századi prózaszövegekben megjelenő szlovákság- és magyarságkép jellegzetességeinek, illetve egy-egy táblázatot is olvashatunk, amelyek a szlovák szövegekben megképződő magyar heterokép és a szlovák önkép, valamint a magyar irodalmi művekből kirajzolódó szlovák heterokép és magyar önkép elemeinek összevetését szolgálják (120–130, 181–186.). A tematikus csomópontok szerint szerveződő és az irodalmi anyaggal jócskán aládúcolt két hosszú fejezet megállapításainak részletekbe menő taglalására e helyütt nincs mód, mégis említést érdemel az elemzés néhány érdekes meglátása. A szlovák irodalmat vizsgáló részben egy nagy jelentőségű összefüggésre enged rálátást – különösen a magyar olvasónak – az *Imago nominis (A nemzet nevének képe)* című fejezet, melyből megtudhatjuk, hogy a szlovák nyelvben két szó is létezik a magyar nép megnevezésére (*Maďar* és *Uhor*), s míg előbbi a modern, etnicizált nemzet kizárólagos koncepcióját tükrözi (s többnyire negatív konnotációk kapcsolódnak hozzá a szlovák szövegekben), utóbbi, az *Uhor* egy régebbi, archaikusabb, integratív birodalmi felfogás, a hungarus-tudat nyomát őrzi magán, mely elképzelés a szlávokat és magyarokat egyazon politikai alakulat egyenrangú tagjainak ismerte el (76–78.). E szlovák nyelvű sajátos kétalakúsághoz képest a 19. századi magyar prózaszövegekben legtöbbször a 'tót' megnevezéssel találkozunk, melyet egyfelől a korszakban valamennyi szomszédos szláv nemzetre alkalmaztak, másrészt a magyar képzeletben éppúgy kötődnek hozzá pozitív (a mi „tótocskáink", ahogy Mikszáth és Krúdy írták több helyütt), illetve negatív képzetek („piszkos tót", „buta tót", „a tót nem ember") (138–142, 152–156.). Hasonlóképp releváns (ha nem is igazán meglepő), s további irodalomszociológiai/politikai eszmetörténeti vizsgálódásoknak utat nyitó szempont a szlovákok és a magyarok felekezeti különbségének megjelenése az egymásról alkotott képben. Hiszen az például, hogy a magyarok a szlovák írásokban többnyire jellegzetesen református közösségként jelennek meg, külső nézőpontból is megerősíti azt a feltételezést, miszerint a magyar nacionalizmus – s ezzel együtt a magyar nemzeti irodalom – terjedésének, dinamikájának, metaforakészletének volt egy erőteljes kálvinista hátországa. S míg a magyarokkal kapcsolatos vallási képzetek (pogányság, bálványimádás, ateizmus; kálvinista puritanizmus, makacsság, dacosság, magyarosító hajlam; a katolikus szentek kultusza stb.) legtöbbször negatív előjellel tükröződnek a szlovák prózában, a zömmel lutheránus tótok hűséges, alázatos vallásossága a jámborság, szerénység karakterjegyeivel összekapcsolódva sokkal inkább pozitív vonásként van jelen a magyar szövegekben (114–116, 177–178.). Az értekezés címét viselő utolsó rövid fejezet (*Feleselő képek*) a kétnyelvű korpuszban detektálható nemzeti sztereotípiák tendenciáit veti össze és árnyalja tovább. Itt egy újabb, összefoglaló táblázat segíti az olvasót, mely egymásra vetítve ábrázolja a magyarok szlovák szövegekben, illetve a szlovákok magyar szövegekben megképződő reprezentációit (190–191.). A könyv zárszava pedig, kapcsolódva a bevezető elméleti rész alapvetéseihez, újra csak a nemzeti sztereotípiák konstruált mivoltára, viszonylagosságára hívja fel a figyelmet – egy, a nyitottság, az empátia és az elfogadás értékeit valló, igen szimpatikus szerzői ambíció jegyében (199–201).

A könyvből megtudhatjuk, a 19. századi szlovák próza magyarságképe nagyrészt negatív, s a magyar irodalom szlovákságképe viszont ennél sokkal pozitívabb; ezen

túlmenően a magyarok *általában* sötét hajúak, bajszosak, csizmát és kucsmát viselnek, gyakran lusták, mélabúsak és bort isznak, ellenben a szlovákok sudár termetűek, szőkék, borotvált arcúak, bocskorban járnak, és széles karimájú kalapot hordanak, ártatlan vidámság jellemzi őket, és többnyire inkább pálinkáznak. Azonban Marta Fülöpová munkája e kissé szórakoztató összevetéseken kívül is számos erénnyel bír. Először is felettébb áttekinthető, logikusan tagolt, követhető, kompakt munka, amely egy most is frissnek ható kutatási terület afféle bédekkereként kitűnően alkalmazható az egyetemi irodalomoktatásban. Ezt a jó értelemben vett „tankönyvi" jelleget erősítik a kötet táblázatai, a vázlatpontokba szedett szempontrendszerek és a kulcsfogalmak félkövérrel való kiemelése is. Fülöpová könyve ugyanakkor az interkulturalitás történeti jelenségei iránt érdeklődő olvasók számára is inspiratív olvasmány lehet. A könyv nem mutat fel megvilágító erejű egyéni leleményeket a 19. század szlovák és magyar irodalmával kapcsolatban, inkább a tárgyalt szövegek és problémák iránti szerzői érdeklődés, illetve a módszertan szerencsés találkozásának lehetünk tanúi – mindazonáltal a kigondolt koncepció és korpusz vizsgálata szempontjából a teljességre törekszik, s vállalásait hiánytalanul végrehajtja.

Mindemellett azonban jócskán megfogalmazhatók kritikák a kötettel kapcsolatban. A könyv jelentős hiánya, hogy nem tisztázza, a vizsgált (szlovákokat és magyarokat ábrázoló) szövegek világnézeti aspektusainak, nemzetkarakterológiai reflexióinak, nemzetiségi politikai vetületeinek mi is a tétje a tárgyalt korszak konkrét történeti periódusaiban. A módszertani bevezető említi ugyan, hogy az „imagológiai kutatás során nem mellőzhető a [tárgyalt, interpretált] mű létrejöttének történelmi kontextusa" (55.), azonban mintha ezt a belátást az elemzésben nem venné elég komolyan a szerző. Egy sok szempontból problematikusan megragadható, hosszú és összetett korszak terméséből a mikroperiódusokra történő reflexió nélkül válogat szövegeket, és azok is kontextus nélkül állnak, így az egész koncepció meglehetősen leegyszerűsítő és homogenizáló. Az egyébként igen sokszínű irodalmi szövegek pedig e redukált értelmű történeti periódus reprezentatív példatárának egyenrangú darabjaiként tűnnek fel, amit az is mutat, hogy a legritkább esetben történik a főszövegben vagy a jegyzetekben utalás az idézett művek pontos keletkezési idejére. Ehhez illeszkedően a század mikrokorszakainak társadalmi-politikai kontextusait, illetve a magyar és szlovák viszonylatban mértékadó irodalomtörténeti nagyelbeszéléseket sem érinti a kötet, még vázlatosan sem. Noha a nemzetközi szakirodalmak alapján többszörösen megerősítést nyer az első fejezet során, hogy az irodalomnak mekkora szerepe volt *általában* a 18–19. századi nacionalizmusok elterjedésében, ugyanakkor a magyar nemzeti irodalom geneziséről, értelmezési kereteiről szóló alapvető szakmunkákra (S. Varga Pál, Dávidházi Péter, Szajbély Mihály, Korompay H. János és Milbacher Róbert monográfiáira) éppúgy nem utal a szerző, mint a magyarországi nacionalizmus történészi, kultúrantropológiai és eszmetörténeti összefoglalásaira (példaképp: Gyurgyák János, Trencsényi Balázs és Takáts József munkáira). Néhány látványosabb példa a kontextuális (és szakirodalmi) hiányokra: a szerző egyáltalán nem tárgyalja az 1848–49-es események nemzetiségi aspektusait, illetve az 1868-as magyar alkotmány (a magyar nemzet államalkotó szerepét és a magyarországi nemzetiségek státuszát kifejtő) koncepcióját, holott ez kifejezetten fontos lenne a könyvben feldolgozott téma, a magyar–szlovák viszony irodalmi reprezentációinak elemzésében. Ehhez hasonlóan

a pánszlávizmus történetéről, illetve a 19. századi szlovák nemzetiségi mozgalomról sem kapunk semmilyen áttekintést – mindezt a könyv néhány odavetett, kifejtetlen utalással intézi el (65, 116, 132, 163.), az olvasó tájékozottságára (vagy fantáziájára?) bízva az efféle fehér foltok kitöltését.

A szakirodalmi megalapozottság hiányából téves (vagy jócskán pontosításra szoruló) megállapítások is következnek: a szerző ötven oldalon keresztül elemzi a magyarok reprezentációját a szlovák szövegekben, ezt követően pedig amellett érvel, hogy a negatív magyarságkép forrása az, hogy a nemzetek önmaguk definiálását a másik (rivális) csoporttól való megkülönböztetés nyomán végzik el (120–130.). Ugyanakkor az elemzés, amely egyébként a nemzetképek, etnikai sztereotípiák megalkotottságára (és sok esetben túlzó mivoltára) figyelmeztet lépten-nyomon, az irodalmi idézetek tendenciózus halmozásával mintha úgy mutatná be a szlovák szövegekben feltűnő magyarokkal kapcsolatos negatív karakterjegyeket (elnyomás, felsőbbrendűség, kolonizáló diskurzus, hatalmaskodás stb.), mintha azok egyfelől valamifajta univerzális, a kizárásra/elkülönítésre épülő nacionalizmusmodell termékei, másfelől pedig a magyarok antropológiai jellemzőinek, történelmének, kultúrájának rosszindulatú ábrázolatai volnának. Mindkét implicit gondolati sémában van igazság (a nacionalizmusoknak ugyancsak vannak univerzális, leírható mechanizmusai, és igen, a szerzők néha rosszmájúak), mégis, az imagológiai elemzés homályban hagy egy meghatározó történeti tényszerűséget, amely logikus magyarázattal szolgál a magyarok gőgös felsőbbrendűségének gyakori reprezentációjára a szlovák szövegekben. Tudniillik 1918-ig a magyarok történeti-alkotmányjogi értelemben *valóban* államalkotó nemzetként voltak jelen a Kárpát-medencében a Habsburg Birodalom részeként, mely államalkotó szerep – akármennyire recsegett-ropogott is eresztékeiben az egész – a szlovákokról nem volt elmondható. A saját közösség másoktól való megkülönböztetése s a domináns etnikai csoport negatív színben feltüntetése a szlovák irodalmi művekben tehát legalább annyira következik egy hajdanvolt kényszerű, kompromisszumos (s szükségszerűen konfliktusokat generáló) alkotmányjogi és geopolitikai szituációból, mint a nacionalizmus „természetéből" és kizárólagosságra épülő logikájából.

Mind a szlovák, mind a magyar szövegek elemzésében meghatározóan jelen van az integratív „hungarus-koncepció" és a „konfliktuson alapuló" (etnicizált) nemzetkoncepció különbsége, ugyanakkor Fülöpová fogalmazásmódja gyakran azt sugallja, mintha egy-egy irodalmi szöveg szerzője egyik vagy másik koncepció szószólója volna (pl. „a »hungarus-koncepció« jegyében alkotó szerzők" [99.]), pedig a helyzet – amennyire a történeti kutatásokból látni lehet – minden bizonnyal bonyolultabb ennél. A történetietlen olvasatokra találunk példát a könyv 184. oldalán is, miszerint a magyar próza „szinte teljes mértékben" magáévá tette a szlovák önképet, a szerző pedig arra alapozza mindezt, hogy „a szlovákokról alkotott kép a 19. század második felében íródott szövegekben jelentősebb mértékben jelenik meg. A kutatás alapját képező Jókai-, Mikszáth-, Krúdy-művekben feltűnő téma részletes kidolgozására már a szlovák önképre adott reakcióként kerül sor." (Lásd még: 187–188.) Kétségtelenül tetten érhető a század második felének íróinál a nemzetiségi mozgalmakra irányuló fokozottabb érzékenység (megint csak történeti okokból), illetve ahhoz sem fér kétség, hogy az elemzésből az tűnik ki, jelentős az átfedés a szlovákok önképe és

a magyar szövegekben megképződő reprezentációk között. Ugyanakkor az, hogy Jókai, Mikszáth és Krúdy írásaiban *többször* bukkannak fel szlovákságsztereotípiák, önmagában nem magyaráz semmit a szlovák nemzeti önképpel és annak alakulástörténetével kapcsolatban. Nagyobb és heterogénebb, nem-kanonikus irodalmi korpusz (közköltészet, népszerű irodalom, sajtóanyagok, népismei munkák stb.) bevonásával a század ilyetén tendenciái jelentősen árnyalhatók volnának, és sejtésem szerint részben cáfolnák is a fenti állítást.

A kötetet olvasva az a benyomás keletkezhet, hogy míg az irodalmi szövegek imagológiai vizsgálata jelentősen gazdagíthatja a nemzetképkutatást, addig az irodalomtörténet keretrendszerében szemlélve elégtelennek tűnik, hiszen a mű alapkoncepciójából, metodikájából és szerkezetéből adódóan az elemzésekben voltaképp nem kerül sor semmilyen (poétikai, hatástörténeti, filológiai, tematikus stb.) interpretációra, s mint ilyen nem ösztönöz a korszak irodalmának olvasására, megismerésére. Ugyanis a szerző bár az irodalmi szövegekből véli levezethetőnek a nemzeti sztereotípiákat – így tehát induktív gondolkodást imitál –, az elemzés nyelvi megvalósítása azt tükrözi, hogy voltaképp a sztereotípiák létét tekinti alapvetésnek, így aztán nem fókuszáltan vizsgál egy-egy alkotást a benne reprezentálódó szlovákság- vagy magyarságkép feltárására irányulóan, hanem pusztán példaként idéz fel az adott szemponthoz (népnév, nyelvhasználat, színtér, vallás stb.) illeszkedő szövegrészeket. Mi tagadás, látványos, ahogy a magyarokkal és szlovákokkal kapcsolatos közhiedelmeket kollázsszerűen, kontextusukból kiemelt forrásszövegek sokaságával támogatja meg a szerző, ez azonban egyrészt ellenében hat a tárgyalt irodalmi művek mélyebb megértésének, másrészt rámutat az imagológiai elemzés e koncepcióban kiütköző vakfoltjaira. Ahogy a szerző is érzékeli-érzékelteti bizonyos pontokon (lásd: 129.), azok a szövegek, amelyek nem támasztják alá valamely dominánsabb kulturális sztereotípiát vagy „nemzetkoncepciót", nehezen illeszthetők a gondolatmenetbe, szabályt erősítő kivételként, rendszerhibaként vannak jelen. Úgy tetszik, ilyen esetekben, a rigorózus módszertan érvényesítése miatt is, a nemzeties sztereotípiák keresése beszűkíti az értelmező szemhatárát. Meggyőződésem például, hogy a gulyás, a szalonna és a bor szlovákok *és* magyarok általi lelkes fogyasztása (118.) nem feltétlenül a nemzetek közötti szimbolikus térfoglalási harcok egy rejtélyes, meglepő, megmagyarázhatatlan, béke övezte oázisa – ha létezik is efféle értelmezői leírás –, arról is szó van, hogy ezek olyan élelmiszerek, amelyeket a térségünkben élő etnikumok több csoportja is fogyasztott. Ugyanígy az sem csupán a nemzeti programok váratlan, meglepő sokszínűségét, megengedő voltát erősíti meg (atipikus példaként), hogy mind magyar szövegekben szerepelnek szép, csábító szlovák nők, mind pedig a szlovák elbeszélésekben feltűnnek forróvérű magyar asszonyok (86, 158, 181.) – sokkal inkább a női szereplők adott szüzsében betöltött funkciója lehet itt az elsődleges szempont a karakterjegyek megválasztásánál.

Meggyőződésem szerint Fülöpová elemzéseinek az a legfőbb tanulsága a nemzetképkutatás és az irodalomtörténet összekapcsolását illetően, hogy sokkal fókuszáltabban, egy-egy szempontra (színtér, nyelvhasználat, külső jegyek stb.), illetve konkrét vagy néhány műre szorítkozva, rövidebb és belátható korszakra lokalizálva volna érdemes irodalmi alkotásokat imagológiai szempontból elemezni, nem alárendelve a szövegelemzést és -értelmezést a módszertan teljességre törekvő

szempontrendszerének. Úgy is mondhatnám, az imagológia nem mint metodika, hanem pusztán mint szemlélet volna üdvözlendő az irodalomtörténet-írásban; olyan vizsgálódások (egyik kézreálló, de nem kizárólagos) értelmezési kereteként, amelyek nem redukáltan, különböző markerek beazonosítása érdekében nyúlnak az irodalmi szövegekhez, hanem a maguk gazdagságában, tág politikai-kulturális-társadalmi összefüggésrendszerében és esztétikai komplexitásában kívánják megragadni azok üzenetét. Ahogy azt a szerző által idézett Fried István tette például Jókai szlovák tárgyú regényei esetében, vagy a sajnos nem hivatkozott S. Varga Pál *A nemzeti költészet csarnokai* című könyvében és más írásaiban.

A könyv mint szövegalkotás stílusában visszafogott, tárgyilagos, célra tartó, cseppet sem túlírt, ugyanakkor kissé sok gondolatismétléssel találkozunk benne. Jóllehet a szerző már-már kínosan ügyel a módszertani bevezetőben lefektetett fogalmi keret következetes érvényesítésére, az általánosabb irodalomtudományi terminológia használatában mintha bizonytalannak mutatkozna. Nem egyszer homályos, pontatlan megfogalmazásokkal, suta nyelvi formákkal él – a furcsán csengő kifejezések közül a „metaimidzs"-et [104.] és a „didaktizmus"-t [129.] emelném ki –, ami persze a fordítás hibája is lehet. A szerkesztésről szólván, szép gesztus a magyar olvasó felé, hogy a jegyzetek kapcsos zárójelben megadják a viszonylag nagy számú szlovák műcím fordítását, de csak az első előforduláskor – ellenben az irodalomjegyzékben nem; így a „rendszer" igen hamar követhetetlenné válik. Továbbá abban sem találtam logikát, hogy bár van a kötet végén bibliográfia, a lábjegyzetek minden egyes előforduláskor (!) megismétlik a hivatkozott művek könyvészeti adatait, lett légyen az folyóiratközlés, irodalomtörténeti monográfia vagy épp egy link a MEK-ről. Sokkal hasznosabb és ergonomikusabb lett volna a lábjegyzetekben rövidítéseket alkalmazni, a tüzetes bibliográfiai adatokat pedig az irodalomjegyzékben közölni. Összefoglalóan: úgy a szöveg nyelvi precizitásának vonatkozásában, mint a doktori értekezés valódi monográfiává formálását illetően sokat emelt volna a kötet minőségén egy kontrollfordító és/vagy szaklektor bevonása. (Noha irodalomtudományos szakmunkáról lévén szó, ilyesmire a könyv kolofonja nem utal.)

Az utóbbi másfél-két évtizedben, ha nem is vált trenddé, de jelentős eredményeket hozott az imagológiai megközelítés felhasználása a magyar irodalomtudományban – itt elsősorban a már említett Tapodi Zsuzsa sok-sok publikációjára és az általa szerkesztett *Imagológiai olvasókönyv*re (Scientia, Kolozsvár, 2016) utalnék. Úgy hiszem, ennek az inspiratív kutatási iránynak mindenképpen üdvözlendő fejleménye a *Feleselő képek* című kötet, melynek leginkább méltányolandó törekvését – vázolt hiányosságain túl – az imagológiai módszertan informatív, részletgazdag bemutatásában, valamint a nemzeti irodalom koncepciójával való komparatív igényű összekapcsolásában ismerhetjük fel. (*Kalligram*)

RADNAI DÁNIEL SZABOLCS

Távozás a paradicsomból, vagy szökés a pokolból?

Pavel Baszinszkij: *Szökés a paradicsomból. Lev Tolsztoj élete és futása*, ford. Goretity József

A világirodalom egyik legnagyobb alakja, Lev Nyikolajevics Tolsztoj élete és munkássága mind a mai napig foglalkoztatja a nagyközönséget. Akár jártas valaki az orosz irodalom és kultúra területén, akár nem, Tolsztoj nevével és leghíresebb alkotásaival kétségtelenül találkozott. Művei és filozófiája a kortárs irodalomra is mindmáig hatást gyakorolnak. Alighanem a „Tolsztoj futása" kifejezés is ismerősen cseng mindenki számára: 1910-ben, 82 éves korában a gróf titokban elhagyja családi birtokát, és „futás" közben, az egyik vasútállomáson tér örök nyugovóra. E híres-hírhedt esemény 110. évfordulójának évében Pavel Baszinszkij neves író és újságíró mindenre kiterjedő, roppant részletes és átfogó elemzést végez Tolsztoj „menekülésérő̈l" és életéről, minden bizonyítékot, fennmaradt naplóbejegyzést, levélpiszkozatot és a már korábban elkészült, monumentális terjedelmű életrajzi írásokat is figyelembe véve és összevetve. Nem véletlen, hogy az elkészült írás elnyerte az oroszországi Nagy Könyv-díjat, hiszen az olvasók lenyűgöző alkotást tarthatnak kezükben.

Baszinszkij nem bocsátkozik feltételezésekbe, vagy ha mégis, nagyon óvatosan teszi, hangsúlyozva, hogy egyik vagy másik motiváció, ok vagy fejlemény csak egy lehetőség, csupán feltételezés. Ilyen jellegű találgatásokba azonban nem is igen kíván bocsátkozni – roppant tisztelettel ír a családról, valóban csak a tényekre támaszkodik. Egyszerre két benyomásunk is támad: mintha egy oknyomozó riporter irodalmi köntösbe burkolt jelentését és nyomozását olvasnánk, ugyanakkor mintha Baszinszkij a család közeli jó barátja is lenne, aki nem akarja tovább sújtani a Tolsztoj családot újabb teóriák fabrikálásával, mint ahogyan azt oly sokan tették már előtte. Az elismert író és újságíró ehelyett ismerteti az összes szóba jöhető verziót, kezdve Tolsztoj „távozásának" megnevezésével: szökés volt, vagy menekülés? Egyszerű távozás? Azért hagyta el a családi birtokot, mert békében akart meghalni? Vagy éppen azért, hogy ne haljon meg? Ugyanis a családi viszályokba már majdhogynem belehalt. Vagy távozásának oka az volt, hogy egyesüljön a néppel? Mint ahogyan azt mindig is szerette volna, az egyszerű nép körében kívánt tovább élni, majd meghalni? Vagy „Szergij atya példáját követve" távozott, tehát megvalósította azt, amit korábban már papírra vetett? Annak érdekében, hogy Baszinszkij eligazítson bennünket e teóriák között, alaposan áttekinti Tolsztoj egész életét, lelkivilágának alakulását, változásait. A részleteket alátámasztandó, forrásjegyzéket is feltüntet a könyv végén – 5 oldalon keresztül sorolja a felhasznált munkákat.

A kutatómunka alapossága mellett a regényes életrajz szerkesztésmódja is bámulatos. A történet részleteinek feltárása koncentrikus körökben haladva történik – a kiindulópont az az éjszaka, amikor Tolsztoj az orvosa, Makovický kíséretében megszökik Jasznaja Poljana-i birtokáról. Ezt követően a mű teljes hosszán azt tapasztalhatjuk, hogy a történet leírása egy ideig az 1910. október 27-i éjszakától, a kiindulóponttól kezdve halad, majd visszaugrik egészen Tolsztoj fiatalkoráig. Ezt követően a történet

előreugrik a szökéshez, és egy darabig ismét követhetjük a gróf és „szövetségesei" „menekülőútját". E fejezet után a történet ismét visszaugrik a fiatal Tolsztoj életéhez, és amikor már az olvasó olyannyira belefeledkezik a gróf korábbi életének alakulásába, hogy már szinte nem is emlékszik, hogy a kiindulópont a birtokról való távozás volt, Baszinszkij visszaránt bennünket a „jelenbe", és ismét a „menekülés útvonalán" találjuk magunkat. Ilyen körökben haladva ismerhetjük meg Tolsztoj kapcsolatát a családtagokkal és a hozzátartozókkal; viharos konfliktusait feleségével, Szofja Andrejevnával; a gyerekeihez fűződő viszonyát; barátaihoz, levelezőtársaihoz és az egyszerű emberekhez, követőihez (vagy ahogyan Szofja Andrejevna nevezte őket, a „sötét alakokhoz") való kötődését. Úgy gondolom, hogy e szerkesztésmód az egyik oka annak, hogy a terjedelmes írás egy pillanatig sem válik unalmassá – nem kronologikus sorrendben haladunk végig a gróf életén, illetve nem csupán a menekülést magát, annak konkrét miértjeit elemzi Baszinszkij, hanem az oda vezető utat is, a legapróbb részletekig. Hiába egy és ugyanazon ember élete, majd időskori szökése a cselekménnyszál, gyakorlatilag olyan, mintha két, egymásra fonódó szálon futna a cselekmény: Lev Tolsztoj élete 1910. október 27-ig, illetve október 27-től november 20-ig. A koncentrikus körökben történő haladás kifejezetten izgalmassá teszi az olvasmányt, illetve a gyors és váratlan, tér- és időbeli váltások igen aktuálissá és modernné teszik a szerkesztésmódot. A kötet záróakkordja pedig a drámai befejezés: Baszinszkij röviden leírja, hogyan alakult Szofja Andrejevna élete Tolsztoj halála után. Lelkiismeret-furdalás gyötörte, amiért rosszul élt vele, és ez kínozta őt. Folyamatosan azon rágódott, hogy végső soron miért távozhatott a férje, de nem találta a megoldást, így a megnyugvást sem. „Hogy *mi* történt – érthetetlen, és örökre felfoghatatlan marad." (638.)

Nem csupán a szerkesztésmód az, ami miatt ez a terjedelmes olvasmány és a már sokszor körbejárt téma izgalmas tud maradni. Maga a történet feltárása oly módon történik, hogy Baszinszkij csakis hiteles forrásokra és tényekre támaszkodik (és szorítkozik), és teszi mindezt oknyomozó riporteri pontossággal úgy, hogy rendkívül lebilincselővé varázsolja az olvasmányt; mintha krimit tartanánk a kezünkben. Mindamellett, hogy a tényfeltáró részek ennyire izgalmasak, a tájképek, érzelmi szálak leírása lenyűgöző szépirodalmi igényről tesznek tanúbizonyságot.

A történet bizonyos helyeken mégis nehézzé, fárasztóvá válik. Ez azonban „nem Baszinszkijon múlott". Ennek fő oka, hogy egy nagyszerű, olvasmányos regényt olvashatunk, de mindvégig tudjuk, hogy e regénynek a „hősei" nem fiktív alakok, hanem valós személyiségek, akiknek a teljes mértékben valós életét és szenvedéseit élhetjük át. Lev Nyikolajevics és felesége, Szofja Andrejevna örökös „küzdelme", amelybe 1883-ban becsatlakozik Vlagyimir Grigorjevics Csertkov is, roppant megterhelő. Már Lev Nyikolajevics önmagával folytatott küzdelmei is ellentmondásosak, sokszor érthetetlennek tűnnek, de a sokáig meg nem értett zseni, korának „félistene" „szellemi magányába burkolózva" talán megengedhet magának némi önmarcangolást, bolyongást. Ehhez társult azonban Szofja Andrejevna hisztérikus személyisége, aki a végletekig is elment férje kedvéért, örömmel feladta volna akár önmagát is, de a gyerekek védelmét és jólétét semmiért cserébe nem adta volna, így súlyos ellentétbe került férjével többek között a családi vagyonról történő lemondás miatt. Emellett beteges féltékenységet mutatott még férje múltbéli partnerei iránt is. De szeretném megjegyezni, hogy a leírások alapján, legyen akármennyire is szélsőséges szemé-

lyiségű ez az asszony, nem kívánom kritikával illetni azt, aki majd' öt évtizeden át élt a nagy Lev Tolsztoj mellett, szült neki tizenhárom gyermeket, akik közül öten még kisgyermekként életüket vesztették, de nyolc gyermeket szeretettel és gondoskodással felnevelt, továbbá erején felül igyekezett lépést tartani Tolsztoj ideológiai fordulataival. Tolsztoj maga is igyekezett. „Gyakran megnehezteltem Szonyára a meggondolatlan, hirtelen természete miatt, de – mint Fet mondja – minden férjnek olyan a felesége, amilyenre szüksége van." (493.) Majd később, amikor Csertkov felbukkant a Tolsztoj család életében, ő még tovább borzolta a kedélyeket: felnézett Tolsztojra, vezetőjeként követte, de ki akarta sajátítani, a családja ellen akarta fordítani, és még a vezetője szellemi produktumai feletti jogra is igényt tartott. A feleség és a „jóbarát" követelőző gyerekekként civakodtak Tolsztoj írásain, sőt magán Tolsztojon is.

Tolsztoj írásai azonban természetesen nem csupán e civakodás központi témájaként jelennek meg a kötetben. Baszinszkij egészen egyedülálló oldalról közelíti meg Tolsztoj fő műveit, és a „nyomozás" során olyan fényben világítja meg őket, hogy azok szintén segítségére válnak Tolsztoj életkonfliktusainak és a „szökés" miértjeinek értelmezésében. Meglátása szerint e művek belesimulnak Tolsztoj életébe, és tökéletesen reprezentálják Tolsztoj életének helyzeteit és figuráit. E részek szerkesztése hasonló, mint a korábban már említett „egymásba fonódó cselekményszálak": olyannyira egymásba fonódnak a fiktív történetek Tolsztoj valódi életének történéseivel, hogy sokszor nem is lehet megmondani, Tolsztoj azt vetette-e papírra, amit már átélt, vagy az elevenedett-e meg, amit korábban már megírt.

A szerkesztésben tapasztalható ingaszerű ide-oda „ugrálás" és a cselekményszálak összefonódása nem csupán azért bizonyulnak remek megoldásnak, mert ily módon végig izgalmas és lebilincselő marad a történet, hanem azért is, mert e módszerek mintegy szimbólumként szolgálnak; felfedezhető bennük Tolsztoj személyiségének alakulása, fejlődése, változékonysága és önellentmondásai is. Tolsztoj folyamatosan vívódott, már fiatal korában is, amikor vallásfilozófiájának végső formáját még csak nem is sejthette; egyszerre akarta kielégíteni a benne tomboló féktelen férfierőt, ugyanakkor erkölcsösen kívánt élni. Későbbi élete során is végig megfigyelhetjük ezt az önmarcangolást; lelkesen belevetette magát a mezőgazdaságba, tanításba, de viszonylag hamar megunta ezeket a projekteket, mert „nem látta hasznukat", úgy gondolta, hogy nem lehet „csupán ennyi" az élet értelme. Majd nem kisebb lelkesedéssel földeket vásárolt Baskíriában, de később teljes mértékben le kívánt mondani vagyonáról. Hasonló fordulat történt a Jasznaja Poljana-i birtok és a család kapcsán is. Ahogyan azt a *Gyermekkor*ban leírja, Jasznaja Poljana a földi paradicsom volt számára. Mégis azt látta, hogy a birtok, a vagyon csak ellentétet, feszültséget szül, letéríti az embereket a helyes útról. A családját is boldogtalannak látta. Így hát szeretett volna teljes mértékben lemondani a családi vagyonról, és egyszerű emberként élni családjával. Szofja Andrejevna azonban nem engedte, hogy örökség nélkül maradjanak a gyerekek, így Tolsztoj, meggyőződése ellenére felesége és gyerekei között osztotta szét vagyonát (jobban mondva felosztották maguk közt). Életének e sokszor ellentmondásos tettei és életfilozófiájának alakulása szintén kibogozhatatlan csomónak bizonyul; történt-e valami, amit Tolsztoj látott, átélt, és az sarkallta-e filozófiájának változtatására, vagy lelkében már folyamatban voltak nézeteinek alakulásai, és az motiválta bizonyos tettekre?

A kötet maga gyönyörűen szerkesztett; a végén számos fényképet, festményt és ábrázolást találhatunk Tolsztojról és családjáról, hozzátartozóiról, amelyek áttekintése után még inkább megelevenedik az a sok ember, akiknek élete beleszövődött a Tolsztoj család életébe. A Baszinszkij által feltüntetett forrásjegyzék kiegészítésre került továbbá azon magyar nyelvű munkák jegyzékével, amelyek Tolsztoj életéről és munkásságáról szólnak. A fordítás gördülékeny, és nagyszerűen megtartja az akkori idők Oroszországához tartozó kifejezéseket, az orosz reáliákat. Ezekhez azonban sokszor lábjegyzetben magyarázatot kapunk, mint ahogy sok olyan névhez is, melyek felbukkannak Tolsztoj életében, így az orosz kultúrában kevésbé jártas olvasók sem érzik magukat elveszettnek. Készséggel ajánlom ezt az alkotást azoknak az érdeklődőknek, akik nem ismerik részletesen Tolsztoj életét – és azoknak is, akik igen. (*Európa*)

VARGA ZSÓFIA

• • • • • •

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Grafikai terv, layout: Alkotópont Grafikai Műhely Kft.
Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége
Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen
Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. E-mail: alfoldfolyoirat@gmail.com — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 10800 Ft, félévi 5400 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.